

Розділ 1. □ Section 1.

**Актуальні виміри композиторської практики,
музичного виконавства і педагогіки**

**Actual dimensions of composer practice,
musical performance and pedagogy**

УДК 78.071.1(540)(092): 781.7

DOI 10.34064/khnum1-63.01

Палій Ірина Олегівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства,

докторант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: rnp1584@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9874-6825

**Етнічне ядро «unіonіque music»:
Концерт для ситара з оркестром № 1 Раві Шанкара
та альбом «Land of Gold» Анушки Шанкар**

Дослідницьку увагу сфокусовано на яскравих прикладах взаємодії кардинально різних сфер музикування – етнічної, академічної, джазової та сучасної популярної музики. Зростання протягом останніх 70 років кількості прикладів поєднання музики із різними типами мислення та правилами організації музичного матеріалу призвело до актуалізації в музикознавстві питання щодо надання жанрового визначення цим якісно новим музичним зразкам. Наразі жодне з жанрових визначень подібних музичних творів не розкриває повністю їхньої специфіки, в них багато суперечностей, тавтологій, взаємозамін. Для вирішення цих проблем ми визначили окрему категорію «unіonіque music», до якої відносимо музичні твори, що є резуль-

татом органічного поєднання широкого спектру елементів – від музики західноєвропейської академічної традиції до музики електронної. У статті надано аналіз Концерту для ситара з оркестром № 1 Р. Шанкара та альбому «Land Of Gold» А. Шанкар. Для обраних творів є характерною базова етнічна складова, в інших аспектах вони мають суттєві відмінності. Якщо альбом А. Шанкар перебуває на віддаленій від «чистої» етнічної музики позиції, то Р. Шанкар зберігає більше рис етнічної музики: звукоряди, інтонації, ритми, структури, форми, запозичення з індійських раг. При цьому його Концерт все ж залишається елітарним музичним твором, більш доступним слухачеві з академічною музичною освітою та відповідним досвідом сприйняття. Тоді як залучення А. Шанкар «кінематографічних звукових ландшафтів, текстур та деталей» (Shankar, 2016), прийомів електронного програмування звуку, елементів джазу створює нову сучасну атмосферу сприйняття етнічної музики.

Ключові слова: «uniponique music»; етнічна музична культура; «world music»; індійська класична музика; західноєвропейська академічна традиція.

Постановка проблеми. Остання третина ХХ – початок ХХІ століття характеризується посиленою тенденцією до глобалізації та взаємозбагачення творів різних музичних сфер. Головними антагоністами в цьому процесі виявилася музика західноєвропейської академічної традиції, яка має беззаперечне лідерство в системі музичної освіти, та музика неакадемічна, що містить інші музичні сфери, які поки що перебувають на периферії освітньої системи – це джаз, етнічна музика й фольклор, рок- та поп-музика. Оскільки протягом останніх 70 років випадки поєднання в одному творі складових, що презентують різні типи музичного мислення та правила організації музичного матеріалу, стали траплятися все частіше, перед музичними науковцями постала необхідність дати жанрове визначення цим якісно новим музичним зразкам. Такі визначення, як *Third Stream*, *Chamber Jazz*, *Cross-over*, *World music*, *Fusion*, *Classical Rock*, *Baroque-Rock*, *Progressive Rock*, *Free-Jazz*, *Jazz-Avant-garde*, *Sympho-Jazz*, *Sympho-Rock* та багато інших, перебувають у точці перетину різних музичних сфер. Та жодне з них не дає їх цілісної характеристики, демонструючи суперечності, тавтології та взаємозаміни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В проблематиці цієї статті важливе місце посідає явище *world music*, оскільки в ньому є яскраво вираженим етнічний компонент. Завдяки цьому доречно проводити паралель між *world music* та предметом нашої статті – *unionique music*. Зазначимо, що вивчення *world music* ще не набуло остаточного методологічного фундаменту та перебуває у стадії розробки. На теперешній час немає єдиної системи визначення принципів та правил, за якими відбувається відбір композицій саме до цієї сфери. Дослідники, науковий інтерес яких має відношення до *world music* – Ф. Болман (Bohlman, 2002), Р. Міддлтон (Middleton, 1990), М. Харт (Hart, 2003), І. Федорова (2020) – досі не дійшли консенсусу щодо цього явища. Отже, у статті наголошується нетотожність понять *world music* та *unionique music*, незважаючи на деякі їхні спільні риси.

Мета статті – на прикладі аналізу двох творів із етнічною складовою виявити унікальність композицій, що належать до сфери *unionique music*.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети використано *історичний* (при розгляді процесу виникнення й формування музичних доменів, де новим еволюційним етапом стало явище *unionique music*), *культурологічний* (при визначенні співвідношень складових взаємодії музики різних культур – Заходу та Сходу), *аналітичний* (при виявленні основних виразних засобів академічної та неакадемічної музичних сфер у представлених композиціях *unionique music*) та *компаративний* (при аналізі обраних композицій за формою художньої реалізації) *методи*.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сфера між Заходом та «іншими» інтригувала музикознавців від самого початку свого виникнення, ініціюючи численні спроби надати «форму» різним типам «доторкань», що мають в ній місце та виступають головними чинниками у її визначенні. Ф. Болман зазначає, що залежно від певних моментів історії та від академічного трактування, вона стала порубіжжям між культурою «високою» та «низькою», усною та письмовою, масовою та елітарною, колективною та індивідуальною, між людьми з історією та людьми без історії, між модерном і постмодерном

(Bohman, 2002: 56). Виникає ще більше незручностей, коли ми усвідомлюємо, що всі ці терміни та дихотомічні пари понять, що створено завдяки ним, мають західне походження. Але Ф. Болман застерігає, що бажання зрозуміти музику, яка перебуває на межі принципово різних сфер музикування (наприклад, різних культур – Заходу та Сходу) як виявлення шляху до універсальності, є настільки сильним, що воно може призвести до зворотного ефекту – вирівнювання відмінностей. Тобто до створення ілюзії, що таке явище, як *world music*, містить більше подібностей, ніж відмінностей. Також Ф. Болман ставить важливе питання: чи не вносить західний термінологічний апарат похибок стосовно сенсу справжньої етніки?

З «західної» точки зору часто здається, що онтології *world music* не підлягають «перекладу», особливо через те, що найбільш фундаментальні онтологічні західні категорії розглядають музику як предмет: як «річ», що має значення всередині самої себе. Мова та засоби, якими ми аналізуємо та інтерпретуємо музику, націлені на закріплення предметизованих онтологій нашої власної музики – етноцентризму (Berry, Poortinga, Segall, & Dasen, 2002). Музика подрібнюється на фрагменти, частини, в результаті чого подається як невизначена кількість блоків, що стають все меншими. Таким чином, музика сприймається як сукупність більших компонентів, що складаються з менших.

Онтологія, що обумовлена сприйняттям музики як предмету, не притаманна багатьом музичним культурам світу, де, наприклад, може й не знайтися еквівалентної лінгвістичної категорії для надання ідентичності музичним творам. Ф. Болман (Bohman, 2002) вважає, що до *world music* мають відношення також академічні композитори, що залучають фольклорні елементи до своїх творів (Барток, Брамс, Шуман, Ліст та інші).

Мікі Харт – виконавець та дослідник етнічної музики – вважає *world music* явищем, що не має відношення до популярної музики та медіаіндустрії взагалі. На його думку, це музика, яку виконують автентичні носії певних етнічних груп із залученням автентичних інструментів. Глибинну етнічну та фолк-музику виконують не поп-зірки, а звичайні представники народу, її не продюсують у розрахунок на масову аудиторію (Hart, 2003). Але в такому разі поняття *world music*

виступає як синонім етнічної музики та фольклору, тобто поглинається, нівелюється та розчиняється.

Видатний дослідник популярної музики Річард Міддлтон (Middleton, 1990) із певним скептицизмом ставиться до терміну «world music». Автор впроваджує концепцію дихотомії «локалізм – глобалізм» та наголошує, що перший компонент цієї дихотомії, орієнтований на «постмодерністську» культуру мегаполіса, в наші часи сягає кульмінаційної фази. Але наразі із зростанням населення «глобального мегаполісу» досвід, що створюється цією культурою завдяки новим медіатехнологіям, виходить за межі міського середовища, охоплюючи автентичні селища, пустелі, гори. Р. Міддлтон бачить в цій ситуації потенціал не лише для «зламу» – визначальної характеристики «локальної» стратегії, – але й для зв'язку. Оскільки транснаціональні комерційні корпорації «присвоюють» музичні ресурси країн «третього світу», «world music» неправомірно вважати нейтральним терміном (Middleton, 1990: 293).

За І. Федоровою, *world music* – це об'єднуюча назва сукупності різних музичних практик аудіальної форми фіксації та/або концертної форми презентації з яскраво вираженою етнікою, що змінює традиційний контекст функціонування, апелює до певної етнічної культури та присвоюється особистістю, колективом або організацією (Федорова, 2020: 6). Слід звернути увагу, що поп-складову авторка не згадує.

Отже, думки дослідників значно різняться. Проблему допомагає вирішити звернення до музичної сфери, яку ми виокремлюємо та називаємо «*unionique music*» (Paliy, 2019). На прикладі аналізу двох музичних творів ми продемонструємо, що наявність у музиці етнічної складової не є обов'язковою умовою для того, щоб відносити її до *world music*. Категорія *unionique music* розрахована саме на такі унікальні композиції із ускладненим жанровим визначенням. В подібних творах елементи музичної мови різних сфер змішуються особливим чином, роблячи композиції неповторними. Для ілюстрації цього процесу звернемося до аналізу.

Концерт для ситара з оркестром Раві Шанкара № 1 (1971) позиціонується як студійний альбом: він був записаний на студії *Еббі Роуд* у Лондоні із Лондонським симфонічним оркестром (LSO)

під керівництвом диригента Андре Превіна. Дослідник творчості Раві Шанкара Олівер Краске повідомляє, що «запис було здійснено 28 січня 1971 року в концертному залі *Роял Фестивал Холл (Royal Festival Hall)*, проте вихід альбому здійснився в листопаді 1971 року» (Craske, 2020: 404). Перший Концерт для ситара з оркестром був задуманий Раві Шанкаром ще 1967 року. В його ментальній «картині світу» західноєвропейська класична та індійська музика поставали як дві окремі системи, бо серед музичних діячів того часу (як академічної, так і неакадемічної сфери) побутувала укорінена думка, що музика Сходу та музика Заходу не можуть співіснувати разом. Як писав сам Раві Шанкар, «мелодичні принципи індійської музики та гармонічні принципи західної музики – як вода та олія, не можуть змішуватися» (цит. за: Craske, 2020: 401). Реалізувати його творчі задуми Раві Шанкару допоміг скрипаль Ігуді Менухін. Робота над Концертом для ситара з оркестром тривала у 1970 році більше двох місяців.

Згідно з традиціями концертного жанру, музичні події у творі сфокусовані на протиставленні соліста та оркестру. Але всі епізоди соліста (Р. Шанкара) являли собою повну імпровізацію, про закінчення якої він сповіщав музикантів оркестру певними сигналами. Концерт триває досить довго для твору цього жанру – 40 хвилин, містить чотири частини, що також не зовсім типово для традиційної концертної форми. Всі частини базуються на різних рагах¹. В основі першої частини, що має структуру алап-джор (*jal*), – рага *Khamaj*, другої – *Sindhi Bhairavi*, короткої третьої – нічна рага *Adana*, й, нарешті, четверта частина – *Manj Khamaj* – замикає цикл поверненням раги *Khamaj*. Щоб запобігти втрачання індивідуальних рис кожної раги,

¹ Рага – це особливий тип ладової організації, що містить низку взаємопов'язаних комплексів: склад *звукоряда* (джаті) з чітко обумовленою послідовністю руху вгору та вниз; характерну *інтонаційність*, що виражена типовими мелодичними зворотами (пакар), які тяжіють до головних опорних звуків (ваді та самваді) та мають специфічні орнаментальні й ритмічні властивості (останні не слід плутати з талом – конкретною метроритмічною схемою); *емоційну образність* (раса). Кожній порі року та часу суток відповідають певні групи раг, тому час виконання музичних композицій, що створені на основі тієї чи іншої раги, має збігатися з предписаним для неї часом (див. Nettl, 1998; Jairazbhoy, 1971: 28, 38, 42).

Шанкар мінімально використовував прийоми гармонізації та контрапункту. Замість цього увагу сфокусовано на мелодичній лінії та ритмічних фігураціях ситариста. В Концерті використовується структура *Sawal-jawab* (питання-відповідь), лінія мелодії проводиться у ситара, інші інструменти зазвичай грають в унісон, повторюючи мелодію соліста. Замість інструмента тампури (танпури) – невід’ємного компонента індійської класичної музики, що слугує для утворення перманентного фонового звуку – дрону, в Концерті застосовані дві арфи та струнна група оркестру, завдяки яким відтворюється це фонове звучання. Роль таблиц виконують бонги та інші перкусійні інструменти симфонічного оркестру.

В Концерті також присутні мовні елементи західноєвропейської академічної музики. В його аналізі, зробленому О. Краске, вказується на наявність певного тонального плану твору: перша частина написана в тональності Ре-мажор, друга – Сі-мажор, третя – Мі-мажор, у четвертій Ре-мажор повертається, тобто застосовано лише дієзні тональності. Також Р. Шанкар унікав частих модуляцій. З цього приводу Р. Шанкар налаштував свій ситар у «ре», хоча зазвичай його інструмент має стрій «до-дієз» (Craske, 2020). У другій частині у групі струнних інструментів застосовується засіб переходу від Сі-мажору в Ля-мажор, який, у той же час, відповідає індійській техніці *Avirbhava-Tirobhava* (поява-щезнення), яка властива стилю *thumri*² класичної індійської музики. Р. Шанкар демонструє також певний вплив стилістичних прийомів західних композиторів: О. Краске наводить приклади стрімких пасажів струнних, що відсилають до «Hoedown» А. Копленда, та початку четвертої частини, який поринає у світ Шостої «Пасторальної» симфонії Л. Бетховена. Духові інструменти, зокрема флейти та валторни, створюють образи представни-

² Вокальний жанр *тхмупі* (*thumri*) пов’язаний з романтизованою релігійною традицією, в якій дотримання сакрального тексту має першочергове значення; натомість його музична структура не відрізняється чітким розмежуванням розділів, а в імпровізаційному орнаментованому розвитку припускається певна свобода співака у «поводженні» з рагою, наприклад, відхилення в інші раги, але з обов’язковим поверненням до основної на закінчення (див. Jairazbhoy, & The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2000; Jairazbhoy, 1971: 30, 119).

ків тваринного світу, як у багатьох композиторів західноєвропейської академічної традиції (Craske, 2020).

Адаптація нотного тексту твору здійснювалась за допомогою Джона Бархема, англійського піаніста класичного напрямку і композитора. Оскільки Р. Шанкар використовував нотацію індійської музики або просто грав на ситарі чи фортепіано, Дж. Бархем транскрибував текст у загальноприйнятій західній нотації. У подальшому роль Бархема розширилася, і він здійснював оркестрування та аранжування деяких фрагментів Концерту. Через суттєві відмінності принципів музикування в індійській та західній традиціях у диригента та оркестрантів виникали певні труднощі, але у процесі сумісної роботи талановитих майстрів – представників обох музичних культур – проблеми було вирішено. Незважаючи на те, що обраний для аналізу твір не є типовим для свого жанру (в Концерті не використано сонатну форму), у ньому збережено багато його типових особливостей та структурних правил.

Перша частина Концерту для ситара з оркестром починається з короткого вступу арфи на тлі звучання інших інструментів у розмірі 4/4. У групі струнних звучать висхідні терцові пасажі у швидкому темпі, контрапунктом до яких виступає партія гобоя – його мелодія більш плавна та лірична, не містить різких стрибків на широкі інтервали; валторни створюють особливе «оксамитове» темброве забарвлення. Після декількох реплік-арпеджіо арфи вступає соліст, продовжуючи «орієнтуватися» на гами: звучить низхідний мажорний звукоряд у швидкому темпі. Далі партія ситара імітує *алан*³. Раві Шанкар грає на ситарі невеличкими «звуковими порціями», між репліками інструмента присутні паузи. Це створює своєрідний ефект «розмиття» ритму, нечіткої ритмічної організації. Інструменти оркестру в цей час паузують. Епізод «алала» триває 36 тактів, а потім ситар починає грати основну тему частини (умовно будемо вважати її головною партією), що має чітке ритмічне оформлення та виконується в темпі

³ Алап – ембієнтовий вступ в індійських рагах, що не має тактового розміру та чітких, конкретних тривалостей чи ритмічного малюнку. У Р. Шанкара, тим не менш, розмір присутній, хоча й витримується не досить чітко.

moderato; акомпанують контрабаси та віолончелі *pizzicato*. Тема переходить у діалог із різними дерев'яними духовими: спочатку з фаготом, потім з флейтою (структура «питання-відповідь»).

Побічна партія (також умовна назва, тому що у творі все ж не присутня класична концертна сонатна форма) схожа на головну, її виконує ситар, а потім флейта соло. Непомітний перехід до другої частини виконує фагот. Загальна тривалість частини – 8'18". Як головна, так і побічна партія побудовані згідно із законами західноєвропейської академічної традиції. В них використовується температурація тон-полутон; звична для гри на ситарі мікроінтерваліка – «шруті» – відсутня. Музичний матеріал викладено в Ре-мажорі, типові для раг звукоряди також відсутні. Східного колориту додають загострені інтонації висхідної малої секунди. Лінія ритму рівна, без застосування зміни розміру чи нерівномірного розподілу тривалостей та поліритмії.

Друга частина різко контрастує з попередньою. Це типове *Scherzo*, що виконується в дуже швидкому темпі, у розмірі 5/8. Вступ грають ударні інструменти, що створює ефект етнічної музики, але не індійської, а скоріше, африканської (про це свідчить тембр інструментів, спосіб звуковидобування на них, артикуляція, одночасне проведення декількох ритмічних малюнків у різних партіях тощо). Перевага перкусійної складової створює «трайбальний» ефект, що сприймається як протиставлення академічності. Далі ситар проводить основну тему другої частини, в якій з'являються чвертьтонові інтонації, а розмір стає регулярним (6/8). Мелодія складається з коротких патернів з 4–5 нот, розташованих по пентатонічному звукоряду, які звучать дискретно, оскільки все виконується штрихом стаккато (штрих легато відсутній).

Типовим для Концерту прийомом є повне копіювання фраз, що в експозиції звучать на ситарі, в партіях інших інструментів, здебільшого дерев'яних духових; при цьому зазначимо певну закономірність: проведення партій відбувається за партитурною чергою – флейта, гобой, кларнет, фагот. Для музичного синтаксису характерною є така схема: подрібнення фрази на мотиви, які потім в певному порядку грають різні інструменти оркестру. Може виокремлюватися будь-який один мотив (зазвичай з 3–4 нот), що по черзі проводиться в різних

групах оркестру. Отже, в оркестрі можуть повторюватися як цілі довгі фрази, що задає соліст, так і окремі фрагменти-мотиви з них.

Третя частина також контрастує із двома попередніми. Вона починається в повільному темпі, розмірі 3/4 та має мінорний нахил. Завдяки помірному темпу та розміру третя частина дещо нагадує менует. Оркестровий вступ несе певне семантичне навантаження: відтворює типове звучання традиційного ансамблю індійських музичних інструментів, однак їхні тембри замінено тембрами інструментів симфонічного оркестру. Струнна група імітує ситар, арфа – також, але в іншому тембровому прояві, що передбачає інший принцип виконання. Відмітимо, що завдання відтворення багатогранних тембрових, виразних та технічних ресурсів ситара грамотно розподілено між всіма групами оркестру. Імітація бурдонного звучання – «дрона», характерного для гри на танпурі під час виконання індійських раг, відбувається за допомогою мідних та дерев'яних духових, які грають «педальні» витримані звуки в низькому регістрі, опорні гармонії. Далі темп прискорюється, а основна тема проводиться віолончелями. Нарешті з'являється штрих легато, а завдяки йому – плавність та континуальність. Згодом знов звучить партія ситара, насичена східними інтонаціями. Саме тут найбільш яскраво виражені етнічний колорит та принципи індійського музикування, що використовуються в рагах: змінюваний, ламаний, нерівномірний ритм, шруті, поступове прискорення темпу. Акомпанемент перкусії імітує звучання табли, інструменту, що супроводжує раги. Інтонаційний стрій теж змінюється: з'являються типові для індійської музики звукоряди. Наступний епізод відкривається новою контрастною темою в розмірі 6/8. Партія ситара насичена пентатонічними звукорядами, гліссандо, незручними в аплікатурному плані інтервальними ходами.

Четверта частина починається від каденції ситара на тлі довгих звуків у оркестрі. В партіях духових інструментів (валторни, кларнет, флейта) проводяться патерни з партії ситара. Вони насичені мелізматику, фіоритурами та секундовими інтонаціями.

Основна тема четвертої частини починається у вібрафона, ситар продовжує та розвиває її. Після цього звучить оркестровий фрагмент, де струнна група проводить тему на *pizzicato*; цікаво, що він побудо-

ваний за принципом фуґи. За фуґою слідує нова тема, викладення якої має жанрові ознаки *кхаялу*⁴. В кодї звучить основна тема *tutti*, а завершують четверту частину, а з нею й весь Концерт, пасажі ситара в дуже швидкому темпі, в чергуванні з репліками струнної та дерев'яної груп оркестру.

Таким чином, у Концерті для ситара з оркестром Р. Шанкара взаємопроникнення класичного західноєвропейського та традиційного індійського принципів музикування відбувається на всіх рівнях: інтонаційному, метроритмічному, тембровому, композиційному. Твір побудований не як класична «західна» концертна форма, але має структуру швидко-повільно-швидко; в той же час він містить риси індійської раґи та компоненти інших жанрів індійської музики. Концерт поєднує в собі принципово різні музичні сфери, при цьому досягається якісно новий результат.

Альбом «Land of Gold» Анушки Шанкар – інший яскравий приклад міждоменової взаємодії, в якому звернення до музики індійського етносу демонструється вже «на новому витку спіралі», з позиції сучасних технологічних та культурних досягнень. В альбомі переплітається структурно-композиційні принципи та інтонаційні компоненти традиційної індійської та поп-музики, звучать тембри електроінструментів. Тим не менш, в обох творах – і в Концерті для ситара з оркестром, і в альбомі «Land of Gold» – розкриття потенціалу ситара відбувається шляхом змінення його семантичного амплуа. Адже традиційно на ситарі виконувалися лише твори індійської класичної музики, інструмент не проявляв себе поза її межами. Однак Раві Шанкар представляє ситар

⁴ *Кхаял* – вокальний жанр, що сформувався на основі синтезу стародавньої індійської музики та музичних традицій Центральної та Середньої Азії. Його активний розвиток та широке розповсюдження припадають на XVIII століття. Алап у *кхаялі* зазвичай буває коротким. Основний розділ – вілабхит («повільний») базується на почерговому виконанні фіксованого матеріалу, що складається з двох частин: *стхаї* і *антара*, та імпровізацій (що виконуються спочатку на матеріалі *стхаї*, а потім на матеріалі *антара*). Невеликий заключний розділ базується на одній короткій темі й швидких віртуозних імпровізаціях. Мелодика *кхаяла* відрізняється насиченістю орнаментикою, вишуканим віртуозним характером, що відповідає назві жанру, яка походить від перського «*хійяль*» – «фантазія, уява» (див. *Jairazbhoy, & The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2000; Jairazbhoy, 1971: 29–30*).

у іншому амплуа: виконує на інструменті лади, пасажі та темперовані інтонації західної музики, наближаючи виконавські можливості ситара до потенціалу інструментів симфонічного оркестру. Анушка Шанкар також змінює амплуа ситара, виводячи техніку володіння інструментом на новий рівень. Але вона, навпаки, часто відмовляється від віртуозно-технічного трактування інструмента на користь більш «ембієнтового» підходу. Гра Анушки Шанкар на ситарі в альбомі «Land of Gold» демонструє наявність чисельних довгих звуків та крупних тривалостей, відсутність віртуозних пасажів, швидких темпів та складних метроритмічних угруповань. «Мій інструмент – це територія, де я досліджую весь спектр емоційного висловлювання, що пробуджує відтінки агресії, гніву та ніжності. При цьому поєднуються елементи класичного мінімалізму, джазу, електроніки та індійської музики» – так висловила Анушка Шанкар в анотації до альбому (Shankar, 2016). Як зазначила авторка, процес його запису був невід’ємною частиною створення плавного континуального звуку (там само).

Також з авторських коментарів А. Шанкар дізнаємось, що багато композицій альбому були написані нею в співавторстві з Ману Делаго – найвидатнішим світовим виконавцем на музичному інструменті класу ідіофонів під назвою *ханг*. Делаго грав на ньому та інших ударних інструментах протягом запису всього альбому. Важливу етнічну складову додав Санджив Шанкар (учень Р. Шанкара) – виконавець на вельми емоційному та надзвичайно виразному інструменті під назвою *шехнай*, духовому тростинному індійському інструменті родини гобоїв. Внесок Ларрі Гренадье, видатного джазового контрабасиста, створив сприятливі умови для розмиття жанрових меж та надав альбому стилістичної гнучкості. Тоді як відома віолончелістка Керолайн Дейл додала потужність емоційному висловлюванню, солуючи в композиціях «Land of Gold» та «Boat to Nowhere» (за: Shankar, 2016).

Отже, ми переконаємося в тому, що сама авторка наголошує на певній невизначеності жанрової природи свого альбому та через множинність міждоменових взаємодій мислить цей твір таким, що не підлягає стандартній категоризації.

Відкриває альбом композиція «Boat to Nowhere». Ситар грає в традиціях європейської класики, в розмірі 4/4, але із використанням

шпурті (мікроінтервальна техніка). Зв'язок із західно-європейською класичною музикою демонструє і основна тема, яка звучить у виконанні віолончелі, соло якої супроводжує *pizzicato* інших струнних інструментів. Розвиток мелодії містить більш дрібні тривалості, підкреслений ритмічними акцентами на сильних долях тактів, без синкопування. Далі тема переходить у соло ситара, яке потім знов переходить до віолончель – ситар у той час виконує акомпанемент. Отже, відбувається почергова передача функцій, солюючої та акомпануючої, між двома інструментами. При цьому гармонія побудована виключно на класичних акордах.

В другій композиції «*Secret Heart*» демонструється темброва взаємодія етнічних музичних інструментів, як струнних, так і духових та перкусійних, із електроінструментами. Умовно можна виділити три розділи, між якими, з огляду на зміну темпу в середньому з них, відбувається контраст. Перший – у швидкому темпі на 6/8, другий, де звучить соло шехная – у досить повільному. В його тональному плані домінує мінорний нахил. Соло шехная приводить до загальної кульмінації, де роль соліста перебирає на себе ситар, який грає «східні» секвенційні послідовності. Супровід доручено електроінструментам: бас-гітарі, ударним та духовим. З точки зору психоакустики, поєднання електронних та акустичних інструментів особливим чином впливає на сприйняття слухачів.

Центральна композиція – «*Land of Gold*» – починається з соло ситара, який грає висхідні та низхідні мажорні звукоряди – вступ. Далі йде куплет з вокальною партією (форма композиції – куплетна, що є типовим для пісенного жанру). Після двох куплетів та приспіву ситар виконує сольний фрагмент, що звучить за правилами класичної традиції. Його яскраве звукове забарвлення доповнюють тембри групи струнних та перкусії. В коді разом із вокальною партією проводиться контрапункт у ситара, який виконує окремі мелодико-ритмічні фігурації.

В композиції «*Last Chance*» виконавиця грає на ситарі акордами, при цьому часто звучать зменшені гармонії та тритони. Зауважимо, що техніка гри акордами не властива традиційному амплуа цього інструмента. Музичний матеріал звучить спочатку в повільному темпі,

який надалі прискорюється до 144 ударів за хвилину. При цьому ситар постійно грає шістнадцятими, підкреслюючи пульсацію. Такий повільний початок твору із подальшим прискоренням темпу властивий традиційному виконанню індійських раг. Електронні звучання синтезаторів, бас-гітари, ударних створюють тло композиції. Заслугує на увагу короткий фрагмент – соло бас-гітари із використанням прийомів *glissando* та нерівномірного розподілу тривалостей. Наприкінці композиції, де розташований найвіртуозніший для ситара епізод, як і в індійських рагах, значно прискорюється темп. Але замість традиційного для індійської музики ударного інструмента табла в цьому епізоді звучать електронні барабани. Отже, створюється сучасний саунд, що домінує в популярній музиці.

Ще одна цікава композиція альбому – «*Crossing the Rubicon*». Ситар у верхньому регістрі грає повільне тремоло. Присутні клавішні синтезатори та перкусія, дзвіночки тощо. Дуже прикрашає музичний матеріал звучання повільних плавних *glissandi*, що рухаються то вгору, то вниз у партіях струнних інструментів. Мелодія соло ситара викладена згідно західноєвропейській класичній традиції, без орієнтальних засобів виразності, в натуральному мінорі. В середньому розділі ритм партії ситара різко змінюється: замість рівномірного чергування тривалостей з'являються синкопи. Далі у ситара звучить імпровізація, але вже в зоні між класикою та індійським музичуванням: соло етнічного струнного інструмента спрощено лише до трьох звуків. У середньому розділі присутнє ще одно масштабне соло етнічного інструмента – шехная. Почергове соло окремих інструментів вочевидь відсилає до традицій джазового музичування. Поступово ущільнюється фактура – вступають всі інструменти ударної групи. Окрім ударних, звучать рояль та струнні. Починається третій розділ, що виконує роль репризи.

Варто відзначити також композицію «*Say Your Prayers*». Перший звук, яким вона відкривається, виконує функцію «дрона» – бурдонного звуку танпури, необхідного компонента індійських раг. На цьому тлі звучить соло ситара в повільному темпі, в розмірі 4/4, із використанням довгих тривалостей та витриманих звуків; акомпанемент утворюється *pizzicato* струнних та перкусією. Використано репета-

тивну техніку композиції, а гармонічний ряд не має чіткого тонального центру, хоча завершується твір на тоніці класичного мажору.

Висновки. Результати проведеного аналізу демонструють, що альбом «Land of Gold» Анушки Шанкар та Концерт для ситара з оркестром № 1 Раві Шанкара є цілком унікальними творами, які не мають аналогів ані до, ані після їх створення. Ще півстоліття тому етнічна орієнтальна музика сприймалася на Заході як екзотична, охоплюючи лише елітарний слухацький рівень. В наш час слухач адаптувався до незвичних звучань, і подібні інтонації сприймаються вже і на масовому рівні. Враховуючи наявність взаємодії елементів різних музичних доменів на всіх рівнях організації тексту розглянутих композицій, ці твори слід, на наш погляд, віднести до категорії *unionique music*.

При цьому творчість Раві Шанкара має відношення до академічності більшою мірою, ніж творчість Анушки Шанкар, яка перебуває і на більш віддалених позиціях від музики етнічної в її чистому вигляді. Раві Шанкар зберігає більше елементів етнічної музики: звукоряди, інтонації, ритм, структури, форми, запозичення та цитати з раг. Академічний матеріал (другого домену) порівняно з етнічним менш виражений в його творчості, але елементи мови академічної музики можна помітити за всіма композиційними рівнями. Концерт для ситара з оркестром Р. Шанкара залишається елітарним музичним твором, більш доступним для сприйняття слухачами, які мають академічну музичну освіту та відповідний тезаурус. В альбомі Анушки Шанкар «Land of Gold» присутні складові більшої кількості музичних доменів, ніж у Концерті Раві Шанкара. Залучення до саунду альбому «кінематографічних звукових ландшафтів, текстур та деталей» (Shankar, 2016), прийомів електронного програмування звуку, а також елементів джазу створило нову атмосферу сприйняття етнічної музики Індії, сприяло реалізації цієї музики у новій сучасній формі.

Отже, нова парадигма музичного мислення полягає у поєднанні набагато більшої, ніж раніше, кількості музичних компонентів для створення композицій на якісно іншому рівні. Важливого значення набуває універсалізація, осмислення сукупності всіх доменів музики як цілісного явища, із розумінням правил та структури кожного з них, але із відчуттям потенціалу їх взаємодії.

ЛІТЕРАТУРА

- Федорова, І. Ф. (2020). *World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Berry, J. W., Poortinga, Y. H., Segall, M. H., Dasen, P. R. (2002). *Cross-Cultural Psychology: Research and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press, DOI: 10.1017/CBO9780511974274
- Bohman, Ph. V. (2002). *World music. A very short introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Craske, O. (2020). *Indian Sun. The Life and music of Ravi Shankar*. New York: Hachette Book Group.
- Hart, M. & Kostyal, K. M. (2003). *Songcatchers: in search of the world's music*. Washington, DC: National Geographic.
- Jairazbhoy, N. A. (1971). *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure & Evolution*. London: Faber and Faber. Published by ProQuest LLC (2018) at: <https://eprints.soas.ac.uk/29748/1/10752720.pdf>
- Jairazbhoy, N. A., & The Editors of Encyclopaedia Britannica (2000). South Asian arts. Music. Musical forms and instruments. In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/South-Asian-arts/Musical-forms-and-instruments>
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music. Milton Keynes*. Philadelphia: Open University Press.
- Nettl, B. (1998). Raga, Indian Musical Genre. In *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/raga>
- Paliy, I. (2019) Unionique Music as a New Phenomenon of the Musical Culture: Answering the Main Questions. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 55, 22–32.
- Shankar, A. (2016). *Land Of Gold*. (Liner notes). Berlin: Deutsche Grammophon GmbH.

REFERENCES

- Berry, J. W., Poortinga, Y. H., Segall, M. H., Dasen, P. R. (2002). *Cross-Cultural Psychology: Research and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press, DOI: 10.1017/CBO9780511974274 [in English].

- Bohlman, Ph. V. (2002). *World music. A very short introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press [in English].
- Craske, O. (2020). *Indian Sun. The Life and music of Ravi Shankar*. New York: Hachette Book Group [in English].
- Fedorova, I. F. (2020). *World music: origin, evolution features and modern phenomenon modifications*. (Candidate's thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kiev [in Ukrainian].
- Hart, M. & Kostyal, K. M. (2003). *Songcatchers: in search of the world's music*. Washington, DC: National Geographic [in English].
- Jairazbhoy, N. A. (1971). *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure & Evolution*. London: Faber and Faber. Published by ProQuest LLC (2018) at: <https://eprints.soas.ac.uk/29748/1/10752720.pdf> [in English].
- Jairazbhoy, N. A., & The Editors of Encyclopaedia Britannica (2000). South Asian arts. Music. Musical forms and instruments. In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/South-Asian-arts/Musical-forms-and-instruments> [in English].
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music. Milton Keynes*. Philadelphia: Open University Press [in English].
- Nettl, B. (1998). Raga, Indian Musical Genre. In *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/raga> [in English].
- Paliy, I. (2019) Unionique Music as a New Phenomenon of the Musical Culture: Answering the Main Questions. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 55, 22–32 [in English].
- Shankar, Anoushka (2016). *Land Of Gold*. (Liner notes). Berlin: Deutsche Grammophon GmbH [in English].

Iryna Paliy

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, doctoral student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: rnp1584@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-9874-6825

**The ethnic core of *unionique music*:
Ravi Shankar's *Concerto No 1 for Sitar & Orchestra*
and Anoushka Shankar's *Land of Gold* album**

Statement of the problem. This article focuses attention on the vivid examples of interaction among fundamentally different spheres of music playing: ethnic, academic, jazz and modern pop music. The growing number of examples of combining music with various types of thinking and rules of organizing musical materials, observed during the past 70 years, posed a question to music theoreticians and historians concerning the genre-based definition of these fundamentally new types of music. Presently, none of the existing genre-based definitions of the aforementioned musical compositions has a concrete wholesome description; they contain numerous contradictions, tautologies and interchangeable terms. To solve these problems, we have introduced a separate category, **unionique music**, which includes music works created as a result of organic combination of elements from a broad range of music spheres: from the music of Western European academic tradition to electronic music. This article offers an analysis of Ravi Shankar's *Concerto No 1 for Sitar & Orchestra* and Anoushka Shankar's *Land of Gold* album. A characteristic feature of these works is the basic ethnic component, while in other aspects, they have essential differences.

Analysis of recent research and publications. An important place in this article is occupied by the **world music** genre, because it contains a vividly expressive ethnic component. Therefore, this article uses research works devoted to the **world music** genre by P. Bohlman, R. Middleton, M. Hart, I. Fedorova, and the studies of history and theory of Indian musical culture. **The main goal of the study** is to identify, based on the analysis of Ravi Shankar's *Concerto No 1 for Sitar & Orchestra* and Anoushka Shankar's *Land of Gold* album, the factors that place these compositions into the **unionique music** category.

Methodology: *the historical, analytical and comparative methods were used to achieve the goal set forth in this article.*

Results and conclusions. *Our analysis has revealed that Anoushka Shankar's Land of Gold album and Ravi Shankar's Concerto No 1 for Sitar & Orchestra are the works that have no analogues, and based on all features, they fall into the **unionique music** category.*

The author of this article has come to a conclusion that a new paradigm of musical thinking has occurred in the 21st century, featuring the use of a broad range of expressive means in the works of music to create compositions at a fundamentally different level. The importance of perceiving all spheres of music playing as equal parts of a wholesome picture of the musical world as well as the understanding the rules of every sphere of music was stressed upon. The fact that interaction among music domains has a substantial potential for the creation of various interesting compositions that enrich the musical culture was established.

Key words: *unionique music; ethnic musical culture; world music; Indian classical music; Western European academic tradition.*

Стаття надійшла до редакції 27 квітня 2022 року