

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра народних інструментів

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**«КОНЦЕРТНИЙ ТРИПТИХ НА ТЕМУ КАРТИНИ ІЄРОНІМА БОСХА
“СТРАШНИЙ СУД”» В. ВЛАСОВА: МУЗИЧНИЙ ВИМІР ХУДОЖНІХ
СИМВОЛІВ**

Магістерська робота

Чигринця Артема Олександровича

Науковий керівник:

Жданько Андрій Миколайович

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

Чигринець А.О.



ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ МУЗИКИ ТА ЖИВОПИСУ: ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ Й СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ.....	10
1.1. Концептуальні засади та генеза міжмистецької взаємодії від <i>Ut pictura poesis</i> до модернізму	10
1.2. Модуси інтермедіальної взаємодії у мистецтві XX–XXI ст.: від модернізму до постмодерної транспозиції	14
1.3. Інтерпретація живописних творів в українському музичному мистецтві XX–XXI ст.....	18
Висновки до розділу 1	20
РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФСЬКО-ОБРАЗНА СИСТЕМА ТРИПТИХІВ ІЄРОНІМА БОСХА: МІЖТРИПТИХОВІ ПАРАЛЕЛІ ТА ЇХ МУЗИЧНО- ЕСТЕТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ	23
2.1. Філософсько-образні моделі «Страшного суду» та «Саду земних насолод» Ієроніма Босха: музична перспектива інтерпретації.....	23
2.2. Жанр триптиха: від сакрального живопису до універсальної циклічної форми в музичному мистецтві	25
2.3. Інтермедіальні моделі в музиці XX–XXI століття та їх значення для інтерпретації живопису Ієроніма Босха	30
Висновки до Розділу 2	33
РОЗДІЛ 3. ФІЛОСОФІЯ ГАРМОНІЇ ТА ДЕЗГАРМОНІЇ ТРИПТИХА ІЄРОНІМА БОСХА «СТРАШНИЙ СУД» У МУЗИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ВІКТОРА ВЛАСОВА	35
3.1. Художні орієнтири та стильова еволюція творчості Віктора Власова.	35
3.2. Історія створення, жанрова специфіка й концептуальна програма «Концертного триптиха на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд»»	38

3.3. Інтерпретація «Страшного суду» мовою мислення композитора-баяніста: образи, структура, музичні алюзії та проблеми виконавської реалізації.....	41
3.3.1. Частина I. «Рай» (Eden): Семантика імпресіоністичної пасторалі та прихованого дисонансу	43
3.3.2 Аналіз Другої частини «Спокуса» (Temptation): Барокова токатність як образ земного хаосу	50
3.3.3. Аналіз Третьої частини «Пекло» (Inferno): Апофеоз Дисгармонії	56
Висновки до Розділу 3	61
ВИСНОВКИ	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66
ДОДАТКИ	75
Додаток А	75
Додаток Б.....	76
Додаток В.....	77
Додаток Г	78
Додаток Д.....	80
Додаток Е.....	81
Додаток Є.....	81
Додаток Ж.....	82
Додаток З	82
Додаток И	83

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Упродовж XIX–XXI століть інтермедіальна взаємодія музики та образотворчого мистецтва посідає провідне місце у художній культурі. Починаючи з доби романтизму, композитори активно звертаються до живопису як до джерела нових образів, сюжетів та структурних моделей, а у XX столітті інтерес до міжмистецьких зв'язків суттєво посилюється в межах модерністської й постмодерністської естетики.

Сучасне музикознавство дедалі інтенсивніше інтегрує методи культурології, семіотики, мистецтвознавства, що сприяє формуванню інтермедіального підходу – комплексного аналізу явищ, розташованих між різними видами мистецтв. У цій перспективі особливого значення набуває вивчення художньої взаємодії музики та живопису на рівні транспозиції художніх кодів, коли композитор не лише ілюструє візуальний образ, а переносить у музику його філософсько-символічний зміст, архітектоніку, структуру й алегоричні моделі. Як засвідчує сучасна теорія інтермедіальності, така взаємодія є одним з ключових механізмів розвитку мистецтв у XX–XXI століттях.

У цьому контексті надзвичайно актуальною постає творчість Віктора Власова – композитора та баяніста, який здійснив одну з найоригінальніших спроб інтерпретації західноєвропейського живописного спадку у сфері академічної музики для народних інструментів. Його «Концертний триптих на тему картин Ієроніма Босха» (1992) є унікальним зразком композиторської рефлексії над двома фундаментальними творами Босха – «Страшним судом» (Відень) та «Садом земних насолод» (Прадо). На відміну від традиційної ілюстративності, Власов вибудовує складну інтермедіальну інтерпретацію, що поєднує філософські концепти, образну систему, сакральну символіку і виконавську специфіку баянного мистецтва.

Актуальність теми зумовлена також тим, що творчість Віктора Власова, попри її масштаб та міжнародне визнання, залишається недостатньо дослідженою у вітчизняному музикознавстві, а саме «Концертний триптих» фактично не має комплексного музикознавчого аналізу в інтермедіальному вимірі. Таким чином, звернення до проблеми інтерпретації образів Босха в музичному творі для баяна є важливим внеском у сучасні дослідження міжвидової взаємодії та розвитку жанрових форм у баянному мистецтві.

Мета дослідження – виявити філософсько-образні, жанрові та стильові паралелі між триптихами Ієроніма Босха та «Концертним триптихом на тему картини “Страшний суд”» Віктора Власова, а також визначити особливості музичної інтерпретації художнього змісту живописних першоджерел у цьому творі для баяна.

Завдання дослідження

1. Схарактеризувати історичні та теоретичні передумови формування інтермедіальних зв'язків між музикою та живописом у контексті європейської художньої культури.
2. Окреслити жанрову природу триптиха в образотворчому мистецтві та простежити механізми його трансформації й адаптації в музичному мисленні.
3. Проаналізувати філософсько-образну систему триптихів Ієроніма Босха («Страшний суд», «Сад земних насолод») з позицій їх інтермедіального потенціалу.
4. Виявити художні орієнтири, жанрово-стильові та естетичні засади творчості Віктора Власова у контексті сучасних інтермедіальних процесів.
5. Здійснити комплексний музикознавчий аналіз «Концертного триптиха на тему картин Ієроніма Босха “Страшний суд”» Віктора Власова у зіставленні з філософсько-символічною моделлю живописних першоджерел.

6. Визначити рівні та механізми музичної інтерпретації композитором філософсько-семіотичного змісту живописних триптихів, зокрема через жанрову архітектуру, полістилістику та інтермедіальну транспозицію.
7. Окреслити виконавські та темброво-фактурні засоби баянного письма, що виконують семантичну функцію у відтворенні художніх образів твору.

Матеріали дослідження

- нотний текст «Концертного триптиха на тему картин Ієроніма Босха» (1992) В. Власова;
- триптихи І. Босха «Страшний суд» (бл. 1504) і «Сад земних насолод» (бл. 1490–1500);
- аудіо- та відеозаписи виконання твору;
- музикознавчі, мистецтвознавчі та культурологічні праці з питань інтермедіальності.

Об'єктом дослідження є композиторська та виконавська творчість Віктора Власова у контексті інтермедіальних процесів сучасної музичної культури.

Предмет дослідження – особливості музичної інтерпретації філософсько-символічної образності триптихів Ієроніма Босха у «Концертному триптиху на тему картин Ієроніма Босха» Віктора Власова.

Методологія дослідження. Робота ґрунтується на комплексному міждисциплінарному підході, що поєднує музикознавчі, мистецтвознавчі та виконавсько-аналітичні методи. Для досягнення поставленої мети та реалізації завдань у дослідженні використано такі методи:

- *історико-культурологічний та філософсько-естетичний*, спрямовані на осмислення світоглядних і культурних передумов формування образної системи живопису Ієроніма Босха, зокрема в контексті середньовічної християнської філософії;
- *історико-контекстуальний* метод, застосований для аналізу еволюції міжвидових зв'язків між музикою та образотворчим мистецтвом;

- *компаративний* метод, використаний для зіставлення живописних образів триптихів І. Босха та принципів їх музичної інтерпретації у «Концертному триптиху» В. Власова;
- *семіотичний* метод, що дозволяє виявити символічні структури й образно-сміслові відповідності у музичному тексті;
- *жанрово-стильовий аналіз*, спрямований на визначення місця досліджуваного твору в контексті жанру музичного триптиха;
- *структурно-аналітичний* метод, застосований для дослідження архітекτονіки та драматургії циклу;
- *інтонологічний аналіз*, що дає змогу простежити інтонаційні моделі, наділені семантичним навантаженням;
- *виконавсько-інтерпретаційний* метод, спрямований на осмислення ролі тембрових, фактурних і технічних прийомів баянного письма у формуванні художнього образу;
- *архівно-бібліографічний* метод, використаний для узагальнення наукових праць, присвячених творчості Віктора Власова та проблематиці дослідження.

Теоретична база дослідження. Складність і багатовекторність обраної теми зумовили необхідність звернення до широкого кола наукових джерел, які утворюють теоретичну й методологічну основу роботи та можуть бути систематизовані за такими напрямками:

- *філософії музики, естетики та теорії стилю*, що дозволяють осмислити загальні закономірності художнього мислення та стильових трансформацій (Т. W. Adorno [66], А. М. S. Boethius [71], С. Dahlhaus [78], У. Есо [81], Р. Taruskin [108], Н. Wölfflin [111], О. Берегова [4], О. Катрич [27], О. Козаренко [32], О. Коменда [33], Л. Корній [34], К. Майбурова [38], В. Москаленко [40], В. Овсійчук [42], В. Степурко [57], С. Шип [64]);
- *проблематики інтермедіальності, семіотики мистецтва та взаємодії*

- музики і живопису, що становлять концептуальне підґрунтя аналізу міжвидових зв'язків (S. Bruhn [73], C. Dahl [77], J. M. Ziolkowski [112], Л. Гнатюк [10], О. Ковальчук [31], І. Пилипчук [45], Т. Соловйова [51]);
- *мистецтвознавчого аналізу творчості Ієроніма Босха, його іконографії, символіки та філософсько-образної системи* (L. Baldass [68], D. Bax [69], H. Belting [70], W. Bosing [72], M. Cinotti [74], J. Combe [76], L. Dixon [79], S. Fischer [82], W. Fraenger [83], M. J. Friedländer [84], W. S. Gibson [86], P. Glum [87], E. H. Gombrich [88], C. Harbison [89], J. Huizinga [93], C. Linfert [95], R. H. Marijnissen [98], S. Orienti [103], E. Panofsky [105], L. Silver [107], C. Tolnay [109], F. Zwig [113]);
 - *історії та теорії баянно-акордеонного мистецтва, питань виконавства й фактури, що забезпечують виконавсько-аналітичний ракурс дослідження* (F. Draughon [80], J. Maserollo [97], W. Maurer [99], K. Mett [100], P. Monichon [101], В. Апатський [2], Р. Безугла [3], М. Давидов [11; 12; 13; 14; 15], І. Єргієв [20], С. Іванов [23], М. Імханицький [24], В. Князєв [30], Д. Кужелєв [36; 37], Я. Олексів [43; 44], А. Семешко [46; 47; 48; 49], А. Сташевський [52; 53; 54; 55; 56], А. Черноіваненко [61], Ю. Дяченко [19]);
 - *досліджень творчості Віктора Власова та особливостей його стильової еволюції* (А. Антропова [1], А. Боженський [5], М. Булда [6], Т. Виноградова [7], С. Карась [26], А. Тищик [58], В. Тищик [59], Ю. Чумак [62]);
 - *праць, присвячених жанрово-стильовим процесам і персоналіям української музики XX–XXI століть, що дозволяють розглядати досліджуваний твір у широкому культурному контексті* (Н. Довгаленко [16], О. Дроздова [18], А. Загайкевич [21], А. Калениченко [25], Л. Кияновська [29], В. Шинкаренко [63]).

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, а також у навчальних дисциплінах «Історія української музики», «Історія баянного

виконавського мистецтва», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Методика викладання гри на спеціальному інструменті» для здобувачів закладів вищої освіти України.

Наукова новизна роботи полягає у:

- здійсненому інтермедіальному аналізі «Концертного триптиха» Віктора Власова у зіставленні з філософсько-образною системою триптихів Ієроніма Босха;
- уточненні характеру художньої взаємодії між живописом Босха та музичним циклом Власова з позицій сучасних підходів до інтермедіальності;
- виявленні жанрових та стильових механізмів музичної інтерпретації візуальних образів у «Концертному триптиху»;
- окресленні виконавських та темброво-фактурних прийомів баянного письма, що беруть участь у формуванні образно-семантичного змісту твору.

Апробація результатів роботи. Основні положення та результати дослідження доповідались та обговорювались на:

- VI Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2025 р.). **Тема доповіді:** Філософія гармонії і дезгармонії триптиха І. Босха “Страшний суд” в однойменному творі Віктора Власова. Особливості музичної рецепції;
- науково-творчій конференції «Магістерські читання» (Харків, 2025 р.). **Тема доповіді:** «Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха “Страшний суд”» В. Власова: музичний вимір художніх символів.

Структура дослідження визначається метою, науковими завданнями, об’єктом і предметом дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, кожен з яких складається з підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний об’єм становить 85 с., з якого основний текст викладено на 67 с. Список використаних джерел налічує 113 позицій.

РОЗДІЛ 1. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ МУЗИКИ ТА ЖИВОПИСУ: ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ Й СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

1.1. Концептуальні засади та генеза міжмистецької взаємодії від *Ut pictura poesis* до модернізму

Проблема взаємодії мистецтв належить до фундаментальних категорій європейської естетики. Ще за часів античності починається процес формування концепції структурної спорідненості мистецтв, що відображено у відомій латинській формулі Горація: *Ut pictura poesis* – «поезія подібна до живопису». Саме ця формула унаочнює ідею того, що різні види мистецтв здатні бути «паралельними мовами» [90, р. 4].

Проте інтермедіальність у сучасному розумінні – це не просто аналогія чи подібність. Відповідно до Діка Гігінса, який у 1960–1970-х роках увів цей термін у науковий дискурс, інтермедіальність означає «взаємопроникнення, діалог і структурну взаємодію різних мистецьких медіа, а не лише ілюстративний зв'язок між ними» [91], що виходить за межі механічної ілюстрації. Вольфгангом Мюллером [102] та Іреною Райтер [106] було запропоновано уточнення цього поняття: інтермедіальна транспозиція – це перенесення художнього коду з одного медіуму в інший зі збереженням його структурних або семантичних принципів (своєрідна «структурна гомологія»).

Таким чином, коли в музичному або іншому виді мистецтва відбувається «запозичення» з живопису колористичних принципів, композиційної архітекτονіки або образної феноменології, вони не копіюють зображальність, а моделюють відповідні способи мислення – як «переклад» між різними системами знаків. Такий підхід дозволяє осмислити музичну інтерпретацію живопису не як ілюстрацію, а як транспозицію медіального коду – перенесення структурних, композиційних або образних принципів одного мистецтва в інше.

Сучасна західна гуманітаристика [75, 107] розглядає інтермедіальність у трьох вимірах:

1. *Intermedial reference* – відсилання одного мистецтва до іншого (наприклад, музика про картину);
2. *Media combination* – поєднання медіа в одному творі (опера, перформанс);
3. *Media transposition* – перенесення художніх принципів між мистецтвами (структурний рівень).

Саме третя модель розуміння інтермедіальності становить перспективну основу для музичних інтерпретацій живопису Йєроніма Босха і є визначальною для контекстуалізації твору В. Власова.

Хоча романтизм традиційно вважається відправною точкою «справжнього» міжвидового синтезу, явище інтермедіальності пройшло значний шлях еволюції, і його корені сягають набагато глибше.

Так, будуючи систему античної теорії мистецтва, Арістотель вважав живопис і поезію рівними формами мімесису [67]. Музика у цьому контексті позиціонувалася перш за все як етичне і ритмоструктурне мистецтво, але вже тоді виникали перші описи «сонорної колористики» [92].

У добу Середньовіччя аналогію між мистецтвами було ускладнено символічною системою символів, де музика й образ мали спільну сакральну функцію [81]. Проте інтермедіальність у сучасному сенсі ще не формується – медіуми залишаються відокремленими.

У ренесансній теорії живопису Альберті (*Alberti, 1435*) з'являється поняття *compositio*, тотожне музичній композиції. Відтепер живопис розглядається як «музика для очей», що створює простір і драматургію.

Барокова теорія афектів формує відчуття емоційно-риторичної відповідності між мистецтвами – один з перших прообразів синестетичної логіки. Саме в підвалинах барокового мислення виникає ідея багаточастинного циклу з фланговою композицією, яка потім трансформується в музичний триптих.

Класицизм, з його повагою до античної думки, буквально тлумачив античну формулу Горація *Ut pictura poesis*, ототожнюючи відповідність між художніми видами. Однак у XIX столітті відбувається зміна парадигми: мистецтва починають взаємодіяти на рівні внутрішніх структур, а не лише змістових аналогій.

Саме доба романтизму становить фундамент для міжмистецьких процесів нового типу. Якщо попередня традиція ототожнювала живопис із поезією, то романтична естетика вперше поставила питання про можливість живописності музики та музичності живопису. За спостереженням Карла Дальхуса, «романтики відчували музику як мистецтво, що відображає внутрішній світ так само глибинно, як живопис передає зовнішню форму» [78, с. 112]. Романтична естетика формує синтетичний досвід, в якому музика набуває здатності оперувати функціями образотворчого мистецтва. Це явище не зводиться до елементарної ілюстрації чи наслідування сюжету, а передбачає транспозицію медіальних кодів, тобто системне перенесення структурних та естетичних принципів живопису (колір, лінія, фактура, простір, архітектоніка) у звукову сферу.

Парадигмальне зрушення розпочалося із систематичного запровадження програмності в музику. Одним із ключових кроків у напрямі інтермедіальності стала поява нового музичного жанру – симфонічної поеми Ференца Ліста. Його модель тематичної трансформації дозволяла не лише описувати сюжет, а й перебудовувати музичну тканину відповідно до нелінійного розвитку образу – фактично, створюючи музичний аналог живописної композиції. Це стало містком між ілюстративністю та структурним моделюванням. У коментарях до «Прелюдів» Ф. Ліст прямо зазначав, що прагне «переосмислити поетичну ідею через суто музичну форму» [96, с. 38].

У цьому ж дискурсі особливе значення посідає творчість Мікалоюса Чюрльоніса – литовського композитора і живописця, чий метод справив великий вплив і на українську музику XX століття. Феномен «картин-сонат» у

живописі («Соната весни», «Соната пори року», «Соната зірок») М. Чюрльоніса є унікальним прикладом інтеграції музичної архітекτονіки (*Allegro, Andante, Finale*) у візуальну композицію, демонструючи один із найбільш цілісних прикладів структурної синестезії в живописі, демонструючи взаємопроникнення формальних принципів мистецтв, а не лише їх змістову спорідненість.

На межі XIX–XX століть міжмистецькі процеси набувають нового теоретичного підґрунтя. Основою мистецьких експериментів стає теорія синестезії – підсвідомого психофізіологічного явища, коли стимул однієї сенсорної модальності спричиняє відчуття в іншій. У контексті мистецтва це трансформувало живопис з об'єкта зображення на структурний індуктор для музичної композиції.

Теоретично цей процес ґрунтовно обґрунтував Василь Кандинський (*Wassily Kandinsky*) у праці «Про духовне у мистецтві» (1911), де він вибудовував власну теорію кольору на основі музичних законів і гармонійних дисонансів, натхнених, зокрема, музикою Ріхарда Вагнера й Арнольда Шенберга. Це приводить до створення концепції «внутрішньої необхідності», у якій колір має звучання, а форма – ритм. Його стиль формує одну з перших художніх систем, де взаємодія мистецтв не описова, а онтологічна: колір і звук розглядаються як прояви спільної духовної сутності, принцип, за яким мистецтва можуть виражати абстрактний, нематеріальний зміст [94].

Ідеї Кандинського розвивалися й у європейській музичній культурі. Композитори імпресіоністичної та постімпресіоністичної хвилі – Клод Дебюссі, Моріс Равель, Отторіно Респігі – створюють так званий акустичний живопис. Українська музикознавиця Олена Зінькевич підкреслює, що імпресіоністи «вводять колористичний принцип, де тембр стає аналогом кольору, а гармонія – аналогом світлотіні» [22, с. 91]. Таким чином, композитори-імпресіоністи запропонували модель тембрової алузії як інструмент передачі кольору.

Так, у симфонічній сюїті «Море», особливо у «Грі хвиль» («*Jeux de vagues*»), К. Дебюссі використовує прозору оркестрову фактуру для відтворення ефекту світлотіні та мінливості візуальних образів, де вона мислиться не як опис природи, а як колористична структура, де темброві нашарування наближені до принципів живопису К. Моне. Такий самий метод ми бачимо у М. Равеля, який використовував витончену фортепіанну фактуру для передачі художніх мініатюр, імітуючи світлотінь живописного мазка. Аналогічно, О. Респігі у програмних симфонічних поемах «Римські фонтани» (*Fontane di Roma*, 1916) та «Пінії Рима» (*Pini di Roma*, 1924) створює яскраві, багатопланові звукові пейзажі, які відповідають візуальному досвіду, використовуючи принципи моделювання світла та простору за допомогою оркестрового *tutti* та тембрових контрастів, динамічних масивів, що імітують зміну освітлення – фактично застосовуючи в музиці принципи плерного живопису.

Ці напрацювання, що передбачали перехід від простої ілюстрації до структурної гомології (подібності структур між різними медіа), створили теоретичне та практичне підґрунтя для появи циклічних форм, як-от музичний триптих, у яких монументальність та філософська складність візуального першоджерела (а саме картини І. Босха) могли бути адекватно транспоновані в звукову матерію.

1.2. Модуси інтермедіальної взаємодії у мистецтві XX–XXI ст.: від модернізму до постмодерної транспозиції

У XX столітті інтермедіальні взаємини між музикою й живописом отримали якісно новий характер. Естетична парадигма модернізму та постмодернізму суттєво трансформувала взаємини між мистецтвами. Якщо доба романтизму системно запровадила програмність як місток між сюжетом і музикою, заклавши моделі відповідності між художнім образом і музичною інтонаційною драматургією, то XX століття цей процес активізувало та радикалізувало. За спостереженням Вернера Вольфа, «музика XX століття

дедалі більше орієнтується не на ілюстрацію, а на взаємодію з образотворчими моделями на рівні формальної організації» [110, с. 29].

Саме такий структурний рівень міжмистецьких взаємин можна вважати визначальним у контексті музичних інтерпретацій складної образної системи Ієроніма Босха. Композитори XX–XXI століття працюють з живописом не як зі статичним візуальним об'єктом, а як із поліфонічною матрицею смислів, ритмів, шарів і контрастів. Це дозволяє вибудовувати музичні триптихи, симфонічні поеми та камерні цикли як медіальні відповідники багат шарової семіотики босхівського живопису.

Музична культура XX століття виробила низку сталих моделей міжмистецької взаємодії, які стали дієвим методологічним підґрунтям для композиторів, що зверталися до живопису Босха (див. додаток А).

В попередньому підрозділі вже була проаналізована темброво-колористична модель інтермедіальності, яку започаткували Клод Дебюссі та Моріс Равель. Її підґрунтям є тембр, який виконує роль повноцінного структурного елемента, аналогічного кольору в живописі, дозволяє створювати образні структури, близькі до візуальної палітри. Це приводить до формування типових рис такої моделі інтермедіальності: використання мікротембрових нашарувань, принципу світлотіні у фактурі, перехідності і фрагментарності (аналог мазку), відмови від «агресивного» контрасту на користь тонких градацій звукової палітри.

Такі моделі важливі для музичної інтерпретації Босха, оскільки його живопис також побудований на складній грі локальних колористичних акцентів.

У добу модернізму відбувся системний прорив у бік усвідомленої інтермедіальності: музика почала звертатися не лише до сюжету або змісту картини, а до структури зорового сприйняття, колористики та композиційних принципів [78, с. 210]. Модернізм виходив із того, що мистецтва можуть взаємодіяти на рівні абстрактних структур, а не лише сюжетних відповідностей [85, с. 90].

В творчості представників авангарду, атоналізму, постсеріалізму формується структурно-абстрактна модель інтермедіальності. Виходячи з ідей Кандинського та Шенберга, композитори 1910–1930-х років почали вибудовувати музичні структури як абстрактні графеми, що корелюють із просторовими композиціями живопису.

Наприклад, Антон Веберн починає використовувати крапковий стиль як «звукові точки» живопису, Луїджі Ноно – просторову диференціацію груп інструментів, П'єр Булез – серійні «поля» звуку, порівнювані з площинним живописом.

Німецький теоретик Вернер Вольф визначає це як структурну інтермедіальність – «музичну форму, що функціонує як еквівалент візуальної композиції» [110, с. 41]. Ця модель також є дієвим інструментом для передачі фрагментарності, багатовимірності та дискретності босхівської іконографії.

Також формується ще одна модель – наративно-алегорична, яка характерна для символізму, неокласицизму, постмодернізму і яка дозволяє переносити складні образні структури через парафраз і цитату. Ця модель пов'язана з композиторами, які працюють з живописом як із наративною схемою: Пауль Гіндеміт у «*Mathis der Maler*» моделює живопис Маттіаса Грюневальда у тричастинну оркестрову симфонію, Джон Тавенер у «*The Protecting Veil*» створює музичний образ як «ікону у звуках».

З середини ХХ століття тенденції постмодернізму та метамодерну ще більше підсилили звернення композиторів до живописних образів, інтегруючи їх у нову полістилістичну та концептуальну естетику. Постмодернізм поглиблює та ускладнює ці взаємини, перетворюючи інтермедіальність на один із базових принципів художнього мислення. Характерними ознаками цього періоду є множинність культурних кодів та стильових алюзій, тяжіння до цитатності та полівалентності символів [4, с. 58].

Відступ від моностилістики посилює потребу в міжвидовій транспозиції, де музичний твір часто функціонує як «партитура культурної пам'яті». У цьому контексті музика перетворюється на «партитуру

культурного сенсу», розширюючи власний семантичний спектр за межі суто звукового матеріалу [104, с. 77]. Як зазначає Річард Тарускін, у другій половині XX століття «музика стає простором культурної транспозиції: вона не відтворює картину, а створює її нову концепцію в іншому медіумі» [108, с. 389].

Таким чином, музика дедалі більше сприймає живопис як мультимодальний простір (поєднання слухових, зорових і віртуальних структур), семіотичну систему (алегорія, символ, код), архітектонічну форму (триптих, полієпізод, поліптих).

Такий рівень взаємодії живопису і музики ми можемо простежити в багатьох творах сучасних українських композиторів – Алли Загайкевич (електроакустичні «звукові ландшафти»), Вікторії Польової (сакральна інтермедіальність у неомінімалізмі), Євгена Станковича (музичні «кадри» та «образні площини»), Івана Карабиця («Триптих для струнного оркестру» – один із ключових зразків циклічної образної структури), Мирослава Скорика («Гуцульський триптих» – алюзія на візуально-етнографічну образність Карпат) (див. додаток Б).

Полістилістика у цьому процесі усвідомлюється як універсальний принцип композиторської техніки, що дозволяє розгорнути панораму музичної культури неосяжної широти та вибудувати у ній різні смислові протиставлення асоціативним шляхом – через стильові алюзії та цитати. Композитор максимізує музичний образ, поєднуючи різні епохи через жанрову семантику. Такий підхід створює систему міжвидових переходів від вербального першоджерела до живопису і, нарешті, до музичного твору.

У творчості Віктора Власова цей збірний стиль виявляє дотичність до постмодерних тенденцій сучасної музики, де традиційне і новаторське успішно співіснують [36, р. 91].

1.3. Інтерпретація живописних творів в українському музичному мистецтві XX–XXI ст.

В українському музичному мистецтві інтермедіальні зв'язки з живописом виконують особливо важливу функцію, що пов'язана як із глибинною традицією національного іконопису та поліптихності, так і з прагненням композиторів модерної доби до філософського осмислення образу. Вже у XX столітті українська музика активно входить у діалог зі світовим живописом, розвиваючи тенденції, започатковані європейськими авангардистами.

У цьому процесі вагому роль відіграла традиція музичних інтерпретацій образотворчого мистецтва, яку започаткували класичні європейські приклади на кшталт «Картинок з виставки» М. Мусоргського. А втім, у другій половині XX століття українські композитори почали створювати власні аналогічні цикли – часто з опорою на національний живопис або на загальноєвропейську образну спадщину. Прикладом може бути цикл І. Шамо «Картини російських живописців», де композитор вибудовує музичний наратив на основі візуальної структури картин і застосовує інтонаційні моделі, що відповідають живописній колористиці.

На початку XXI століття українські автори активно починають розвивати інтермедіальні прийоми у напрямках камерної, симфонічної та електроакустичної музики. Дослідниця Л. Кияновська підкреслює, що звернення до живопису в українських композиторів пов'язане не лише з програмністю, а й з постмодерністською моделлю діалогу між медіумами, коли музика стає простором філософської інтерпретації художнього тексту [26, с. 298].

Особливо важливою стає жанрова роль триптиха, який українські композитори активно адаптують із сакрального живопису до музичного мислення. Так, музикознавець Антропова зазначає, що саме триптих дозволяє втілити складні образи, пов'язані з міфологією, релігійними сюжетами, екзистенційними концепціями [1, с. 87–92]. Треба зазначити, що ця традиція

не обмежується виключно академічною сферою симфонічної музики. Процес звернення до візуальних образів та освоєння модерних композиторських технік не оминув і баянне мистецтво, яке активно почало надолужувати досягнення сучасної композиторської думки.

Інтермедіальні цикли активно почали з'являтися у музиці для народних інструментів, зокрема баяна, бандури, домри. Баянна музика – з її багатими тембровими, виконавсько-технічними можливостями та хроматичною свободою – виявилася надзвичайно придатною для музичного відтворення живописних образів, що включають елементи колористичної драматургії, контрасту масштабів, фрагментації та монтажності.

Особлива актуальність інтермедіальної проблематики у сфері української музики для народних інструментів зумовлена оновленням художнього статусу цих інструментів у другій половині XX століття. Процеси авангардизації, модернізації звукової мови, застосування розширених, сучасних технік гри приводять до того, що народні інструменти стають повноцінним медіумом постмодерністської естетики.

Серед ключових представників цього напрямку вирізняється Віктор Власов, чия творчість, за висловом Д. Кужелева, «формується на широкій мовно-інтонаційній основі, що поєднує авангардні техніки та постмодерністські алюзії» [47, с. 45]. Власов відкриває для баянного мистецтва новий вимір, у якому музичний твір предстає інтерпретацією живопису – не в буквальному, ілюстративному сенсі, а як вияв глибинних семіотичних зв'язків між жестом, кольором, фактурою й музичним звуковидобуванням.

Його програмні композиції вирізняються особливою картинно-живописною манерою, що включає синтез шумових ефектів, регістрових контрастів та тембрових «планів». Наприклад, у сюїті «П'ять поглядів на країну Гулаг» композитор застосовує ефекти, що створюють образи холодного простору, руху повітря, металевої твердості – музика виконує функцію

«живописного жесту», за допомогою якого передається соціально-філософська концепція твору [5, с. 9].

У цьому контексті особливого значення набуває «Концертний триптих» В. Власова, інспірований візуальними образами Ієроніма Босха. Згідно з Антроповою, структура твору повторює логіку живописного триптиха: центр як головна подія та два фланги, що створюють контрастні смислові площини [1, с. 92–94]. Однак композитор не просто «озвучує картину» – він вибудовує постмодерністську полістилістичну музичну інтерпретацію, в якій складна філософсько-богословська програма Ієроніма Босха, його загадково-символічні образи трансформуються у темброві конфігурації, ритмічні формули, поліфонічні нашарування.

Таким чином, українська музика для народних інструментів утверджує себе як оригінальний і продуктивний сегмент сучасної інтермедіальної культури, де живопис перестає бути лише джерелом натхнення і стає структурною матрицею музичного мислення.

Висновки до розділу 1

Розгляд інтермедіальності музики та живопису в історичній ретроспективі та сучасних художніх практиках засвідчує, що міжмистецький діалог є не другорядним феноменом, а одним із фундаментальних механізмів розвитку європейської естетики. Генеза цього явища, що бере свій початок від античної аналогії мистецтв у формулі *Ut pictura poesis*, пройшла довгий шлях переосмислення: від риторичних та ілюстративних відповідностей – до глибинної структурної взаємодії, яка у XX–XXI століттях стає визначальною для композиторського мислення. Еволюція концепції міжмистецьких зв'язків демонструє поступовий перехід від порівняльної парадигми (аналогія між живописом і поезією, мімесис Арістотеля, ренесансна *compositio*, барокова теорія афектів) до структурно-семіотичної, у якій мистецтва не лише відсилають одне до одного, а й оперують спільними моделями мислення, організації простору, часу та сенсу.

Романтизм став першою епохою, де музика почала не просто ілюструвати образотворчі сюжети, а формувати принципи «музичної живописності» та «живописної музичності», утверджуючи програмну транспозицію художньої ідеї у звукову форму. Подальший розвиток міжмистецького діалогу пов'язаний передусім із становленням модернізму та авангарду, у яких інтермедіальність набуває концептуальної та онтологічної глибини. Теорія синестезії, ідеї Василя Кандинського щодо «внутрішньої необхідності» кольору і звуку, експериментальні моделі тембрової колористики імпресіоністів сприяли виробленню нової художньої мови, де тембр функціонує як структурний аналог кольору, а музична фактура – як відповідник живописної площини. У творчості композиторів першої половини ХХ століття формується структурно-абстрактний підхід, що дозволяє співвідносити звукові конструкції з просторовими графемами живопису: фрагментарність, точковість, дискретність, поліфонія шарів набувають статусу універсальних міжмедіальних структур.

У добу постмодернізму інтермедіальність перетворюється на один із базових принципів художнього мислення: музика стає простором культурної транспозиції, де живопис виконує роль не сюжету, а семіотичної матриці, що визначає архітектоніку твору. Сучасне композиторське мислення тяжіє до полістилістики, цитатності, алюзійності, що поглиблює міжвидову взаємодію та перетворює її на багатовимірний культурний діалог. Живопис сприймається як мультимодальна структура, у якій поєднуються візуальні, символічні, наративні та просторові виміри. Це дозволяє композиторам формувати складні циклічні моделі – триптихи, поліптихи, симфонічні поеми, які функціонують як «звукові еквіваленти» живописної семіотики.

Українська музична культура ХХ–ХХІ століть органічно вписується у цю загальноєвропейську естетичну парадигму. Звернення до живопису стає одним із важливих засобів філософського моделювання, семіотичного переосмислення та художнього синтезу, що зумовлено як традицією іконопису і поліптихності, так і загальною тенденцією до оновлення музичної мови.

Українські композитори використовують міжмистецькі принципи не лише для ілюстрації візуальних образів, а для творення складних звукових структур, у яких живопис виступає джерелом архітектонічних і тембрових принципів. Особливою сферою реалізації інтермедіальних моделей стає музика для народних інструментів, що у другій половині XX століття переживає модернізацію, впровадження авангардних технік та інтонаційно-кolorистичних рішень. Баян і бандура завдяки своїй тембровій гнучкості та багатofункціональності утверджуються як медіуми постмодерністської інтермедіальності.

Творчість Віктора Власова постає показовим прикладом цієї тенденції: вона поєднує авангардні техніки, полістилістичне мислення та інтермедіальну транспозицію, перетворюючи музичний твір на філософсько-естетичну інтерпретацію живописного джерела. У «Концертному триптиху», натхненному образами Ієроніма Босха, композитор пропонує не ілюстрацію, а музичну реконструкцію внутрішньої логіки живописного триптиха, його семіотичної багатовимірності, символічної напруги та композиційної контрапунктності. Такий підхід уможливорює створення твору, який водночас продовжує традицію європейської міжмистецької взаємодії та формує нову українську модель інтермедіальності.

Таким чином, інтермедіальність у сучасному музикознавчому дискурсі постає не як поверхова аналогія між різними видами мистецтв, а як складна система медіальних переходів, у якій структурні, семантичні та символічні принципи живопису стають визначальними чинниками формування музичного образу. Розділ демонструє, що розвиток міжмистецьких взаємин від античності до сучасності є послідовним рухом від зовнішньої подібності до внутрішньої гомології, від ілюстративності – до онтологічної взаємодії медіумів. У цьому контексті українська музична культура XX–XXI століть, зокрема творчість Віктора Власова, репрезентує один із напрямів розвитку сучасної інтермедіальної практики, що не лише відтворює світовий досвід, але й формує власні оригінальні моделі діалогу музики та живопису.

РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФСЬКО-ОБРАЗНА СИСТЕМА ТРИПТИХІВ ІЄРОНІМА БОСХА: МІЖТРИПТИХОВІ ПАРАЛЕЛІ ТА ЇХ МУЗИЧНО- ЕСТЕТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ

2.1. Філософсько-образні моделі «Страшного суду» та «Саду земних насолод» Ієроніма Босха: музична перспектива інтерпретації

Щоб досягнути глибини музичної рецепції образів Ієроніма Босха у творі Віктора Власова, варто звернутися до інтелектуального підґрунтя, що формувало світогляд нідерландського майстра. У культурному просторі XV–XVI століть музичне мистецтво виходило далеко за межі суто естетичної категорії; воно функціонувало як універсальна модель світобудови та етичного порядку [81, с. 131]. Теоретичним фундаментом для цієї доби слугував трактат Боеція «*De Institutione Musica*», який закріпив ієрархічну трирівневу структуру музичного буття.

Згідно з цією концепцією, найвищий щабель посідала *Musica Mundana* («музика світу» або «музика сфер») – нечутна для людського вуха гармонія небесних тіл, що втілювала божественний порядок та математичну досконалість космосу [71, с. 205]. Другим рівнем виступала *Musica Humana* («людська музика»), що віддзеркалювала співзвуччя душі й тіла, внутрішній лад людського мікрокосму. Найнижчим щаблем вважалася *Musica Instrumentalis* – реальне, чутне звучання голосів та інструментів, яке набувало цінності лише в тій мірі, в якій воно наслідувало вищі, божественні зразки [71, с. 205]. Отже, в теологічному та естетичному вимірі тієї доби поняття гармонії було тотожним Добру і Божественному ладу, тоді як дезгармонія та дисонанс маркували гріх, хаос та відчуження від Творця [101, с. 42].

Ієронім Босх, як мислитель перехідної доби, здійснює у своїй творчості радикальну семантичну інверсію цієї традиції. У його візуальній есхатології, зокрема у триптиху «Страшний суд», музика втрачає свою сакральну функцію і трансформується у *Musica Infernalis* («музику пекла») [79, с. 240]. Художник створює своєрідну «анти-музику», де звук стає символом розпаду космічного

порядку. Якщо для середньовічних теоретиків музика була шляхом сходження до Бога (як писав Августин у трактаті «*De Musica*»), то у Босха вона стає інструментом покарання, формою «акустичного насильства» над душею грішника [28, с. 55].

Центральним образом цієї концепції у правій стулці триптиха виступає так званий «Оркестр Пекла». Босх формує унікальний іконографічний словник, де музичні інструменти, які у земному житті («Сад земних насолод») слугували засобом розваги та плотської утіхи (*musica carnalis*), у пеклі перетворюються на знаряддя тортур (*tormentum*) [72, с. 38].

Детальний аналіз ключових інструментів-символів дозволяє реконструювати логіку босхівської «партитури покарання»:

- *Лютня*. У культурі Ренесансу цей інструмент асоціювався з куртуазною лірикою та еротизмом [10, с. 45]. У пеклі Босха лютня гіперболізується у розмірах і стає знаряддям розп'яття: грішника «розп'ято» на її струнах, що символізує перетворення музики кохання на музику вічної муки [107, с. 255].
- *Арфа*. Традиційний атрибут царя Давида та ангельських хорів, символ *Musica Coelestis* [98, с. 513]. У босхівській інтерпретації арфа стає пасткою: струни пронизують тіло грішника, створюючи пародію на небесну гармонію, яку дослідники визначають як «псалмодію без Бога» [28, с. 56].
- *Волинка та духові інструменти*. У середньовічній ієрархії волинка маркувала «низькі» жанри, пов'язані з тілесними інстинктами [79, с. 112]. У триптиху вона, разом із трубами та рогами, формує «ритм хаосу», протиставлений гармонійній трубі Архангела, що закликає до Суду. Це *musica sine ordine* – звук без структури, акустична анархія [101, с. 45].

Таким чином, архітектоніка триптиха «Страшний суд» може бути прочитана як тричастинна симфонія, що відображає деградацію світової

гармонії. Ця структура, яку Віктор Власов згодом покладе в основу свого музичного циклу, чітко корелює з рівнями буття [72, с. 34]:

1. *Ліва стулка (Рай/Едем)*: Сфера первісної гармонії та тиші. Тут музика (як *Musica Mundana*) ще не звучить, вона існує як ідеальний стан, хоча поява гріха вже вносить перші, приховані дисонанси.
2. *Центральна панель (Земне життя/Спокуса)*: Сфера *Musica Humana*, яка спотворена гріхом. Це поліфонічний хаос земних пристрастей, «двоїста музика», де людина обирає між духовним спасінням і тілесною насолодою [70, с. 85].
3. *Права стулка (Пекло)*: Сфера тотальної дезгармонії. Тут панує шум, крик і дисонанс. Це кінцева точка падіння, де гармонія остаточно зруйнована, а звук стає формою онтологічного жаху [28, с. 58].

Саме ця філософська модель – рух від божественної тиші через земну спокусу до пекельного грохоту – стала семантичною основою для «Концертного триптиха» В. Власова. Композитор не ілюструє візуальний ряд буквально, а здійснює музичну рецепцію босхівської філософії звуку, використовуючи полістилістику як інструмент для відтворення різних етичних станів буття: від імпресіоністичної гармонії Раю до авангардної сонористики Пекла [59, с. 89]. У цьому контексті твір Власова постає як сучасна звукова реалізація середньовічної метафори, де музичний інструмент (баян) стає медіумом, що об'єднує сакральне і профанне, гармонійне і деструктивне [1, с. 68].

2.2. Жанр триптиха: від сакрального живопису до універсальної циклічної форми в музичному мистецтві

Архітектонічні особливості триптиха як художньої форми починають формуватися у середньовічному сакральному живописі – насамперед у Західній Європі епохи Ранняго Відродження. Богословсько-оповідний характер такого живопису визначав його структуру: центральна панель демонструвала головну подію спасительної історії (Страсті Христові,

Страшний суд, Поклоніння волхвів). Бічні стулки виконували роль контрастних смислових фокусів – прелюдій або наслідків центральної теми (Минуле – Сучасне – Прийдешнє).

У працях Г. Вольфліна [111] і Ф. Цвіґа [113] підкреслюється, що триптих – це не лише композиція «три в одному», а модель руху смислу, що апелює до теологічної тріадності [111, с. 74; 113, с. 113]. Саме тому ця архітектоніка легко піддається транспозиції в інші види мистецтва.

На відміну від живопису, у музичній практиці триптих спочатку не існував як окремий жанр. Між тим, хоча термін «триптих» не було введено в музичний обіг, використання тричастинних моделей було досить типовим для барокових та ранньокласичних форм. Згадаємо інструментальні концерти А. Вівальді, А. Кореллі, Дж. Тартіні, що моделюють тричастинну структуру *Allegro – Andante – Allegro*, органні прелюдії-триптихи французького бароко (Ф. Куперен) – де центральний розділ контрастує як регістрово, так і жанрово, та ранньокласичні сонатні форми (Д. Скарлатті, К.Ф.У. Бах). У музичній культурі такі форми можна визначити як «прообрази» триптиха, в яких уже закладено принципи структурної симетрії й контрастності [108, с. 389].

Проте з XIX ст. у зв'язку з поширенням програмності та синестетичної естетики триптих поступово входить у музичну практику як інтермедіальна форма, що:

1. дозволяє розкрити складний філософський задум через три послідовні або контрастні стадії (теза – антитеза – синтез);
2. створює архітектонічну цілісність, де кожна частина має відносну самостійність;
3. наслідує художні принципи сакрального триптиха – контрастність, драматургічні «крила», семантичні полюси (світло – темрява, діяння – наслідок).

Таку трактовку ми можемо зустріти у працях музикознавців К. Дальгауза [78] та К. Даля [77], які виділяють триптих як «структурну модель інтермедіальної драматургії» [78, с. 212; 77, с. 147].

Але саме у XX столітті триптих стає самостійним жанром, особливо в постромантичній та авангардній музиці. Така жанрова модель стає зручним інструментом для втілення:

- філософських концепцій (екзистенціалізм, міфологія, теологія);
- інтермедіальних рефлексій (музика – живопис – література);
- «темних» або апокаліптичних задумів, що потребують полюсної драматургії.

У мистецтві XX–XXI століть жанр триптиха зазнав суттєвої трансформації, еволюціонувавши від суто візуальної сакральної структури до універсальної моделі музичного мислення. Цей процес став можливим завдяки механізмам «структурної транспозиції», коли архітектонічні принципи живопису (тричастинність, флангова драматургія, контраст центру та стулок) переносяться у часовий вимір музичного твору.

Світова музична партитура XX століття наочно демонструє значне зростання композиторської уваги до цієї жанрової моделі. Зокрема, «*Drei Klavierstücke*», op. 11 (1909) Арнольда Шенберга, три частини якого «функціонують як музичний експресіоністичний триптих» [85, с. 92–95], «*Triptychon*» (1925) – цикл для голосу та оркестру за середньовічними текстами Пауля Гіндеміта, «*Litanies à la Vierge noire*» Френсіса Пуленка має триптихоподібну структуру, яку умовно можна окреслити як «контраст – молитва – катарсис», «*Three Church Parables*» (1958–1965) Бенджаміна Бріттена – жанрова театральна трилогія-триптих, «семантична логіка якого близька до середньовічних поліптихів» [82, с. 256–268], «*Sequenza IX–XI*» Лучано Беріо – три концептуально об’єднані композиції, що мають триптихну драматургію [104, с. 77]. Хоча Кшиштоф Пендерецький термін «триптих» не використовував, деякі композиції також утворюють концептуальні триптихи [105, с. 334].

Надзвичайно продуктивними різні модифікації жанру триптиха виявились для української музики XX століття. Майже всі видатні українські композитори не обходять увагою цей жанр. Наприклад: Мирослав Скорик

«Гуцульський триптих» (1964), Іван Карабиць «Триптих» для струнного оркестру (1980), Валентин Сильвестров «Три постлюдії» – триптихо-організований цикл, Леся Дичко «Духовний триптих» (1997), Євген Станкович «Триптих пам'яті Івана Франка» (1978), Володимир Зубицький «Триптих пам'яті Василя Стуса» (1993), Алла Загайкевич «Triptych: Nord/Ovest/Sud» (електроакустичний цикл) [21, с. 13–18], Богдана Фроляк «Триптих-реквієм» (2004) [18, с. 101–104], Олександр Щетинський «Triptych for Violin Solo» (1999), Юрій Ланюк «Триптих на вірші Т. Шевченка» (1994), і, звичайно, Віктор Власов «Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд»» (1992) [1, с. 87–94; 59, с. 89–95] (див. дод. Б).

Такий інтерес до жанру можна пояснити, по-перше, історичною близькістю української культури до візуальної поліптихної традиції (іконопис, іконостаси доби козацького бароко), по-друге – модерністським тяжінням українських композиторів до філософських циклів і програмності [26, с. 298]. В українському музичному просторі триптих набув ознак концептуального жанру, здатного втілювати складні філософські, національно-історичні та екзистенційні наративи.

Аналіз живописних інтерпретацій в українській музиці дозволяє стверджувати, що композитори використовують триптих не як формальну схему, а як засіб семантичного узагальнення образу. Яскравим прикладом відтворення архаїчних візуальних образів через інтонаційні моделі є «Гуцульський триптих» Мирослава Скорика, де модальна гармонія та темброва колористика стають музичними еквівалентами візуальної культури Карпат [28, с. 134]. Інший вектор – символічну образність раннього модернізму – репрезентує «Триптих» для струнного оркестру Івана Карабиця, в якому структурна аналогія з живописом реалізується через полістилістику та авангардну фактуру [35, с. 211]. Монументальний потенціал жанрової драматургії у «Триптиху пам'яті І. Франка» Є. Станковича реалізується через багатопланове поліфонічне письмо, що сприяє семантичному узагальненню міфологізованих образів.

У сфері музики для народних інструментів, зокрема баяна та акордеона, інтермедіальна взаємодія набуває специфічних рис. Як зазначають дослідники, тут спрацьовують механізми «фактурно-жестової» та «колористично-акустичної» транспозиції, де музичні прийоми стають еквівалентами живописних концептів [5, с. 9]. Наприклад, кластерні акорди та специфічний тиск міху («густий звук») виконують функцію відтворення пастозності живописного мазка, що яскраво проявлено у циклі В. Власова «П'ять поглядів на країну Гулаг» [47, с. 45]. Контраст регістрів та зміна тембрів (відкритого і закритого звучання) виступає аналогом колористичної палітри та категорії «теплий/холодний» колір [1, с. 92–94].

Особливе місце в цьому процесі посідає «Концертний триптих» Віктора Власова, інспірований живописом Ієроніма Босха. Цей твір демонструє постмодерністський підхід до інтерпретації першоджерела, який можна визначити як «пряму інтермедіальну інтерпретацію». На відміну від композиторів, що звертаються до Босха як до «філософської парадигми» (наприклад, Б. Фроляк у «Триптиху-реквіємі»), В. Власов здійснює музичну реконцептуалізацію конкретних візуальних сюжетів «Страшного суду» та «Саду земних насолод» [1, с. 92–94].

Композитор використовує полістилізм, шумові ефекти та розширені техніки гри як інструменти для відтворення «фантасмагорії» Босха. У цьому контексті музичний твір Власова функціонує як «новий варіант» картини, де семантична транспозиція (перенесення образу) поєднується зі структурною (форма триптиха), перетворюючи музику на простір філософського переосмислення візуального коду [59, с. 89]. Порівняльний аналіз показує, що такий підхід резонує зі світовими тенденціями рецепції Босха, зокрема з творами М. Наймана та М. Пасечного, які також працюють із принципами монтажу образів та гротеску.

Таким чином, жанр триптиха в сучасній українській музиці виходить за межі суто формальної конструкції, стаючи структурною матрицею музичного

мислення, що дозволяє синтезувати візуальні та акустичні параметри в єдину художню цілісність.

Підводячи підсумок, можна зазначити, що у XX столітті жанр триптиха остаточно утверджується як універсальна циклічна форма завдяки трьом ключовим факторам:

1. *інтермедіальності*: перенесення логіки живопису у музичне мислення;
2. *філософсько-структурному потенціалу*: можливість побудови драматургії за моделлю «походження – кульмінація – наслідок»;
3. *постмодерністській полістилістичності*: співіснування різних стилів у трьох частинах як трьох концептуальних площинах.

2.3. Інтермедіальні моделі в музиці XX–XXI століття та їх значення для інтерпретації живопису Ієроніма Босха

Для глибинного розуміння специфіки втілення візуальних образів Ієроніма Босха у баянному циклі Віктора Власова необхідно розглянути цей твір у широкому контексті еволюції взаємозв'язків між музикою та живописом. На межі XX–XXI століть інтермедіальні стратегії зазнали кардинальних змін, трансформувались від романтичної ілюстративності до складних форм структурної та семіотичної кореляції [78, с. 210]. Якщо в добу романтизму програмність функціонувала переважно як сюжетний місток між літературним чи візуальним образом і музикою, то модернізм, а згодом і постмодернізм, здійснили прорив у бік усвідомленої роботи з абстрактними категоріями мистецтва: кольором, фактурою, простором і часом.

У музичній практиці XX століття утвердилася модель, яку дослідники визначають як «структурна аналогія». Композитори почали звертатися не стільки до фабули картини, скільки до принципів її візуальної організації. Як зазначає В. Фріш, модернізм виходив із постулату, що різні види мистецтва можуть взаємодіяти на рівні глибинних абстрактних структур, а не лише через зовнішні сюжетні відповідності [85, с. 90]. Це дозволило музиці «читати»

живопис як специфічний текст, перекладаючи візуальні параметри (світлотінь, перспективу, насиченість кольору) на мову тембру, гармонії та фактури.

Вирішальне значення для аналізу «Концертного триптиха» В. Власова має художній каркас постмодернізму. Цей естетичний напрямок, починаючи з другої половини ХХ століття, став каталізатором для інтенсивного використання візуальних джерел у музиці, що призвело до формування полістилістичної реальності. Основою цього підходу є злиття різноманітних культурних кодів та ігрова взаємодія зі стилями минулого, що знаменує відмову від моностилістичних принципів [4, с. 58]. У результаті музичний твір у цей період виходить за межі простого звукового оформлення, функціонуючи як «партитура культурної пам'яті», здатна вступати в інтелектуальний діалог із живописом.

Ця стратегія відповідає концепції Річарда Тарускіна [108, с. 389], згідно з якою сучасна музика перетворюється на простір «культурної транспозиції». Вона не просто відтворює картину, а, використовуючи звукові символи як інструмент інтерпретації, створює її нову концепцію в іншому медіумі. Завдяки такому високохудожньому методу В. Власов виходить за рамки ролі ілюстратора і постає як співтворець, пропонуючи власне, оригінальне осмислення есхатологічної драми Босха.

Треба зазначити, що і сам творчий метод Ієроніма Босха, специфіка образної системи його творів має низку рис, які роблять його «комфортним» до сучасної музичної інтерпретації. По-перше, це поліфонічна багат шаровість композиції полотен майстра. Полотна Босха складаються з численних мікрообразів, що взаємодіють як окремі голоси. Це корелює із аналітикою музичної поліфонії. По-друге, використання архітектонічної форми триптиха, де центральна частина функціонує як семантичний осередок, а бокові – як контрастні або доповнювальні площини. Це відповідає музичній логіці тричастинних циклів. Завдяки символічному навантаженню образів Босха, їх алегорично-філософському характеру, музична інтерпретація може виходити за межі ілюстративності та переходити в простір філософської

рефлексії. Фрагментарність та колажність структури творів Босха мислиться аналогом сучасних музичних технік – від постсеріалізму до електроакустичного монтажу. Також треба звернути увагу на візуальну «музикальність» ритму й пластики форм живопису. Босх формує композиції через ритмічні повтори, контрастні групи та динамічні вектори. Це дає музикантам можливість вибудувати звуковий еквівалент дії.

Як наслідок, сучасна музика виробила декілька специфічних інтермедіальних моделей, які дозволяють адекватно передати складний, фантасмагоричний світ живопису Ієроніма Босха:

1. *Модель структурної еквівалентності.* Найяскравішим виявом цієї моделі є запозичення форми триптиха. Як зазначають українські дослідники, жанрова форма триптиха, перенесена з сакрального живопису в музику, дозволяє втілити складні філософські концепції через діалектичну тріаду (теза – антитеза – синтез) [1, с. 67]. Для Власова архітектоніка вівтаря (Рай – Земне життя – Пекло) стає ідеальною матрицею для розгортання музичної драматургії.
2. *Модель стильової алузії (полістилістика).* Оскільки живопис Босха поєднує сакральне і профанне, піднесене і гротескне, музична інтерпретація вимагає відповідної мовної гнучкості. Власов застосовує полістилістику як метод «перекладу» візуальних кодів: імпресіонізм стає еквівалентом райської ідилії, барокова токатність – символом механістичного руху гріховного людства, а авангардна сонористика – звуковим аналогом пекельного хаосу [59, с. 89].
3. *Модель тембрової звукозображальності.* Ця модель базується на «семантичному розширенні» звуку [104, с. 77]. У випадку з Босхом це означає використання розширених технік гри (кластери, глісандо, шумові ефекти) для відтворення візуальних образів демонів, механізмів тортур та апокаліптичних пейзажів. Власов майстерно використовує цю стратегію, перетворюючи баян на інструмент, здатний генерувати як «небесні» тембри, так і «інфернальні» шуми [33, с. 96].

Таким чином, «Концертний триптих» В. Власова є яскравим прикладом музичної реінтерпретації [59, с. 88]. Композитор не просто слідує за сюжетом картини, а використовує сучасні інтермедіальні моделі для актуалізації смислів, закладених художником Північного Відродження.

Постмодерністська оптика дозволяє йому поєднати різні історичні пласти музики, створюючи звуковий аналог босхівського «універсуму», де гармонія і дезгармонія існують у нерозривній діалектичній єдності.

Висновки до Розділу 2

Аналіз філософсько-образної системи триптихів Ієроніма Босха та специфіки їх музичної рецепції у творчості Віктора Власова дозволяє зробити такі узагальнення.

Ієронім Босх у своїх триптихах здійснює радикальний перегляд середньовічної концепції музики. Відходячи від ідеалу *Musica Mundana* (Божественної гармонії), він візуалізує феномен *Musica Infernalis* – "анти-музику", що стає символом дезгармонії та гріха. Музичні інструменти, традиційно пов'язані із земними насолодами (*musica carnalis*), у його есхатологічній візії трансформуються на знаряддя тортур (*tortumentum*). Ця філософська модель – рух від потенційної гармонії Раю через спокусливу поліфонію земного життя до какофонії Пекла – стає концептуальною основою для музичного циклу В. Власова.

В українському музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть жанр триптиха пройшов шлях від сакрального живописного прототипу до універсальної циклічної форми. Завдяки механізмам структурної транспозиції, архітектонічні принципи вівтарної композиції (центр і бічні стулки) були адаптовані для втілення масштабних філософських концепцій. Творчість М. Скорика, І. Карабиця, Є. Станковича та В. Власова засвідчує, що триптих став продуктивною моделлю для семантичного узагальнення та драматургічної цілісності, дозволяючи композиторам поєднувати контрастні образні сфери в єдиний художній організм.

Музична інтерпретація живопису в XX–XXI століттях еволюціонувала від ілюстративності до складних форм структурної аналогії. "Концертний триптих" В. Власова демонструє використання трьох ключових інтермедіальних моделей: *структурної еквівалентності* (відтворення форми триптиха), *стильової алюзії* (полістилістика як засіб кодування етичних станів) та *тембрової звукозображальності* (семантичне розширення звуку). Такий підхід дозволяє композитору не просто озвучити сюжет, а створити нову концепцію твору в іншому медіумі.

В. Власов здійснює глибоку музичну реінтерпретацію спадщини Босха, використовуючи полістилістику як головний метод "перекладу" візуальних кодів. Імпресіоністична колористика, барокова токатність та авангардна сонористика стають музичними еквівалентами відповідних частин триптиха, відтворюючи діалектику гармонії та хаосу. Твір Власова постає як яскравий зразок "прямої інтермедіальної інтерпретації", де баян виступає як інструмент, здатний синтезувати візуальні, філософські та акустичні виміри в єдину звукову драму.

РОЗДІЛ 3. ФІЛОСОФІЯ ГАРМОНІЇ ТА ДЕЗГАРМОНІЇ ТРИПТИХА ІЄРОНІМА БОСХА «СТРАШНИЙ СУД» У МУЗИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ВІКТОРА ВЛАСОВА

3.1. Художні орієнтири та стильова еволюція творчості Віктора Власова.

Віктор Петрович Власов (нар. 7 листопада 1936 р.) є одним із «корифеїв одеської композиторської школи», визнаним як в Україні, так і на міжнародному рівні. Його творча постать унікальна своїм універсалізмом: він органічно поєднав у собі талант композитора, блискучого виконавця-віртуоза та педагога-новатора. Народжений у місті Шилка Читинської області, Власов з дитинства ввібрав атмосферу, яка згодом знайде відгук у його гостросоціальних програмних творах (зокрема, спогади про колонії в'язнів лягли в основу сюїти «П'ять поглядів на країну Гулаг»).

Професійне становлення митця відбувалося в стінах Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, яку він закінчив у 1963 році по класу видатного педагога і методиста М. Д. Оберюхтіна. Саме львівська школа заклала фундамент його академічного мислення та глибокого розуміння природи баяна. Важливим етапом його кар'єри стала активна виконавська діяльність: протягом 1955–1963 років Власов був солістом Одеської обласної філармонії та артистом Чорноморського ансамблю пісні і танцю, що дозволило йому досконало вивчити специфіку сцени та інструментального виконавства.

З 1965 року творче життя Власова нерозривно пов'язане з Одеською національною музичною академією ім. А. В. Нежданової, де він пройшов шлях від викладача до професора (з 1993 року) та завідувача кафедри народних інструментів (1974–1982). За десятиліття педагогічної праці він виховав плеяду талановитих виконавців, лауреатів міжнародних конкурсів, сформувавши власну виконавську школу.

Як композитор, Власов вирізняється винятковою широтою творчих інтересів. Його доробок не обмежується академічною музикою для баяна; він плідно працював у жанрах музично-театрального та кіномистецтва. Ним створено музику до понад 25 кінострічок, серед яких такі відомі фільми, як «Жіночі радощі й печалі», «Екіпаж машини бойової», «Гу-га», «Продавець повітря». У його доробку також опери («Снігова королева», «Білі троянди», «Гранатовий браслет») та музичні комедії («Блиск і злидні Молдаванки»), що свідчить про тяжіння автора до сюжетності та драматургічної конкретики.

Творчу еволюцію Власова в баянній музиці характеризує виняткова «стильова динаміка» та «репрезентативність жанрового спектру». У своєму доробку композитор органічно поєднує традиційні та новаторські прийоми, притаманні як академічній, так і авангардній музиці. Композиторський стиль Власова, сформований на багатовекторній мовно-інтонаційній основі (яка охоплює народнопісенну традицію, міську одеську інтонаційність, джазові мотиви та лексику музичного модерну), виявляє глибинну кореляцію із засадами постмодерністського мислення.

Дослідники (зокрема Д. Кужелєв, А. Семешко, М. Булда) умовно поділяють творчий шлях композитора на три основні етапи, кожен з яких демонструє якісні зміни у музичній мові та образній сфері.

На ранньому етапі творчості, який припадає на 50–60-ті роки, Власов перебував у руслі традицій радянського баянного виконавства, орієнтуючись на моделі І. Паніцького та М. Різоля. Він розпочинав з традиційних обробок народних пісень, таких як «Ой, за гаєм, гаєм» (1961) та «Взяв би я бандуру».

Однак уже в цей період композитор демонструє прагнення вийти за межі стандартних варіаційних схем. Композитор відходить від традиційного варіаційного принципу обробки фольклору, запроваджуючи неваріаційні методи розвитку народних мотивів. Це збагачення відбувається через інтеграцію авторського інтонаційного матеріалу та етнічної ілюстративності, прикладом чого слугує п'єса «На ярмарку» (1964), де «композитор майстерно відтворює барвисту стрічку веселої ярмаркової стихії» [5], імітуючи звуки

балагану та скомороших вистав. М. Імханицький відзначав, що твори молодого Власова приваблювали «зворушливим мелодизмом, свіжістю гармонічної мови, ритмічною винахідливістю та глибинним відчуттям природи інструмента» [24].

Наступний етап творчості пов'язаний із його безпосереднім досвідом роботи в естрадних та джазових колективах та приніс Власову широке визнання. Композитор активно впроваджує в баянну музику стильові моделі естрадно-джазового спрямування, поєднуючи український мелодизм із блюзовими інтонаціями, свінгом та імпровізаційністю.

У цей період з'являються такі знакові твори, як «Боса-нова», «Самба», «Звуки джазу», «Драйв», а також збірка «Вісім джазових п'єс». Власов системно використовує стильові напрямки джазу (свінг, бі-боп) та специфічні прийоми гри. Наприклад, для передачі ритму боса-нови він вводить у фактуру складний акомпанемент («ефект бонгів»), де «поряд з мелодією, яка вільно звучить у верхньому регістрі, він розташовує швидке чергування... баса і акордів». Твори цього періоду увінчані «естрадно-джазовим спрямуванням із проєкцією на сучасне бачення інструменту».

З кінця 1980-х – початку 1990-х років композитор упевнено опановує модерні композиційні техніки. Це період зрілості, коли Власов відчуває потребу в пошуку нових форм та засобів виразності, не проходячи осторонь стильових тенденцій «нової хвилі» баянної музики (А. Репніков, Вл. Золотарьов).

Початком цього періоду сам автор вважає створення сюїти «П'ять поглядів на країну Гулаг» (1991). Твори цього часу відзначаються використанням сучасних композиторських технік (сонористика, алеаторика), наскрізних форм та полістилістики.

Саме в цей період з'являються масштабні твори, наприклад, «Infinito» для баяна та камерного оркестру, «У сузір'ї Центавра» та «Концертний триптих», в яких музична мова збагачується модерністськими прийомами гри.

Звернення до програмної музики картинно-живописного типу є наскрізною лінією зрілої творчості В. Власова. Ця тенденція яскраво виявилася у таких творах:

- «П'ять поглядів на країну Гулаг» (1991). У цьому творі автор використовує екстремальні баянні прийоми для створення натуралістичних образів. Наприклад, у частині «Зона» він «дотепно вживає шумовий ефект повітряного клапана баяна для створення образу пронизливого вітру» [5], а в «Лісоповалі» використовує глісандо нігтями для імітації звуку пилки.
- «Телефонна розмова» (1997). Твір, де втілено ідею комунікації через поєднання музики з елементами театралізації та перформансу (гучне клацання регістром як звук телефонної слухавки).

«Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха “Страшний суд”» (1992) є логічною кульмінацією цієї еволюції. Вибір цього багатокомпонентного об'єкта був зумовлений прагненням задіяти максимальний арсенал полістилістичних та авангардних засобів для адекватної передачі його художньої складності. Цей твір демонструє досконалий зразок полістилістики, де кожна частина («Рай», «Спокуса», «Пекло») змальована у певному стильовому ключі – від імпресіонізму та бароко до авангардної сонористики, що дозволяє композитору «експонувати живописний сюжет триптиху, добираючи особливий стильовий колорит».

3.2. Історія створення, жанрова специфіка й концептуальна програма «Концертного триптиху на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд»»

Поява «Концертного триптиху» Віктора Власова у 1992 році стала знаковою подією в історії української баянної музики. Цей твір виник у період складних суспільно-політичних трансформацій та духовної кризи 90-х років, коли мистецтво шукало відповіді на вічні питання буття через звернення до есхатологічної проблематики.

Звернення Власова до знаменитого триптиха Ієроніма Босха «Страшний суд» (Віденська академія образотворчих мистецтв, бл. 1500–1505 pp.) не було випадковим. Як зазначають дослідники, головна ідея мистецтва Босха – «напуття і повчання», заклик зупинитися і не грішити – є актуальною в будь-які часи, але особливо гостро вона резонувала на початку 1990-х. Цілком можливо, що цей твір став рефлексією композитора на складну духовну атмосферу епохи, коли руйнувалися старі ідеали й поставала необхідність морального самовизначення.

Твір був написаний у 1992 році, а його перше видання здійснено у 2005 році в Тернополі видавництвом «Навчальна книга – Богдан» під музичною редакцією відомих педагогів А. Семешка та О. Кмітя. Першим виконавцем триптиха став відомий український баяніст, заслужений артист України Павло Фенюк, чия інтерпретація значною мірою сприяла популяризації твору.

Цікаво відзначити синхронність творчих пошуків у музичному просторі пострадянського часу. Майже одночасно з Власовим, у 1994 році, до образів нідерландського майстра звернувся Альфред Шнітке у своїй кантаті «П'ять фрагментів за картинами І. Босха» (на тексти Есхіла та Н. Резнера). Дослідниця А. Антропова підкреслює, що «вряд чи знаменитий російський композитор був знайомий з твором одеського автора», що свідчить про об'єктивну актуальність і «вічність тематики протистояння добра і зла та філософського осмислення концепції світу» в той історичний період.

Жанрова природа твору Власова є складною і багатошаровою. Композитор визначає його як «Концертний триптих», що вказує на масштабність задуму, віртуозність викладу та циклічну структуру.

Власов запозичує структуру босхівського вівтаря (тристулкова композиція), що стало ідеальною схемою для створення великої циклічної форми. Це дозволило логічно структурувати музичний матеріал навколо трьох ключових станів: «Рай» (I частина), «Спокуса» (II частина) та «Пекло» (III частина). Такий підхід відповідає загальній тенденції в українській музиці, де

жанр триптиха (як, наприклад, у М. Скорика чи І. Карабиця) часто використовується для втілення філософських концепцій.

Дослідники (зокрема В. Тищик) визначають цей твір як приклад музичної реінтерпретації. Власов не прагне до послідовної сюжетної ілюстрації (наративності), а фокусується на відтворенні «партитур емоційно яскравих вражень» від картини. Композитор «зменшує деталізований сюжет Босха до трьох значущих подій» (Рай – Спокуса – Пекло), що дозволяє уникнути дроблення форми та досягти симфонічного узагальнення.

Ключовим методом втілення концептуального задуму стає полістилістика. Багатошаровість картини Босха вимагала не монолітного, а полістилістичного музичного вислову, здатного передати різні етичні та часові виміри. Власов майстерно використовує стильові алюзії для характеристики кожного з трьох світів:

- «*Рай*» (*Eden*). Імпресіоністична стилістика першої частини створюється завдяки пластичній мелодиці, яка поєднується з мерехтливими трелями. Нестійкість афективних станів (настроїв) у поєднанні з загальною вишуканістю й витонченістю музичної тканини створює ідеалізований образ безклопітного Едему. Однак ця ідилія не є безхмарною: вторгнення «ворожого начала» (цілотнова гама на фоні кластера) нагадує про присутність зла навіть в Едемі.
- «*Спокуса*» (*Temptation*). Для зображення земного життя, сповненого пристрастей і метушні, Власов обирає модель барокової токати (алюзія на А. Вівальді або Й. С. Баха). Безперервний рух (*perpetuum mobile*) у швидкому темпі символізує «стрімкий круговорот» життя та невідворотність гріхопадіння. Водночас, як зазначає В. Тищик, «жорстка механістична токатність» цієї частини наближає її до музики Д. Шостаковича, поєднуючи різні епохи через жанрову семантику.
- «*Пекло*» (*Inferno*). Фінал триптиха – це зона «невідворотності покари». Тут композитор звертається до найсучасніших засобів музичної мови: сонористики, кластерної техніки, глісандо та шумових ефектів.

Фантастична іконографія Босха, насичена образами мутантів та механічних чудовиськ, знайшла свій звуковий еквівалент у «тембровій агресії» та використанні розширених технік гри на баяні (зокрема, п'ятирядкового нотного запису для створення масивних звукових пластів).

Таким чином, «Концертний триптих» Віктора Власова – це не просто музична ілюстрація відомого живописного полотна, а глибока філософська концепція, реалізована через складний синтез мистецтв. Використовуючи багатотемброві можливості баяна для відтворення сучасних музичних ідей, композитор створив твір, що перекладає візуальні коди Середньовіччя мовою сучасної музики, стверджуючи актуальність босхівських пересторог для сучасної людини.

3.3. Інтерпретація «Страшного суду» мовою мислення композитора-баяніста: образи, структура, музичні алюзії та проблеми виконавської реалізації

Аналіз партитури «Концертного триптиха» Віктора Власова (1992) вимагає застосування інтермедіального підходу, де музичні засоби виразності розглядаються як пряма семантична реінтерпретація візуальних образів, символів та композиційної логіки Ієроніма Босха. Якщо ми звернемо увагу на назву самого твору «Концертний триптих на тему картини І. Босха «Страшний суд»», то побачимо, що композитор розкриває саме тематизм кожної стулки триптиха.

Для реалізації цього задуму композитор використовує складну систему інтермедіальної транспозиції, яка діє на кількох рівнях. Насамперед, це структурна транспозиція, що полягає у відтворенні архітектоніки живописного першоджерела: тричастинна форма циклу (Рай – Спокуса – Пекло) стає музичним еквівалентом тристулкової будови вівтаря, зберігаючи його флангову драматургію. Ключовим інструментом «перекладу» візуального в аудіальне стає полістилістика, яка дозволяє кодувати кожен

частину через певний історичний стиль, що асоціюється з відповідним етичним станом: імпресіонізм для райської ідилії, бароко для земної метушні та авангард для хаосу пекла. Нарешті, Власов застосовує фактурно-жестову та колористично-акустичну транспозицію, де специфічні прийоми гри (кластери, глісандо, шумові ефекти) функціонують як звукові аналоги живописних мазків, кольорів та фігур, перетворюючи статичне зображення на динамічну звукову драму.

Цей підхід резонує із загальними тенденціями музичного мистецтва ХХ століття, де пошук еквівалентів візуальним образам спонукав композиторів до використання радикальних засобів виразності. Так, Дьордь Лігеті у своїх сонористичних полотнах («*Atmosphères*») застосовував мікрополіфонію для створення густих звукових мас, що нагадують живописну фактуру. Альфред Шнітке використовував полістилістику та колаж як засіб відображення «розірваної свідомості» сучасної людини, що ідеологічно близька до босхівського гротеску. Олів'є Мессіан працював із категоріями кольору та часу, трансформуючи апокаліптичні образи у звукові комплекси, позбавлені традиційної метричної пульсації.

Власов, перебуваючи в цьому контексті, використовує дану техніку як інструмент прямого «перекладу» візуальної мови Босха на музичну. У третій частині триптиха («Пекло») цей переклад здійснюється через залучення авангардних засобів: гостро дисонуючих співзвуч, жорстких кластерів та сонористичних ефектів. Композитор вдається до натуралістичної звукозображальності, де «хвилеподібні глісандо кластером» імітують крики грішників, а використання повітряного клапана створює ефект «останнього подиху» або агонії, що відповідає фінальним сценам босхівського апокаліпсису. Таким чином, музична тканина стає не просто ілюстрацією, а акустичним аналогом візуального хаосу та дезгармонії, зображених на полотні.

Варто зазначити, що в мистецтвознавстві існує певна плутанина щодо того, яке саме полотно Босха слугувало першоджерелом. В результаті

знайомства з твором і пошуку аналогій ми наштовхнулися на сумніви, яке з першоджерел використовує композитор. Назва твору Власова прямо вказує на «Страшний суд» (триптих, що зберігається у Відні). Водночас вступна стаття до нотного видання та стаття А. Антропової називають першоджерелом «Сад земних насолод» (триптих, що зберігається у Прадо).

Хоча обидва твори є триптихами зі схожою структурою (Рай–Земля–Пекло), їхні центральні панелі кардинально відрізняються. «Сад земних насолод» присвячений алегорії гріха сладострастя, тоді як «Страшний суд» зображує безпосередньо момент апокаліпсису та покарання. В. Власов, судячи з музичної драматургії, поєднав обидві концепції: він бере архітектоніку та неминучість «Страшного суду», але наповнює її образами (особливо в частинах «Спокуса» та «Пекло»), що семантично ближчі до «Саду земних насолод».

3.3.1. Частина I. «Рай» (Eden): Семантика імпресіоністичної пасторалі та прихованого дисонансу

Ліва стулка віденського триптиха «Страшний суд» Ієроніма Босха візуалізує чотири ключові наративні епізоди, що розкривають генезу гріха. Композиційна дія ініціюється у верхньому регістрі стулки, де представлена сцена «Падіння бунтівних ангелів». Ця сцена зображує кульмінаційний момент небесної битви, під час якої повсталі янголи на чолі з Люцифером скидаються із небесної сфери до аду (додаток Д). Під час цього падіння Босх майстерно фіксує їхню жахливу метаморфозу: ангельські образи трансформуються на гротескних демонічних істот – комах, крилатих жаб та рептилій.

Подальший розвиток наративу розгортається у нижній частині стулки, де представлена теологічна сцена Створення Єви з ребра Адама. Ця іконографічна ділянка полотна пронизана виразною атмосферою спокою та композиційної рівноваги. Даний сюжетний мотив виступає важливою паралеллю, що об'єднує віденський триптих із «Садом земних насолод», оскільки на лівій стулці останнього також фігурує ця сцена. Ключова

відмінність полягає у трактуванні образу Адама: якщо у «Страшному суді» він зображений зануреним у глибокий сон (додаток Е), то у «Саду» ми спостерігаємо момент представлення Єви, де Адам вже пробуджений і, вочевидь, збентежено споглядає (додаток Є).

Далі наратив зосереджено на сцені Гріхопадіння. Картина ілюструє безпосередньо акт спокуси Адама та Єви, які куштують заборонений плід з Древа пізнання добра і зла. У цьому епізоді також присутній гібридний образ спокусника (диявола), який, відповідно до іконографічної традиції Босха, поєднує антропоморфні риси з кінцівками рептилії (додаток Ж).

Завершальним епізодом лівої стулки є сцена вигнання Адама та Єви з Райського саду (додаток З). Композиційно розміщена у верхній частині полотна, вона семантично перегукується з вищеописаним падінням бунтівних ангелів. Водночас, поруч із цією дією, Босх розміщує додатковий символічний елемент: хижака, що вполював здобич (додаток И). Цей акт насильства у тваринному світі, що руйнує первісний лад, слугує візуальною метафорою, яка позначає остаточний кінець едемської ідилії.

Таким чином, ліву стулку полотна можна композиційно та семантично диференціювати на два контрастні регістри: нижній, що втілює мирний акт Творіння, та верхній, де домінують темні, войовничі сцени падіння та вигнання. Для музичної реінтерпретації цієї подвійної семантики Віктор Власов обирає стилістику музичного імпресіонізму. Перша частина «Триптиха» (*Andante*) сприймається як «імпресіоністична музична фреска», що акустично відтворює «образ безтурботної ідилії», притаманний саме нижній, «райській» частині стулки.

Музичний тематизм першої частини будується на контрастних інтонаційних комплексах, а саме образах «Безтурботного Раю» та «Вигнання з Раю».

Для втілення образу «Безтурботного Раю» композитор вдається до наступних засобів. Експозиція твору характеризується прозорою, «мерехтливою» фактурою, яка формується пасажами тридцять других нот у

партії правої руки. Дані фігурації створюють статичний, колористичний фон, що апелює до імпресіоністичного звукопису. На тлі цієї звукової вуалі розгортається наспівна, пасторального характеру мелодія. Її інтонаційною основою слугує звукоряд мажорної пентатоніки (у світлій тональності *E-dur*), що семантично покликане відтворити атмосферу чистоти та «безтурботної ідилії» (рис.1).



Рис. 1

Відповідно до дуалістичної семантики полотна Босха, Власов інкорпорує у цю пасторальну музичну тканину антагоністичний тематичний елемент – «вороже начало». Починаючи з 9-го такту, з'являються інтонації висхідного цілотонового звукоряду, який в музичній семіотиці традиційно корелює з образами штучного, ірреального чи демонічного. Дана інтонаційна формула підтримується сонорним кластером у низькій теситурі та динамічним нагнітанням (*crescendo*).

Подальша драматургічна розробка цього «ворожого» елемента провокує «зрив»: після наступного повторення цілотонового пасажу та різкого нисхідного двооктавного *glissando*, звучить стрімкий висхідний пасаж на тлі експресивних зменшених септакордів. Цей комплекс музично-виражальних

засобів остаточно руйнує первісну пасторальну статику, як слушно зазначає В. Тищик, викликає пряму асоціацію з образом «повзучого змія-спокусника» (рис.2).



Рис. 2

У подальшому розвитку тематизму виникає структура, що семантично відтворює діалог. Він артикулюється через чергування експресивної, хроматизованої висхідної репліки у динаміці *forte* («питання») та приглушеної відповіді (*piano*), побудованої на інтонації низхідної терції. Цей різкий динамічний контраст та агогічна невпевненість створюють ефект потаємності, що алегорично зображує діалог-спокусу між Євою та Адамом.

Кульмінацією цього епізоду стає низхідний мотив, де вперше в партитурі виникає нашарування гострих дисонуючих інтервалів (секунд). Це фактурне та гармонічне загострення слугує безпосереднім звуковим еквівалентом кульмінаційного моменту – Гріхопадіння, позначаючи остаточно руйнування первісної гармонії Едему (рис.3).

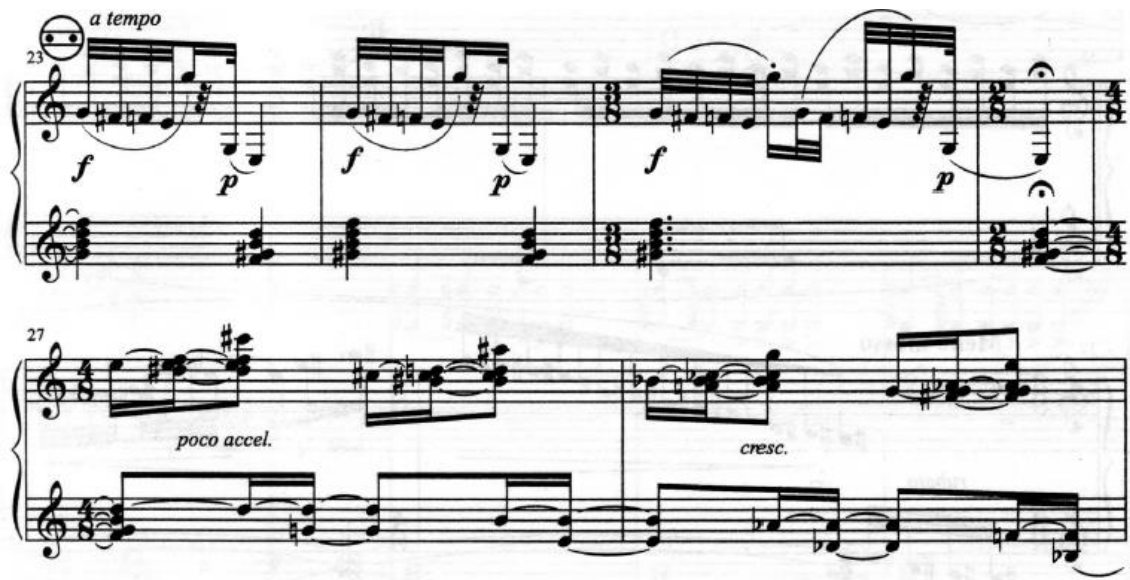


Рис. 3

Після цієї кульмінаційної точки музична тканина зазнає суттєвої трансформації. Порушується метрична стабільність, композитор вводить агогічну вказівку *Meno mosso, rubato*. Ця ритмічна та темпова нестабільність семантично відтворює порушення первісного ладу, символізуючи духовний злам та неспокій, що безпосередньо передуює вигнанню.

Згодом відбувається тимчасове повернення початкового «райського» мотиву (*a tempo*), що створює ілюзію хибної стабільності, ніби гармонію ще не втрачено. Проте ця ілюзія миттєво руйнується черговим вторгненням «ворожого» цілотнового пасажу, який слугує драматургічним переходом до наступного розділу, що відповідає сцені «Вигнання з Райського саду».

Образ «Вигнання з Раю» характеризується високим рівнем експресивної напруги. Фактура цієї музичної побудови насичена гострими секундовими інтонаціями та стрімкими, моторними пасажами, що мають циклічну, «обертову» структуру, створюючи семантичний ефект замкненого кола, з якого неможливо втекти. Гармонічна вертикаль перенасичена дисонантною напругою, зокрема, за рахунок активного використання зменшених септакордів, що позбавляє слух будь-якої тональної опори.

Кульмінаційний розвиток (т. 45-46) базується на прийомі остинатної реітерації одного звуку, що інтонаційно «обігрується» з невпинним зростанням напруги. Музичний розвиток, таким чином, замикається у «хибному колі» і, не знаходячи виходу, драматично завмирає на ферматі, що семантично трактується як фатальна безвихідь.

Безпосередньо за цією паузою (т. 47-48) слідує низхідний мотив у партії лівої руки, що несе характерні риторичні фігури плачу (*catabasis*), які дублюються паралельним низхідним рухом акордів у правій руці (рис.4).



Рис. 4

Після цього катарсичного епізоду, що втілює плач, настає раптовий ліричний контраст – новий розділ у тональності *f-moll*. Композитор змінює звуковий колорит, вказуючи на використання м'якого регістра (що викликає алузії на тембр фагота), на тлі якого розгортається експресивна мелодія виразно романтичного змісту. Семантично, цей острівець кантилени можна трактувати як потенційну появу «голосу Бога» – інтонацію милосердя або можливість прощення. Проте ця надія виявляється ілюзорною і не отримує розвитку. Згідно з біблійним наративом, той, хто порушив єдиний закон Раю, мусить бути вигнаний. Драматургічним підтвердженням цього стає

невідворотне повернення напруженого, моторного мотиву «Вигнання з Раю», що завершує першу частину триптиха (рис.5).



Рис. 5

Кодою першої частини слугує ностальгічна ремінісценція початкового образу «Безтурботного Раю». Ця тема поступово розчиняється у фінальних тактах, згасаючи на динамічному рівні *pianissimo* із застосуванням виразового ефекту баянного *vibrato* (рис.6).



Рис. 6

Перша частина «Триптиха» ставить перед виконавцем складне завдання колористичного звукопису та вимагає філігранного володіння міхом.

Виконавець має досягти абсолютно рівного, безперервного ведення міха на динамічних рівнях *piano* та *pianissimo* для створення «мерехтливого» фону з тридцять других нот. Ця звукова вуаль вимагає високого рівня володіння міхом та здатності «слухати тишу». Будь-яка динамічна нерівність чи «поштовх» міхом (різка атака звуку) руйнує імпресіоністичний ефект. Контрастні проведення цілотнонових гам (т. 17) вимагають точного динамічного контролю – миттєвого переходу до напруженого *crescendo* та повернення до динаміки попередньої фрази.

Для створення ефекту «звукової плями» у пасажах тридцять другими тривалостями необхідне чітке пальцеве *legatissimo* – «найвища ступінь зв'язної гри», що досягається м'яким «натиском» (нажим). Водночас мелодія (тема «Раю») вимагає іншого типу туше – глибокого, але м'якого *legato*, що забезпечує «співучість» та виділяє її на тлі фонових фігурацій.

Також Власов вказує на використання конкретних регістрів (символ у колі в т. 1). Для досягнення прозорості пасторалі необхідне використання світлих, м'яких регістрів. Це тембри, що знаходяться у «ломаній деці» (*cassotto*), такі як «кларнет» або «фагот», які мають приглушений, матовий тембр. Використання регістра «баян» (поєднання «кларнета» та «концертино») також надає звучанню необхідної м'якості.

3.3.2 Аналіз Другої частини «Спокуса» (Temptation): Барокова токатність як образ земного хаосу

Аналіз другої частини «Концертного триптиха» ускладнюється семантичною неоднозначністю, яка, вочевидь, була закладена композитором свідомо. Назва частини – «Спокуса» (*Temptation*) – прямо апелює не до віденського «Страшного суду», а до центральної панелі іншого, можливо, найвідомішого шедевру Босха – «Сад земних насолод» (бл. 1490–1505, музей Прадо). Ця панель є візуальною енциклопедією людських пристрастей, де людство, ще не знаючи остаточного покарання, безтурботно віддається гріху *luxuria* (сладострастя).

Центральна панель «Саду земних насолод» (Прадо) зображує «поліфонічний хаос» та «акустичну надмірність». Тут ми бачимо:

- *Символи гріха*: Оголені фігури людей змішані з гігантськими птахами та плодами. Величезні суниці, вишні та виноград, які поглинають грішники, символізують ефемерність та швидкоплинність тілесної насолоди.
- *Скляні сфери та посудини*: Крихкі скляні кулі та дзвони, в яких ув'язнені коханці (особливо пара в мушлі), є і алхімічними символами (атанор), і втіленням фламандської приказки «Щастя крихке, як скло».

- *Центральну кавалькаду:* Навколо «озера юності», де купаються жінки, рухається кавалькада чоловіків верхи на різноманітних реальних та міфічних звірах (конях, леопардах, єдинорогах), що символізує тваринну природу хтивості.
- *Музичні інструменти:* У «Саду» інструменти (лютні, флейти, волинки) ще є атрибутами насолоди (*musica carnalis*), що супроводжують танці та еротичні ігри. Вони ще не стали знаряддям кари, але вже є символами гріховного, «марнотного» життя.

На відміну від «Саду», центральна панель віденського триптиха «Страшного суду» зображує не алегорію гріха, а безпосередньо момент Суду та «агонію Землі». Це «вселенський катаклізм», що бушує у «темній воронкоподібній бездні».

У верхній частині зображений Христос-Суддя в оточенні апостолів та Діви Марії. Ця «небесна» зона навмисно скромна за площею порівняно з широкою, деталізованою «територією» покарань, що візуально підкреслює диспропорцію між Божественним судом і тотальною гріховністю людства.

Переважна частина полотна — це хаос, де земля вже стала «невідрізною від Пекла». Тут панує вогонь, а «полчища сатани» та гібридні демони вже чинять розправу.

Покарання безпосередньо відповідають гріхам. Босх зображує конкретні тортури: демони-ковалі розплющують грішників молотами (гнів); грішників, що винні в алчності, варять у гігантському котлі; тучному чревоугоднику демони заливають у горло рідину з бочки; похотлива грішниця зазнає домогань від «величезного ящера».

На відміну від «Саду», де інструменти є символами насолоди, тут вони (разом з гачками, колесами та механізмами) вже функціонують як «практична індустрія кари».

Проте музичний матеріал, створений Власовим у частині «Спокуса», кардинально протилежний образу «насолоди». Він трагічний, механістичний і невблаганний. Як слушно зауважує В. Тищик, музика Власова у цій частині

скоріше відповідає не «Саду», а безпосередньо центральній панелі «Страшного суду» (Відень). Ця панель зображує «апофеоз дисгармонії», «вселенський катаклізм» та «агонію Землі», де світ вже охоплений вогнем та демонами.

Таким чином, Власов створює потужний філософський синтез: він називає частину «Спокуса» (вказуючи на причину – «Сад земних насолод»), але музикою зображує невідворотний наслідок цієї спокуси – механістичний жах «Страшного суду». Він музично втілює процес, де безперервний рух гріховних насолод неминуче перетворюється на механістичний хаос Суду.

Для передачі цього «стрімкого круговороту», що поєднує в собі і гріховну одержимість, і жах покарання, композитор радикально змінює стилістику. На зміну імпресіонізму першої частини приходить алюзія на епоху бароко.

Вибір стилю бароко є глибоко символічним анахронізмом. Епоха бароко (XVII–XVIII ст.), особливо в контексті Контрреформації, часто зверталася до біблійних сюжетів, сповнених патетики, страждань та драматизму (наприклад, у живописі М. Караваджо чи П. Рубенса). Хоча естетика бароко далека від гротескної потворності Босха, її об'єднує з ним тема глобальної драми та конфлікту. Музика бароко базувалася на «теорії афектів», де один музичний твір або його частина передавали один-єдиний, чітко визначений емоційний стан. Цьому слугував моторний, невинний ритм (*perpetuum mobile*), який, подібно до годинникового механізму, рухався з невідчужливою силою.

Саме цю механістичну невідчужливість Власов використовує як музичний символ: гріх і подальше покарання – це не хаотичний набір випадковостей, а єдиний, безперервний, механістичний процес, що веде людство до загибелі.

Власов звертається до конкретних жанрових моделей – токати та *concerto grosso* в дусі Антоніо Вівальді.

Частина написана у швидкому темпі (*Allegro vivo*) та починається з *perpetuum mobile* – безперервного, остинатного руху восьмими тривалостями.

Цей «активний ритмічний тонус безперервної пульсації» створює образ невідвортної стихії.

Власов використовує типові барокові гармонічні звороти, такі як «золота» діатонічна секвенція (побудована на кварто-квінтових співвідношеннях акордів) та рух паралельними секстакордами. У тактах 104–117 ця полістилістична гра досягає кульмінації. У партії правої руки (верхній фактурний пласт) композитор вибудовує прозору, впізнавану модель «золотої» барокової секвенції. Проте Власов свідомо руйнує її гармонічну чистоту. Одночасно з цим у партії лівої руки за допомогою виборної клавіатури вводяться гострі дисонуючі кластери. Ці сонорні комплекси вступають у прямий конфлікт із класицистичною моделлю, деформуючи гармонічну вертикаль. Таким чином, створюється ефект навмисної дисгармонії, яка не дозволяє слухачеві повною мірою сприйняти секвенцію як естетично завершений бароковий елемент, натомість демонструючи її спотворення.

Композитор чітко відтворює барокову фактуру: найяскравішим свідченням цього є саме графічне оформлення партитури. В. Власов свідомо відмовляється від традиційного дворядкового запису та використовує трирядкову і, в кульмінаціях, чотирирядкову нотну систему. Цей прийом є прямою візуальною та структурною алюзією на органні партитури епохи бароко, де два верхні рядки призначалися для мануалів, а нижній – для педалі.

Однак Власов адаптує цю систему до специфіки баяна з унікальною віртуозністю:

1. *Concertino* (Функція мануалу): Верхній нотоносець призначений для правої руки і виконує функцію солюючого голосу, граючи віртуозні токатні пасажі.
2. *Basso Continuo* (Функція лівої руки): Композитор розписує партію лівої руки на два окремі нотоносці.

- Середній нотоносець призначений для виборної клавіатури (F.B.). Він виконує функцію мелодизованого, поліфонічного *basso continuo*, що дублює гармонію та створює ритмічну опозицію.
- Нижній нотоносець призначений для готової басо-акордової клавіатури (S.B.). Він виконує функцію органної педалі, забезпечуючи потужний гармонічний фундамент (органний пункт).

3. Розширення фактури (4-рядкова система): У кульмінаційних моментах (наприклад, з такту 155) Власов додає четвертий нотоносець, доручаючи правій руці виконання на двох верхніх станах, тоді як ліва рука продовжує одночасно керувати двома нижніми станами (виборним та готовим). Це створює фактуру надзвичайної щільності, що імітує повне звучання (*Plenum*) великого органу.

Важливо підкреслити, що Власов вдається не до чистої стилізації, а до сучасної реінтерпретації, свідомо «загострюючи» барокову модель. Його підхід віддзеркалює загальну тенденцію творчості композитора, де, як зазначає А. Боженський, «сприйняття Власовим новітніх музичних віянь та технологій тісно переплітається з елементами його традиційного музичного мислення» [5, с. 10].

Власов поєднує різні епохи через жанрову семантику. Механістичність, «жорстка моторика» та «активний ритмічний тонус безперервної пульсації» [5, с. 10], притаманні бароковій токати, слугують ідеальним музичним вираженням хаотичного, але невпинного руху людства до своєї загибелі, як це зображено на центральних панелях Босха. Це вже не «сад насолод», а «стрімкий кругообіг», що перетворюється на «вихор токати» [62, с. 89], який несе людей до неминучого покарання.

Друга частина є найскладнішою з точки зору технічної витривалості та ритмічної точності виконавця.

Виконання *perpetuum mobile* у темпі $\text{♩}=160$ на динаміці *forte* та *fortissimo* вимагає величезного фізичного ресурсу та раціонального розрахунку міха. На

відміну від гнучкого фразування першої частини, тут міх виконує функцію невинного, моторного двигуна. Зміна напрямку руху міха має бути абсолютно непомітною, щоб не розривати безперервний потік. Це вимагає від виконавця здатності до «активного меховедення» без затискання м'язів, зберігаючи «відчуття зручності» та «спрямованої свободи».

Якщо перша частина базувалася на *legato* та, то тут домінує *staccato* та *martele* (акцентоване стакато). Звуковидобування має бути гострим, чітким та перкусивним. Це досягається не натиском, а ударом або поштовхом пальця.

Найскладніший елемент – це координація рук, бо виконавець стикається з поліфонічною фактурою. Права рука виконує безперервне *perpetuum mobile* восьмими та пасажі подвійними нотами шістнадцятими, що вимагає технічної майстерності. У той час лівою рукою баяніст повинен одночасно виконувати два різні нотоносці та дві абсолютно різні функції: грати мелодизований *basso continuo* на виборній клавіатурі і в той же час забезпечувати ритмічну опору акордами або басами на готовій клавіатурі. Це вимагає від виконавця не просто технічної вправності, а рівня мислення, притаманного органісту, що керує кількома мануалами та педаллю одночасно.

Власов обирає для цієї частини тембрально найпотужніший регістр – «*tutti*», позначений у нотах (т. 80) відповідним символом. Цей регістр задіює всі чотири голосові планки («*фагот*», «*кларнет*», «*концертино*», «*нікколо*»). Такий вибір семантично виправданий: він створює максимальну щільність та насиченість звучання, перетворюючи баян на *Organo Pleno* або *tutti* симфонічного оркестру. Це необхідно для втілення не камерної рефлексії, а саме образу вселенського, апокаліптичного хаосу та концепції «механіки гріха».

Особливої уваги вимагає розділ, що починається з такту 139. Це специфічний баянний прийом – тремоло міхом. Тремоло міхом – швидке рівномірне чергування розжиму і сжиму. На відміну від вібрато (яке є динамічним коливанням на одному напрямку руху міха), тремоло – це агресивна, ритмічна техніка. У цьому розділі Власов вимагає безперервного,

швидкого та ритмічного тремоло міхом. Семантично цей прийом створює унікальний ефект «лихоманки», «трясіння» або агресивної пульсації. Це ідеально відтворює стан «Спокуси», яка перетворюється на агонію та передчуття Пекла.

Друга частина «Триптиха» є драматургічним центром твору. Віктор Власов поєднує семантику двох картин Босха: назва «Спокуса» відсилає до гріховного «Саду земних насолод», тоді як трагічна, токатна, механістична музика в стилі бароко (*perpetuum mobile*) зображує хаотичні наслідки цього гріха – безпосередньо «Страшний суд». З виконавської точки зору, ця частина вимагає від баяніста максимальної технічної витривалості, ритмічної волі та вміння поєднувати барокову артикуляцію з сучасною експресією.

Драматургічно важливо, що друга частина не має власного формального завершення; вона музично та семантично нерозривно пов'язана з фіналом. Композитор свідомо прописує у партитурі (т. 182) виконавську ремарку *attacca*. Як зазначає А. Антропова, «одразу ж, без будь-якої перерви слідує третя частина „Пекло“» [1, с. 71]. Таким чином, механістичний рух «Спокуси» не зупиняється, а логічно «перетікає», перетворюючись на «вихор токати», що вривається безпосередньо у звуковий простір Аду [62, с. 89].

3.3.3. Аналіз Третьої частини «Пекло» (Inferno): Апофеоз Дисгармонії

Третя частина «Концертного триптиха» є кульмінацією програмного задуму Власова та апофеозом музичної деструкції, що відповідає візуальному шоку, спричиненому правою панеллю триптиха Ієроніма Босха. Вона виконана в найрадикальнішій для баяна стилістиці, заснованій на атональності, кластерах та шумових ефектах.

Образним першоджерелом слугує права стулка триптиха «Страшний суд» (Відень), що зображує остаточне місце прокляття – Пекло. Однак, враховуючи програмну назву другої частини («Спокуса»), Власов, вочевидь, синтезує цей образ із не менш жахливою правою стулкою «Саду земних насолод» (Прадо), яку часто називають «Музичним Пеклом». Саме з «Саду»

походить знаменита іконографія музичних інструментів як знарядь тортур. Аналіз Власова вимагає розгляду обох пекельних візій Босха.

Босх відходить від усталених іконографічних канонів. Замість просторової єдності він пропонує дефрагментований, епізодичний ландшафт.

- *Ландшафт Руїн:* Пекло Босха – це не підземна печера, а ландшафт руїн, палаючих міст і похмурих, чорних фортець. Це відображає не просто покарання, а повний «колапс земного світопорядку».
- *Кольорова палітра:* Домінують червоний (вогонь), чорний (сажа, ніч) та глибокий синьо-сірий – палітра, що створює відчуття вічного мороку. Світло тут не є джерелом Божественної благодаті, а лише «спалахами полум'я», що висвітлюють жахливі деталі. Літературною основою для таких візій часто слугували популярні в пізньому середньовіччі тексти, як-от «Видіння Тундала» (*Visio Tnugdali*), що детально описували Пекло як місце не лише вогню, але й крижаного холоду, механічних тортур та архітектурних жахів.
- *Центральні фігури Пекла:* У «Саду земних насолод» (Прадо) центральне місце займає гротескна «Людина-дерево». Її порожнистий тулуб, що тримається на двох гнилих стовбурах-човнах, перетворений на «диявольський кабак». Цей образ є вершиною босхівського символізму, втілюючи розпад, гріх та порушення природного порядку. Інший знаменитий образ з цієї ж панелі – «диявол на горщику», птахоголовий монстр, що коронований котлом, сидить на високому стільці-туалеті та «пожирає свої жертви і тойчас вивергає їх» у яму з нечистотами. Демони Босха є «фантастичними гібридними істотами», що поєднують частини тварин, комах, птахів та механізмів. Мистецтвознавці вбачають джерело цих образів у «маргіналіях» (*marginalia*) – гротескних, часто гумористичних малюнках на полях середньовічних ілюмінованих рукописів. Босх надав цим образам нового, жахливого теологічного сенсу.

- *Покарання за гріхи*: Тортири відповідають гріхам. У «Страшному суді» (Відень) срібллюбство (*Avaritia*) карається варінням у гігантському котлі; ненажерливість (*Gula*) – примусовим поглинанням нечистот; гнів (*Ira*) – розплющенням демонами-ковалями. У «Саду» (Прадо) гординя (*Superbia*) покарана тим, що жінка змушена вічно дивитися на своє відображення у дзеркалі, яке тримає демон.

Найбільш значущим для музичного аналізу є повна трансформація музичних інструментів. У «Саду земних насолод» (Прадо), де вони були символами плотської насолоди (*musica carnalis*), у «Пеклі» вони стають знаряддям вічної кари (*tormentum*).

У пізньому середньовіччі інструментальна музика (на відміну від церковного співу) стійко асоціювалася з гріхом, тілесними насолодами, тавернами та мораллю бродячих артистів. Вона вважалася марнотною та прямим шляхом до сладострастя. Босх візуалізував цю теологічну ідею: інструменти насолоди стали інструментами тортур.

- *Струнні як шибениці*: на панелі «Саду» домінують арфа і лютня. Грішника розпинають на струнах гігантської арфи, а інший, з нотами на сідницях, притиснутий до деки величезної лютні. Людська плоть стає струною, що видає лише стогін.
- *Волинка*: у середньовічній символіці – прямий знак «низьких інстинктів» та сексуальних потягів. У «Саду» вона стає частиною «Людини-дерева», у «Страшному суді» на ній грають демони.
- *Барабан і шалмей*: у «Страшному суді» (Відень) чорнолиций монстр диригує «адським концертом». У «Саду» (Прадо) демони використовують барабан як знаряддя кари.

Найбільш буквальним поєднанням гріха, тіла та «анти-музики» є знаменитий епізод «музики на сідницях» (*butt-music*) з панелі «Саду земних насолод». На сідницях одного з грішників, притиснутого до лютні, записані ноти. Сучасні дослідники та музиканти транскрибували цю мелодію, яка

виявилася дисонансною, моторошною послідовністю, що ідеально втілює концепцію «пекельної музики».

Таким чином, права панель Босха слугує Власову не просто «ілюстрацією», а програмою для радикального музичного мислення, де гармонія і мелодія – як символи Божого порядку і «Раю» – мають бути повністю знищені на користь кластерів, перкусії та шуму, що є музичним еквівалентом вогню, руїн і вічних мук.

Частина «Пекло» є апофеозом використання авангардних та сонористичних засобів, згідно з концепцією «музики пекла».

Як було зазначено, частина розпочинається безпосередньо, *attacca* (т.182), що підкреслює невідворотність покарання. Форма є вільною, фрагментарною, подібно до візуальної структури Босха, де немає єдиної лінійної оповіді, а лише сукупність ізольованих сцен тортур.

Відкриття частини – це музичний вибух (*fff*), що характеризується тремоло міхом та використанням кластерів у лівій руці. Цей прийом створює акустично нестерпне, атональне середовище, що є звуковим відповідником хаотичної візуальної густини Босха. Кластер у лівій руці, згідно з нотами, є максимально насиченим: «...натискати цими ж пальцями всі можливі клавіші в 3-му, 4-му, 5-му, 6-му рядах» [8]. Це пряме музичне втілення дисгармонії Аду.

Протягом усієї частини зберігається регістр «*tutti*», що забезпечує максимальну щільність і силу звуку, необхідну для відтворення «вселенського, нестримного хаосу». Для зображення нелюдських криків, стогонів і мук проклятих Власов використовує кластерні *glissandi*, що охоплюють весь діапазон клавіатури, часто виконуються в обох руках одночасно, на динаміці *ff* або *fff*. Ці глісандо повністю руйнують мелодичну лінію, перетворюючи її на емоційно болісний звук. Невблаганний моторний ритм другої частини тут розбивається на різкі, дислоковані, нерегулярні акценти та уривчасті фігури. Ця фрагментація відображає механістичний характер тортур – різких ударів демонів, зображених на картині.

У цій частині Власов застосовує один з найбільш авангардних прийомів – гру повітряним клапаном. Цей прийом, використаний на динаміці від *p* до *ff* і знову до *ppp*, створює шиплячий шум або стогінний вітер, що символізує фінальне розчинення звуку, абсолютну порожнечу або «вітер Апокаліпсису», що проноситься над руїнами Пекла. На тлі цього потойбічного шуму Власов вводить останній тематичний елемент: «виникає в верхньому регістрі ясний *D-dur* пентахорд» [1, с. 72]. Цей світлий образ, що звучить на *ppp* і зникає, є «загадковим завершенням». Це не триумф, а ледь намічена «затаєна перемога сил добра» або, можливо, спогад про втрачений Рай, що робить фінал твору філософськи багатозначним.

Третя частина є найбільш експериментальною і вимагає від виконавця не лише віртуозності, а й використання шумових можливостей інструмента.

Втілення радикального композиторського задуму фінальної частини та відтворення її апокаліптичної образності вимагає від виконавця мобілізації усього арсеналу сучасної баянної техніки й вирішення низки складних інструментально-технологічних завдань:

- *Міх та динаміка*: ця частина вимагає максимального динамічного діапазону. Від виконавця вимагаються вибухові *fortissimo* та *sforzando* на кластерах.
- *Туше та Атака*: вимагається ударне, перкусивне туше. На відміну від *legato* Раю та *staccato* Спокуси, тут домінує агресивний, хаотичний акцент, що досягається різким і швидким ударом пальців.
- *Розширена нотація*: у кульмінаційних моментах (т. 183, 209) Власов використовує п'ятирядковий нотний запис. Це дозволяє досягти найпотужнішого широкоохоплюючого «апокаліптичного» звучання.
- *Гра повітряним клапаном*: виконання шумових ефектів вимагає уваги до динаміки. Виконавець має відкривати клапан, регулюючи швидкість руху міха, щоб створити саме шипіння або свист, а не просто тихе звучання.

- *Артикуляційний контраст*: найвищий виконавський виклик – це миттєві переходи від перкусивних ударів (*fff*) до тиші (*ppp*). Цей драматичний контраст передає ідею метань душі між агонією та жахом порожнечі.

Висновки до Розділу 3

Проведений комплексний аналіз «Концертного триптиха на тему картини Ієроніма Босха „Страшний суд“» Віктора Власова дозволяє зробити такі узагальнення:

1. **Жанрово-стильова еволюція.** Творчість Віктора Власова демонструє динамічну еволюцію від фольклорно-варіаційних форм до складних концептуально-програмних циклів. «Концертний триптих» (1992) є вершиною цієї еволюції, де композитор відходить від традиційної ілюстративності, впроваджуючи полістилістику як основний метод музичного мислення. Твір синтезує здобутки бароко (токатність), імпресіонізму (колористика) та авангарду (сонористика), що дозволяє відтворити багатовимірний світ Босха.
2. **Інтермедіальна стратегія.** Власов здійснює не просто музичну ілюстрацію, а структурну та семантичну реінтерпретацію живописного першоджерела. Архітектоніка музичного циклу (три частини: «Рай», «Спокуса», «Пекло») повністю відтворює структуру вівтарного триптиха. Композитор використовує принцип «подвійного кодування», поєднуючи образи двох шедеврів Босха – «Страшного суду» та «Саду земних насолод» – для створення цілісної філософської концепції гріхопадіння та розплати.
3. **Новаторство музичної мови.** Для втілення апокаліптичних образів Власов суттєво розширює виражальний арсенал баяна. Використання розширених технік (кластерів, глісандо, тремоло міхом, шумових ефектів повітряного клапана, ударів по корпусу) трансформує тембральну палітру інструмента, наближаючи її до сонорного звучання.

Застосування п'ятирядкової нотації свідчить про прагнення до симфонізму та фактурної щільності, що імітує звучання органу або оркестрового *tutti*.

4. **Виконавська проблематика.** Інтерпретація триптиха вимагає від виконавця не лише віртуозної техніки, а й глибокого розуміння філософського підтексту та стильової специфіки кожної частини. Ключовими завданнями стають: володіння різними типами туше та артикуляції (від *legato* в «Раю» до перкусивного *staccato* в «Пеклі»), філігранна робота з міхом (динаміка, тремоло) та координаційна незалежність рук при виконанні поліфонічної фактури.

Таким чином, «Концертний триптих» Віктора Власова постає як унікальний зразок програмної музики кінця ХХ століття, що стверджує баян як інструмент, здатний до втілення найскладніших філософських та есхатологічних концепцій світового мистецтва.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі здійснено комплексне дослідження «Концертного триптиха на тему картини Ієроніма Босха “Страшний суд”» Віктора Власова в контексті інтермедіальної взаємодії музики та живопису, що дало змогу осмислити цей твір як цілісну художню концепцію, побудовану на транспозиції філософсько-символічних структур візуального мистецтва у звукову сферу баянного виконавства.

1. У ході дослідження встановлено, що інтермедіальні зв'язки між музикою та живописом мають глибоке історико-теоретичне підґрунтя, сформоване в європейській естетичній традиції від античної формули *Ut pictura poesis* до сучасних концепцій інтермедіальності. З'ясовано, що впродовж історичного розвитку відбувався поступовий перехід від аналогій та ілюстративності до структурної та семіотичної взаємодії мистецтв, у межах якої музика почала сприймати живопис не як сюжетне джерело, а як модель мислення, архітектоніки та образної організації.
2. Аналіз жанрової природи триптиха засвідчив, що ця форма, первісно пов'язана із сакральним живописом, у процесі історичної еволюції набула універсального характеру та виявила значний потенціал для музичного мистецтва. Визначено, що триптих у музиці функціонує не лише як тричастинна композиція, а як особлива драматургічна модель, заснована на фланговому контрасті, семантичній ієрархії та ідеї руху між полюсами гармонії й дезгармонії. Саме ця модель виявилася продуктивною для інтермедіальних інтерпретацій складних філософсько-образних систем.
3. У роботі доведено, що триптихи Ієроніма Босха, зокрема «Страшний суд» і «Сад земних насолод», репрезентують багатовимірну філософсько-образну систему, в якій поєднуються теологічні, етичні та екзистенційні смисли. Особливу роль у цій системі відіграє музична

символіка, яка в босхівському живописі трансформується з носія космічної гармонії у знак гріха, хаосу та покарання. Така інверсія традиційних уявлень про музику створює потужний інтермедіальний потенціал для її подальшої звукової рецепції.

4. Дослідження художніх орієнтирів і стильової еволюції творчості Віктора Власова дозволило визначити його композиторське мислення як таке, що формується на перетині авангардних технік, полістилістичних принципів та виконавської специфіки баянного мистецтва. Виявлено, що звернення композитора до інтермедіальних моделей не є епізодичним, а становить органічну складову його авторського стилю, в якому музичний твір мислиться як простір філософської рефлексії та культурної пам'яті.
5. Комплексний аналіз «Концертного триптиха на тему картини Ієроніма Босха “Страшний суд”» засвідчив, що цей твір є не ілюстрацією живописного першоджерела, а самостійною музичною інтерпретацією його внутрішньої логіки. Структура циклу відтворює архітектоніку живописного триптиха, де кожна частина функціонує як окремий образно-семантичний простір, водночас підпорядкований єдиній драматургічній концепції.
6. Установлено, що основними механізмами музичної транспозиції філософсько-символічного змісту босхівського живопису у Власова є полістилістика, темброво-колористичне мислення та інтермедіальна драматургія. Полістилістика виконує функцію смислового маркера, через який композитор моделює різні етичні та онтологічні стани буття – від ідеалізованої гармонії до тотальної дезінтеграції.
7. Важливим результатом дослідження стало виявлення виконавських і темброво-фактурних засобів баянного письма, які набувають у творі семантичного значення. Розширені техніки звуковидобування, регістрові контрасти, шумові ефекти та фактурна багатоплановість функціонують не лише як технічні прийоми, а як елементи образної

мови, що сприяють відтворенню складної символіки живописних першоджерел.

Отже, «Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха “Страшний суд”» Віктора Власова постає як знаковий приклад сучасної інтермедіальної творчості, у якій баян виступає повноцінним медіумом філософського осмислення візуального образу. У цьому творі музика перестає бути лише звуковим явищем і набуває рис просторово-семіотичної структури, здатної передавати складні світоглядні моделі.

Таким чином, дослідження підтверджує, що інтермедіальність у сучасному виконавському мистецтві є не допоміжним засобом, а принципом художнього мислення, який відкриває нові перспективи для інтерпретації, аналізу та виконавської реалізації музичних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антропова А. Камерно-інструментальна творчість В. П. Власова (на прикладі аналізу «Концертного триптиха на тему картини Ієроніма Босха „Страшний суд“»). *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău, 2016. Nr. 2 (29). С. 66–73.
2. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Серія: Виконавське музикознавство*. 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 239–245.
3. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / КНУКіМ. Київ, 2004. 20 с.
4. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ століття. Київ: Інтерпрес, 1999. 298 с.
5. Боженський А. До питання виконавської інтерпретації баянних композицій Віктора Власова. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2011. Вип. 2. С. 8–11.
6. Булда М. В. Стильові напрямки естрадно-джазових творів Віктора Власова для баяна-акордеона. *Творчість композиторів України для народних інструментів: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф.* Львів, 2006. С. 12–17.
7. Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура»: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 18 с.
8. Власов В. Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд». Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 30 с.
9. Власов В. Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд» [Відеозапис] / Вик. Р. Желіба: веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yXjw4yl8WPY>

- 10.Гнатюк Л. Символіка звуку та музичні алюзії у середньовічному живописі. Київ: Академія мистецтв, 2017. 180 с.
- 11.Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. 2-ге вид., доп. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.
- 12.Давидов М. А. Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми). Українське музикознавство. 1998. Вип. 28. С. 56–74.
- 13.Давидов М. А. На шляху самоствердження. Проблеми розвитку інструментального мистецтва в Україні. Київ: Вид-во ім. О. Теліги, 1998. С. 82–86.
- 14.Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ: Музична Україна, 2004. 286 с.
- 15.Давидов М. Художньо-виражальні можливості баяну. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Київ, 1998. Вип. 6. С. 16–32.
- 16.Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ сторіччя. Музична україністика: сучасний вимір. Київ, 2002. Вип. 1. С. 19–21.
- 17.Довідник Сучасні композитори України / Упор. К. Цепколенко. Одеса: Асоціація Нова Музика, 2002. 111 с.
- 18.Дроздова О. Реквіємна традиція в українській музиці ХХ століття. Київське музикознавство. 2017. Вип. 56. С. 101–104.
- 19.Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. 17 с.
- 20.Єргієв І. Д. Український модерн-баян: феноменологія музичної творчості та виконавства: монографія. Одеса: Астропринт, 2008. 248 с.
- 21.Загайкевич А. Електроакустичні цикли в українській сучасній музиці. Сучасне мистецтво. 2010. Вип. 7. С. 13–18.

- 22.Зінкевич О. С. Музика і час. Думки про головне. Київ: Дух і літера, 2008. 480 с.
- 23.Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні. Київ: КДК, 1995. 17 с.
- 24.Імханицький М. Віктор Власов. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 232–235.
- 25.Калениченко А. Взаємодія національних та іншонаціональних засад в українській музичній культурі. Студії мистецтвознавчі. 2003. Число 2.
- 26.Карась С. Еволюція баяна в академічному музичному мистецтві у взаємозв'язку з репертуарно-стильовим чинником. Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини. Дрогобич: Коло, 2005. С. 119–126.
- 27.Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. 2013. Вип. 29. С. 111–118.
- 28.Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий процес композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. 216с.
- 29.Кияновська Л. Українська духовна музика ХХ століття. Українське музикознавство. 2012. Вип. 43. С. 298–304.
- 30.Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття): автореф. дис. канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2005. 20 с.
- 31.Ковальчук О. Музика пекла та естетика дезгармонії у Босха. Харків: Фоліо, 2018.
- 32.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 285 с.
- 33.Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю: веб-сайт. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16931/24-Komenda.pdf>

34. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2. Київ; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998.
35. Корній, Л., & Сюта, Б. (2014). Українська музична культура: Погляд крізь віки (592 с.). Музична Україна.
36. Кужелєв Д. О. Баянна творчість сучасних українських композиторів у контексті сучасних стильових тенденцій. До 70-річчя кафедри народних інструментів НМАУ імені П. І. Чайковського: зб. наук. ст. Київ: НМАУ, 2010. С. 91–101.
37. Кужелєв Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2002. 20 с.
38. Майбурова К. Програмна музика. Київ: Держвидавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1960.
39. Морозов С. М., Шкарапута Л. М. Словник іншомовних слів. Київ: Наукова думка, 2000. 680 с.
40. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство. 1998. Вип. 1. С. 87–93.
41. Невідома українська музика / Упор. М. Степаненко. Київ, 2002.
42. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. Київ: Дніпро, 2001.
43. Олексів Я. В. Програмність в українській баянній сюїті у формотворчій та стильовій проекціях. Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 115–119.
44. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2011. 234 с.
45. Пилипчук І. Візуально-музичний дискурс епохи Ренесансу: Босх та його рецепція. Львів: Видавництво ЛНУ, 2021. 190 с.
46. Семешко А. А. Баян на концертній естраді. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. Вип. 2. 128 с.

47. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть: Довідник / А. А. Семешко. Тернопіль: Навч. книга. Богдан, 2009. 242 с.
48. Семешко А. А. Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (у формі діалогів). Віктор Власов. Київ: Асо-орус, 2004.
49. Семешко А., Кміть О. «Концертний триптих» В. Власова на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд». Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 32 с.
50. Словопедія: веб-сайт. URL: <http://slovopedia.org.ua/58/53393/385987.html>
51. Соловійова Т. Міждисциплінарні методи вивчення музичних алюзій у живописі. Київ: Наукова думка, 2019.
52. Сташевський А. Я. Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві: навчальний посібник. Старобільськ: ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2015. 121 с.
53. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна: навчальний посібник. Луганськ: Поліграфресурс, 2006. 152 с.
54. Сташевський А. Я. Полістилістичні тенденції в баянній музиці сучасних українських композиторів. Культура України. 2012. Вип. 37. С. 247–255.
55. Сташевський А. Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.): дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 473 с.
56. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ: Янтар, 2013. 328 с.
57. Степурко В. І. Аналіз музичних творів: навчальний посібник. Київ: НАКККиМ, 2020. 140 с.
58. Тищик А. Образотворчі джерела музичної творчості Віктора Власова. Сучасне мистецтво. 2014. Вип. 10. С. 89–95.

59. Тищик В. Концертний триптих для баяна В. Власова за мотивами картини І. Босха «Страшний суд»: до питання про музичну реінтерпретацію. Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. 2019. № 4. С. 88–95.
60. Філософський енциклопедичний словник. URL: https://filos_uk.academic.ru/ (дата звернення: 01.10.2023).
61. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2001. 16 с.
62. Чумак Ю. В. Творчість Віктора Власова в контексті української баянно-акордеонної музики : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2014. 20 с.
63. Шинкаренко В. Відродимо традицію. Музика. 1994. № 3. С. 13–14.
64. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
65. Юцкевич Ю. Словарь музыкальных терминов. 3-е изд. перераб., доп. Киев: Музична Україна, 1988. 263 с.
66. Adorno T. W. Philosophy of New Music. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 208 p.
67. Aristotle. Poetics / Trans. M. Heath. London: Penguin Books, 1996. 144 p.
68. Baldass L. Hieronymus Bosch. New York: Abrams, 1960. 242 p.
69. Bax D. Hieronymus Bosch: his picture-writing deciphered. Rotterdam: Balkema, 1979.
70. Belting H. Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights. Munich: Prestel, 2002. 128 p.
71. Boethius A. M. S. De Institutione Musica / Trans. Calvin M. Bower. Indianapolis: Hackett Publishing, 1989.
72. Bosing W. Hieronymus Bosch, c. 1450–1516: Between Heaven and Hell. Köln: Taschen, 2000. 96 p.

73. Bruhn S. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale: Pendragon Press, 2000. 629 p.
74. Cinotti M. *L'opera completa di Bosch*. Milano: Rizzoli, 1966.
75. Clüver C. *Inter arts studies: An introduction*. Indiana University, 1997.
76. Combe J. *Hieronymus Bosch*. London: Batsford, 1946.
77. Dahl C. *Music and Intermediality: Form and Concept in the 20th Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
78. Dahlhaus C. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989. 417 p.
79. Dixon L. *Hellish Harmonies: Sound and Sin in Late Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press, 2018. 240 p.
80. Draughon F. The Accordion and the Soviet Musical Landscape. *Journal of Musicology*. 2010. Vol. 27. No. 4. P. 572–603.
81. Eco U. *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven: Yale University Press, 1986. 131 p.
82. Fischer S. *Hieronymus Bosch: The Complete Works*. Köln: Taschen, 2016. 517 p.
83. Fraenger W. *The Millennium of Hieronymus Bosch*. Chicago: University of Chicago Press, 1951.
84. Friedländer M. J. *Early Netherlandish Painting*. Vol. V: *Geertgen tot Sint Jans and Jerome Bosch*. Leiden : Sijthoff, 1969.
85. Frisch W. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley: University of California Press, 1993. 328 p.
86. Gibson W. S. *Hieronymus Bosch*. London : Thames and Hudson, 1973. 180 p.
87. Glum P. The key to Bosch's "Garden of Earthly Delights" found in allegorical Bible illustrations. *The Art Bulletin*. 1976. Vol. 58. P. 45–65.
88. Gombrich E. H. *The Story of Art*. London: Phaidon Press, 1995.
89. Harbison C. *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in Its Historical Context*. New York: Abrams, 1995.

90. Heffernan J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. 249 p.
91. Higgins D. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. 146 p.
92. Huffman C. A. *Philolaus of Croton. Pythagorean and Presocratic; a commentary on the fragments and testimonia with interpretive essays*. Cambridge, 1993.
93. Huizinga J. *The Waning of the Middle Ages*. London: Penguin Books, 1990. 328 p.
94. Kandinsky W. *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover Publications, 1977. 114 p.
95. Linfert C. *Hieronymus Bosch*. New York: Abrams, 1971.
96. Liszt F. *Preface to Les Préludes*. *The Musical World*. 1855. Vol. 33.
97. Macerollo J. *Accordion Resource Manual*. Avondale, ON: The Avondale Press, 1980.
98. Marijnissen R. H. *Hieronymus Bosch: The Complete Works*. Antwerp: Mercatorfonds, 1987.
99. Maurer W. *Accordion: Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur*. Wien: Harmonia, 1983.
100. Mett K. *The Accordion in the New Music*. Trossingen: Hohner, 1984.
101. Monichon P. *L'Accordéon*. Paris: Van de Velde, 1985.
102. Müller J. E. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus, 1996.
103. Orienti S. *Hieronymus Bosch*. New York, 1979.
104. Osmond-Smith D. *Berio*. Oxford: Oxford University Press, 1991. 158 p.
105. Panofsky E. *Early Netherlandish Painting*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953.

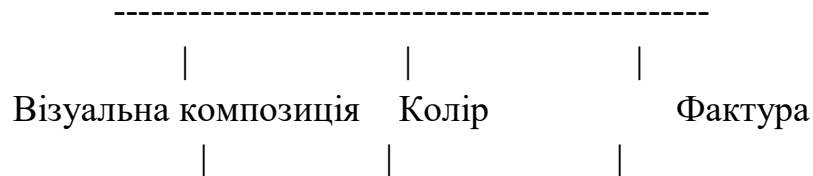
106. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*. 2005. No. 6. P. 43–64.
107. Silver L. Hieronymus Bosch. New York: Abbeville Press, 2006. 424 p.
108. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4: The Early Twentieth Century. Oxford: Oxford University Press, 2010. 860 p.
109. Tolnay C. Hieronymus Bosch. London, 1966.
110. Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the study of literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3), 1–9.
<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>
111. Wölfflin H. Principles of Art History. New York: Dover Publications, 1950. 256 p.
112. Ziolkowski J. M. Music and the Imagery of Hell in European Art. *Music in Art: International Journal for Music Iconography*. 2010. Vol. 35. P. 41–54.
113. Zwig F. Medieval Iconography and Its Evolution. London: Routledge, 1992. 210 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Схема. Інтермедіальна взаємодія музики та живопису у мистецтві XX–XXI ст.

ЖИВОПИС



↓ ТРАНСПОЗИЦІЙНІ МЕХАНІЗМИ ↓

1. Семантична транспозиція – перенесення образу, символу
2. Структурна транспозиція – перенесення форми (триптих, диптих)
3. Колористично-акустична – аналоги кольору в тембрі
4. Фактурно-жестова – звук як «мазок»
5. Наративна – музика → нова інтерпретація сюжету

↓ РЕАЛІЗАЦІЯ В МУЗИЦІ ↓

- Темброва палітра (імітативні та колористичні ефекти)
 - Полістилістика (алюзії, цитати, стилістичні коди)
 - Постмодерні колажі (фрагментарність, монтаж)
 - Програмність (семантична структура)
- Експресивні техніки (шумові, розширені прийоми)

МУЗИЧНИЙ ТВІР ЯК «НОВИЙ ВАРІАНТ» КАРТИНИ

- Не ілюстрація, а інтерпретація
- Семіотичне перетворення образу
 - Філософське осмислення
 - Полідисциплінарність

Додаток Б

Порівняльна таблиця живописних інтерпретацій в українській музиці XX–XXI ст.

Композитор	Твір / цикл	Живописне першоджерело	Принцип інтерпретації	Музична техніка та стильові риси	Джерела
Мирослав Скорик	<i>Гуцульський триптих</i>	Візуальна культура Карпат, народна обрядовість	Відтворення архаїчних образів через інтонаційні моделі	Модальна гармонія, темброва колористика, моторика	Кияновська, 1998
Іван Карабиць	<i>Триптих для струнного оркестру</i>	Символічна образність раннього модернізму	Структурна аналогія з триптихом	Полістилістика, авангардна фактура	Сюта, 2014
Євген Станкович	<i>Триптих пам'яті І. Франка</i>	Іконографія Франка; міфологізовані образи	Семантичне узагальнення образу	Монументальна драматургія, поліфонічні шари	Сюта, 2015
Володимир Зубицький	<i>Триптих пам'яті В. Стуса</i>	Образи експресивного графічного мистецтва	Вираження емоційної аури через тембр	Концентрована хроматика, фактурні ефекти	Семешко, 2009
Алла Загайкевич	<i>Triptych: Nord/Ovest/Sud</i>	Мінімалістична візуальна структура (абстракціонізм)	Темброва аналогія з колористикою	Електроакустична поліфонія	Загайкевич, 2010
Олександр Щетинський	<i>Triptych for Violin Solo</i>	Абстрактні живописні структури	Інтонування «ліній» і «штрихів» живопису	Мікрополіфонія, спектральні ефекти	Пархоменко, 2018
Юрій Ланюк	<i>Триптих на вірші Т. Шевченка</i>	Іконописні та романтичні образи	Музична «перекодифікація» живописного символу	Хорова монодія, ладові структури	Бурдейна, 2008
Віктор Власов	<i>Концертний триптих (за Босхом)</i>	<i>Страшний суд, Сад земних насолод</i>	Постмодерністська інтерпретація, філософське переосмислення	Розширені техніки, шумові ефекти, полістилізм	Антропова, 2016

Додаток В

Таблиця: Живописні концепти у баянно-акордеонній практиці української музики XX–XXI століть

Живописний концепт	Музичний еквівалент на баяні / акордеоні	Приклади творів	Механізм інтермедіальної трансформації	Джерела
Лінія (штрих, графічний жест)	Арпеджіо, пунктирні фрази, тремоло; фрагментарні інтонаційні «риски»	О. Щетинський – <i>Triptych for Accordion Solo</i>	Муз. фраза перетворюється на аналог графічного руху	Пархоменко, 2018
Фактура мазка (пастозність, густота)	Кластерні акорди, широкі розтяжки, тиск міхів для «густого звуку»	В. Власов – <i>П'ять поглядів на країну Гулаг</i>	Тиск міхів формує «густоту» як еквівалент живописної фактури	Семешко, 2009
Колір (теплий/холодний, контраст кольорів)	Контраст регістрів, зміна тембру, чергування відкритого/закритого звучання	В. Власов – <i>Концертний триптих (за Босхом)</i>	Тембр як аналог колористичної палітри	Антропова, 2016
Світлотінь (chiaroscuro)	Динамічні хвилі, cresc.–dim., темброві зміни між регістрами	Є. Станкович – камерні твори з акордеоном	Динаміка і регістри моделюють ефект світла/тіні	Сюта, 2015
Образ «руху» (динаміка, жест мазка)	Глісандо, рух міхів, шумові ефекти, «дихання» інструмента	В. Власов – <i>Горизонти, Навіювання</i>	Міхові рухи = пластичний жест художника	Антропова, 2016
Фрагментація (кубізм, монтаж)	Колажні фрагменти, різкі контрасти епізодів, вставні стилі	А. Загайкевич – <i>Nord/Ovest/Sud</i> (версії для акордеону)	Постмодерністський монтаж як музичний аналог кубізму	Загайкевич, 2010
Абстрактний образ (безпредметний живопис)	Мікрополіфонія, текстурні поля, шумові шари	В. Власов – <i>Ескізи</i>	Звук стає «полем», а не мелодією	Семешко, 2009
Мініатюра / етюдність	Короткі п'єси з одним «візуальним фокусом»	Б. Фроляк – <i>Мініатюри</i>	Музика відтворює фрагмент конкретного візуального мотиву	Дроздова, 2017
Пейзажність	Робота повітряним клапаном (ефект вітру), тихі регістри	В. Власов – <i>П'ять поглядів на країну Гулаг</i>	Імітація простору та атмосфери	Антропова, 2016
Триптих – структурна модель	Три частини з фланговою драматургією	В. Власов – <i>Концертний триптих</i>	Перенесення структури живописного триптиха	Кияновська, 2012

Додаток Г

Порівняльна таблиця: Інтерпретації образів Ієроніма Босха в музиці

Композитор	Твір	Живописне джерело / концепт у Босха	Принцип інтерпретації	Музичні засоби / техніки	Джерела (APA)
Віктор Власов (Україна)	<i>Концертний триптих</i> (1992)	<i>Страшний суд, Сад земних насолод</i>	Постмодерністська філософська інтерпретація; не ілюстрація, а музична реконцептуалізація образів	Полістилізм, шумові ефекти, розширені техніки, регістровий контраст, фактурна «фантасмагорія»	Антропова, 2016; Тищик, 2014
Людовіко Ейнауді (Італія)	<i>Bosch Suite</i> (неофіційні концертні версії, 2010–2015)*	Загальна іконографія Босха (гротеск, фантазм, алегорія)	Музична медитація над світом Босха; мінімалістичне «очищення» образів	Повторювані структури, монофактурність, контраст світлого/темного регістру	Hell, 2015; аналіз у музичних оглядах
Майкл Німан (Велика Британія)	<i>Bosch and Morality</i> (саундтрек до документального фільму, 2016)	<i>Сад земних насолод</i>	Етична інтерпретація: музика як коментар до морально-алегоричної системи	Німанівський мінімалізм, остинатність, різкі гармонічні зіткнення як аналог гротеску	Taruskin, 2010; Evans, 1979
Богдана Фроляк (Україна)	<i>Триптих-реквієм</i> (2004)**	Апокаліптична традиція Босха; фатум, есхатологія	Переосмислення апокаліптичного символізму через хорово-оркестрові структури	Хорова архаїка, монотонні ритми, модальна вертикаль, «темброватиша»	Дроздова, 2017
Кшиштоф Пендерецький (Польща)	<i>Dies Irae, Utrenja, Polymorphia</i> – інтерпрета	Есхатологічні візії Босха; багатофігурність та хаос	Семантична відповідність атмосфери Страшного суду;	Кластери, темброві крики, спектральні ефекти,	Thomas, 2004

	ції візійного образу		колективна трагедія	текстурний хаос	
Арво Пярт (Естонія)	<i>Lamentate</i> (2002)	Концепт страждання, тиші та внутрішньої порожнечі (паралель з «порожністю» пекельних сцен)	«Молитовни й антипод» босхівського хаосу	Тінтиннабул яція, моностиль, світлотінь у тембрі, повільний розвиток	Dahlhaus, 1989; міжнарод ні студії Пярта
Марек Пасечний (Польща)	<i>Hieronymus Bosch – Fantasia</i> (2016)	<i>Сад земних насолод</i>	«Сучасна фантазія» на тему гротескного світу Босха	Віртуозніст ь, розірвані теми, «монтаж» образів, ритмічна експансія	сучасні публікації Pasieczny Music
Ганс Абрахамс ен (Данія)	<i>Schnee</i> (2008)***	Білий, безчасовий простір – інверсія босхівської багатосеміот ичності	Антитеза Босху: музика як очищена «порожнеча» після хаосу	Структурна симетрія, холодні тембри, монохроміз м	сучасні інтермеді альні досліджен ня (Osmond- Smith, 1991)

* Ейнауді не має офіційної «Босх-сюїти», але часто виконує концертні програми, присвячені Босху; у музикознавстві це визнається як форма інтермедіальної рецепції.

** Фроляк не цитує Босха буквально – але її апокаліптична образність методологічно пов'язана з босхівським типом візій (аналогія в дослідженнях Дроздової).

*** Абрахамсен – «обернений Босх»: інтермедіальна стратегія через контраст, тому включений до таблиці.

Додаток Д



Падіння бунтівних янголів. Фрагмент з першої стулки триптиха І. Босха
«Страшний суд»

Додаток Е



Створення Єви. Фрагмент з першої стулки триптиха І. Босха
«Страшний суд»

Додаток Є



Створення Єви. Фрагмент з першої стулки триптиха І. Босха «Сад
земних насолод»

Додаток Ж



Сцена гріхопадіння. Фрагмент з першої стулки триптиха І. Босха
«Страшний суд»

Додаток З



Сцена вигнання з Райського саду . Фрагмент з першої стулки триптиха
І. Босха «Страшний суд»

Додаток И

Хижак що вполював здобич. Фрагмент з першої стулки триптиха І.
Босха «Страшний суд»