

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ФЕДОРОВА Ія Федорівна

УДК 78.038.6:398(477)

ДИСЕРТАЦІЯ
WORLD MUSIC:
ПОХОДЖЕННЯ, ОСОБЛИВОСТІ ЕВОЛЮЦІЇ
ТА СУЧАСНІ МОДИФІКАЦІЇ ЯВИЩА

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

І. Ф. Федорова

Науковий керівник

Д'ячкова Олена Анатоліївна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Федорова І. Ф. *World music*: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури, молоді та спорту України, Київ, 2020.

Дисертацію присвячено дослідженню *world music* у його еволюційному розвитку – від походження до сучасних модифікацій явища – у контексті світового та українського музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

У дисертації здійснено розгляд історії виникнення та формування поняття «*world music*» в американському та європейському музичному просторі, що дозволило виокремити різні сфери, в яких відбувалося його становлення, та розмежувати різні значення, які було закладено в це поняття.

Завдяки розгляду наукових праць про *world music* (англо- та україномовних) зазначено проблемні зони його дослідження, одна з яких полягає у визначенні обсягу поняття «*world music*». У дисертації запропоновано підхід до вивчення *world music*, що ґрунтується на концепції музичних практик Т. Чередниченко та дозволяє розробити один із можливих методів систематизації *world music*. У результаті *world music* постає як сукупність ознак різних типів музичних практик.

Характеристика *world music* за допомогою теорії Т. Чередниченко дозволила виокремити етніку як ключовий елемент *world music*; розглянути різні методи адаптації цієї етніки (від зміни контексту функціонування до суто музичних трансформацій); з'ясувати ступінь трансформації етніки, який зберігає її властивість відсилання до музики певної етнічної культури; визначити роль «виконавця-автора-репрезентанта» як привласника цієї

етніки; обґрунтувати мікстову природу *world music*; пояснити специфіку аудіальної форми фіксації *world music*.

З'ясування цих ознак призводить до виокремлення ключової для *world music* етнічної складової, яка, однак, проходить процес адаптації та виступає у вигляді образу певної етнічної культури. Також ці ознаки *world music* у дисертації розглянуто в часовому напрямку, що дає можливість визначити особливості розвитку самого *world music* від походження до сучасних модифікацій.

Розглянуто становлення *world music*, що дозволяє не тільки простежити процес адаптації етнічної традиції через взаємодію з роком, джазом та електронною музикою, але й зазначити специфіку цього шляху однією з причин формування «мікстової» природи *world music* у майбутньому.

На прикладі неакадемічних музичних практик другої половини ХХ століття простежено особливості адаптації етнічної традиції. Окрема увага приділяється експериментальній природі цих практик, яка спрямована на зміну традиційного контексту функціонування етнічного музичного матеріалу, що, зокрема, відбувалося через процес взаємодії ознак різних типів музичних практик.

Проаналізовано художньо-композиційні принципи *world music*, які полягають у жанрових, стильових та естетичних особливостях *world music* та розглядаються в історично-часовому напрямі.

Особливість *world music* як усної практики дозволила виокремити різні жанрові форми його існування, а саме – композицію, альбом, саундтрек, концерт та перформанс. Формування образу етнічної культури у *world music* через адаптовану етніку проаналізовано на прикладі кіно.

Піднімається питання розробки музикознавчого інструментарію *world music*, що вимагає адаптувати поняття академічного музикознавства. Розгляд використання «чужого» тексту у *world music* досліджується крізь призму теорії цитування багатьох музикознавців, серед яких М. Арановський, Л. Крилова, А. Шнітке та інші. Це дозволяє визначити специфіку

функціонування «чужого» музичного тексту в зазначених прикладах із погляду особливостей сприйняття цитати. Семантична властивість етніки у *world music* доводиться шляхом аналізу слухацьких відгуків про творчість музикантів. Проте доведено, що одну з ключових ролей у цьому відіграє сприйняття межі цитати.

Запропоновано метод систематизації стилістичної різноманітності *world music* крізь призму теорії музичних практик Т. Чередниченко: без помітної музично-видової взаємодії, взаємодія в межах однієї музичної практики, взаємодія з виходом в іншу музичну практику.

Відбувається пошук атрибуції стилістичної різноманітності *world music*, що пов'язано з адаптацією по відношенню до *world music* еkleктики. Спрямованість *world music* на музично-видову взаємодію різного ступеня прояву дозволяє зробити висновок про зростання стилістичної різноманітності *world music*, яка і стала «камінням спотикання» при спробах з'ясування обсягу поняття «*world music*» у наукових дослідженнях. Нами пропонується стилістичну різноманітність атрибутувати як еkleктику, а також назвати її ключовим художнім принципом *world music*. Проте її прояв проектується й на більш узагальнюючий рівень – естетичний. Це дозволяє провести паралель із принципом «звалища», який у дослідницькій літературі також виноситься на естетично-філософський рівень.

Здійснено спробу подолання меж *world music* як західноєвропейського та американського явища та обґрунтовано можливість його вивчення з погляду української музичної культури. Характеристики *world music*, що раніше були виокремлені на прикладі світового музичного досвіду, дозволяють перенести їх у будь-який музичний простір та проаналізувати їх прояв у творчості українських музикантів та гуртів.

Зроблено огляд методів використання елементів українського фольклору у творчості українських музикантів та гуртів. З'ясовано, що деякі музиканти в Україні при цьому орієнтуються на його реставрацію, а інші – на експеримент із ним.

На прикладі творчості українського гурту «ДахаБраха» розглянуто особливості реалізації художніх принципів *world music* в Україні. Зроблено детальний аналіз вистав проекту «Україна містична» режисера В. Троїцького та гурту «ДахаБраха», що дозволяє привернути необхідну увагу до однієї з жанрових форм *world music* – перформансу.

Проаналізовано засоби адаптації музичного фольклору, серед яких не тільки нові умови виконання фольклору, що не обумовлені певним обрядом або ситуацією, конкретною порою року або часом доби, але й стилізація.

Систематизовано музичний інструментарій гурту, який формує музичний контекст пісні та стає чинником стилістичної різноманітності творчості гурту, що за аналогією світового *world music* дозволяє атрибутувати її як еklekтизм.

Зроблено аналіз експериментальної спрямованості музики гурту, яка полягає у використанні та трансформації народних пісень, на прикладі альбомів «На добраніч» (2006), «Ягудки» (2007), «На межі» (2009), «Light» (2010), «Хмелева project» (2012), «Шлях» (2016). Здійснено висновок про специфіку принципу цитування у творчості гурту «ДахаБраха».

Характеристика музики гурту «ДахаБраха» за допомогою концепції музичних практик Т. Чередниченко допомагає зробити узагальнення щодо їхньої творчості та зазначити її проявом *world music* в українському музичному просторі.

Зроблено висновки щодо особливостей розвитку самого *world music* від походження до сучасних модифікацій, а також природи цього явища, яка зазначається як етнічна (опора на музичні практики, які є репрезентантами етнічної культури); експериментальна (порушення правил канонічних музичних практик); мікстова (спрямованість на взаємодію з іншими видами музичних практик).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що уперше *world music* стає об'єктом вітчизняного дисертаційного дослідження; виокремлюються різні жанрові форми існування *world music*; визначаються

ступені музично-видової взаємодії *world music*; по відношенню до *world music* адаптується теорія цитування, яка склалася в традиції академічного музикознавства; піднімається питання авторства у *world music*; еkleктика висовується як художня стратегія *world music*; творчість гурту «ДахаБраха» розглядається в ролі «класичного» українського представника *world music*. Удосконалено підхід до визначення *world music*, що є проблемною зоною як українського, так і зарубіжного музикознавства. Набули подальшого розвитку концепція типів музичного мистецтва за Т. Чередниченко та ідея «звалища» у мистецтві, розглянута в статтях О. Зінькевич, Т. Чередниченко, О. Якимовича.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть стати основою для подальшого дослідження явища *world music*. Також основні положення дисертації можуть бути використані в курсах сучасного музичного мистецтва та методології музикознавства у творчих вищих навчальних закладах.

Ключові слова: *world music*, етнічна музика, експеримент, принцип цитування, еkleктизм, принцип «звалища», адаптація етніки, український фольклор, музично-видова взаємодія.

SUMMARY

Fedorova Iia. World music: origin, evolution features and modern phenomenon modifications. – The qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a degree of the candidate's degree (PhD) majoring in 17.00.03 "Music Art". – Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine of Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine, Kyiv, 2020.

This thesis deals with world music in its evolutionary development, from origin to modern phenomenon modifications, in the context of the world and Ukrainian music of the second half of the 20th and 21st centuries.

The thesis presents a review of the history of emergence and formation of the "world music" concept in American and European music space, allowing to distinguish between various areas in which it was becoming, and to delineate between different values, which were embedded in this concept.

The review of scientific papers on world music (in English and Ukrainian) revealed the problem areas of its research, one of which is to define the scope of the "world music" concept. The thesis proposes an approach to the study of world music, based on the concept of musical practices of T. Cherednychenko and allows developing one of the possible methods to systematize the world music. Consequently, the world music is presented as a set of attributes of different types of musical practice.

World music characterization using the theory of T. Cherednychenko allowed to highlight the ethnics as a key element of the world music; to consider different methods of adapting this ethnics (from change of the operation context to purely musical transformations); to find out the degree of ethnics transformation, which retains its property of referencing to the music of a particular ethnic culture; to define the role of the "artist-author-representant" as an adopter of this ethnics; to justify the mixed nature of world music; and to explain the peculiarities of the auditory form of world music fixation.

Elucidation of these features leads to highlighting of a key ethnic component for the world music, which, however, is undergoing the adaptation process and serves as an image of a particular ethnic culture. Also, these features of the world music in the thesis are discussed in the time direction, allowing to determine the features of the world music development from origin to modern modifications.

We considered the world music formation, which allows not only to trace the process of the ethnic tradition adaptation through interaction with rock, jazz and electronic music, but also to highlight the peculiarities of this path as one of the causes of the “mixed” world music nature formation in the future.

Based on the example of non-academic musical practices of the second half of the 20th century, we traced the ethnic tradition adaptation features. Particular attention was paid to the experimental nature of these practices, which seeks to change the traditional context of ethnic music material operation, occurring, in particular, through the interaction of characteristics of different types of musical practice.

We analyzed the artistic and compositional principles of world music, which consist of the genre, stylistic and aesthetic features of the world music and are considered in the historic-time direction.

The feature of the world music as oral practice allowed distinguishing between different genre forms of its existence, namely a track, an album, a soundtrack, a concert and a performance. Development of the ethnic culture image in world music through the adapted ethnics was analyzed based on the example of cinema.

We raise the question of developing the musicological toolkit of the world music, which required to adapt the concept of academic musicology. Consideration of use of the “other’s” text in world music is studied in the light of the theory of citing many musicologists, including M. Aranovskyi, L. Krylova, A. Schnittke et al. This allows defining the peculiarities of the “other’s” musical text functioning in these examples in terms of the quote perception features. Semantic ethnics feature in the world music is proved by analyzing of the audience reviews on the

musicians' creativity. However, it is evidenced that one of the key roles in this process is played by perception of the citation limits.

We offered the method of systematizing the stylistic diversity of the world music through the prism of the musical practice theory of T. Cherednychenko, without a prominent musical species interaction, interaction within a single musical practice, interaction with access to a different musical practice.

We are searching for attribution of the world music stylistic diversity, associated with eclectic adaptation towards the world music. The focus of the world music on music-species interaction with varying manifestation degrees allows concluding that the stylistic diversity of the world music, which became a "stumbling stone" when trying to clarify the scope of the "world music" concept in research, is growing. We suggest attributing the stylistic diversity as eclecticism, and call it a key artistic principle of the world music. However, its manifestation is further projected to a more synthesizing, aesthetic level. This allows us to draw a parallel with the "pile" principle, which is also referred to the aesthetic-philosophical level in the research literature.

We attempted to overcome limits of world music as the Western European and American phenomenon and to justify an opportunity to examine the same in terms of Ukrainian music. The world music features, which had previously been highlighted on the example of the global music experience, allow shifting them to any musical space and analyzing their expression in the works of Ukrainian musicians and bands.

We reviewed the methods of using the Ukrainian folklore elements in the works of Ukrainian musicians and bands. It was found that some musicians in Ukraine are focused more on its restoration, while the others tend to experiment with it.

Referring to the creativity of Ukrainian DakhaBrakha band, we considered the features of actualization of the world music artistic principles in Ukraine. We performed a detailed analysis of the Mystic Ukraine performances, directed by

V. Troitskyi, and DakhaBrakha band, which allows to draw the required attention to one of the world music genre forms, i.e. performance.

We analyzed the means of adapting the non-mainstream music, including not only new terms of the folklore performances, not caused by a specific rite or situation, specific season or time of the day, but also the pastiche.

We systematized the band musical toolkit, which creates the song musical context and becomes a factor of stylistic diversity of the band creativity which, similarly to the global world music, allows attributing it as eclecticism.

We analyzed the experimental direction of the band music, which implies the use and transformation of folk songs, based on the example of “Na Dobranich” (2006), “Yahudky” (2007), “Na Mezhi” (2009), “Light” (2010), “Khmeleva project” (2012), and “The Road” (2016) album. We concluded on the peculiarities of the citation principle in DakhaBrakha creativity.

The characteristics of DakhaBrakha music using T. Cherednychenko’s concept of musical practices helps making generalizations about their work and denoting it as a manifestation of the world music in Ukrainian music space.

We drew conclusions about the features of the world music development from origin to modern versions, as well as the nature of this phenomenon referred to as ethnic (reliance on musical practices representative of the ethnic culture); experimental (violation of canonical musical practice rules); and mixed (focus on interaction with other types of music practices).

The scientific novelty of the research findings is that the world music for the first time becomes an object of domestic dissertation; different genre forms of world music existence are distinguished; the degree of the music-species interaction of world music is determined; the theory of citation, prevailing in the tradition of academic musicology, is adapted to the world music; the question of authorship in the world music is raised; eclectic is offered as an artistic strategy of world music; DakhaBrakha creativity is regarded as the “classical” Ukrainian representative of world music. We improved an approach to the world music definition, which is a challenging in both Ukrainian and foreign musicology. We

further developed the concept of the music art types formulated by T. Cherednychenko and the idea of “pile” in art, considered in the articles by O. Zinkevych, T. Cherednychenko and O. Yakymovych.

Practical significance of the research findings. The thesis materials can become the basis for the further study of the world music phenomenon. Also, the main provisions of this thesis can be used in the courses of modern music art and musicology methodology in creative universities.

Key words: world music, ethnic music, experiment, quotation principle, eclecticism, principle of “pile”, ethnics adaptation, Ukrainian folklore, music-species interaction.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Федорова І. Ф. «Король лир. Пролог» Владислава Троицького и групи «ДахаБраха» как пример експеримента с фольклором // Київське музикознавство. Вип. 54. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 219–229.

2. Федорова І. Ф. «Етно-хаос» гурту «ДахаБраха» як приклад реалізації принципу «звалища» в музиці // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 121. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 144–152.

3. Федорова І. Ф. Роль експерименту у world music (на прикладі альбому «Шлях» українського гурту «ДахаБраха») // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 42–43 : Музикознавчий універсум. Львів, 2018. С. 215–227.

4. Федорова І. Ф. Специфіка прояву авторства у world music // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 123. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 114–125.

5. Федорова І. Ф. Специфіка сприйняття цитати у world music (на прикладі творчості гуртів «Deer Forest» та «ДахаБраха») // Українське музикознавство. Вип. 44. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2018. С. 87–97.

6. Fedorova I. Ethnics adaptation techniques in world music // Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2 (33). Chișinău : NOTOGRAF PRIM, 2018. P. 28–35.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. Особливості формування <i>world music</i>	22
1.1. Становлення поняття « <i>world music</i> »	22
1.2. Стабілізація музичної специфіки <i>world music</i>	44
Висновки до розділу 1	70
РОЗДІЛ 2. Художньо-композиційні принципи <i>world music</i>	73
2.1. Жанрові форми існування <i>world music</i>	73
2.2. Специфіка прояву авторства у <i>world music</i>	82
2.3. Музично-видова взаємодія <i>world music</i>	99
2.4. Естетизація еkleктики як художньої стратегії <i>world music</i>	108
Висновки до розділу 2	118
РОЗДІЛ 3. Специфіка реалізації художніх принципів <i>world music</i> у музичному мистецтві України	121
3.1. Адаптація етнічної традиції в українському сучасному музичному мистецтві	121
3.2. Принцип цитування у виставах проекту «Україна містична» Владислава Троїцького та гурту «ДахаБраха»	132
3.3. Роль експерименту у творчості гурту «ДахаБраха»	148
Висновки до розділу 3	163
ВИСНОВКИ	165
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	171
ДОДАТОК А Таблиці та рисунки	194
ДОДАТОК Б Номінанти та переможці премії «Греммі» в категорії «Кращий альбом <i>world music</i> », «Кращий традиційний альбом <i>world music</i> » та «Кращий сучасний альбом <i>world music</i> »	200
ДОДАТОК В Номінанти та переможці нагороди «BBC Radio 3 Awards for World Music»	211
ДОДАТОК Г Переможці премії «WOMEX»	223

ДОДАТОК Д Інтерв'ю з режисером та художнім керівником Центру Сучасного Мистецтва «ДАХ» Владиславом Троїцьким	226
ДОДАТОК Е Онлайн-бесіда з учасником білоруського гурту «Port Mone» Олексієм Ворсобою	229
ДОДАТОК Ж Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження	233

ВСТУП

Актуальність дослідження. *World music*¹ – це одне з найсуперечливіших явищ² сучасного музичного мистецтва. *World music* має досить нетривалу історію існування. Менше ніж тридцять років тому *world music* набув, так би мовити, офіційного статусу, коли в 1990 році американський музичний журнал «Billboard» відкрив чарт «World Albums», а роком пізніше музична премія «Греммі» запровадила категорію «За кращий альбом *world music*» («Best World Music Album»). Ще коротшою є історія *world music* в Україні. Так, творчий шлях одного з найвідоміших українських представників *world music* – гурту «ДахаБраха» – розпочався п'ятнадцять років тому³. І зовсім недовгою є історія українського музикознавчого інтересу до *world music*. На відміну від американських дослідників, які вже наприкінці 1980-х та продовж 1990-х років почали створювати монографічні праці про *world music*, в Україні таких фундаментальних книг досі не існує.

Зазначимо в хронологічному порядку деякі англomовні дослідження про *world music*, які з'явилися в останні десятиріччя ХХ століття: «World Music. Politics and Social Change. Papers from the International Association for the Study of Popular Music» 1989 року [216]; «The Virgin Directory of World Music» Ф. Свіні (P. Sweeney) 1992 року [201]; «Global Pop: World Music, World Market» Т. Тейлора (T. Taylor) 1997 року [203]. В Україні статті про *world music* стали з'являтися тільки з кінця 2000-х років, серед авторів яких О. Бойко [9], Я. Литовка [56–58], В. Тормахова [99; 100] та інші. У цих

¹ У написанні поняття «*world music*» у цьому дослідженні ми дотримуємося його англomовної версії та не використовуємо україномовний переклад або слова-еквіваленти. Це пов'язано, з одного боку, з його походженням, а з іншого – з коректністю перекладу та використання інших понять. Детальніше про це буде сказано в підрозділі 1.1.

² Сьогодні в українському музикознавстві *world music* визначається і як стиль, і як жанр, і як напрямок. З'ясування цього – це окреме питання, якому присвячений перший розділ дисертації. Не забігаючи вперед, пропонується використовувати по відношенню до *world music* більш узагальнене поняття «явище».

³ Гурт «ДахаБраха» було створено у 2004 році. Підставою називати цей гурт найпопулярнішим українським представником *world music* є його світове визнання, факти якого зазначаються в третьому розділі дисертації.

роботах дослідники аналізують творчість представників *world music*, розглядають його історію та особливості. Все це свідчить про науковий інтерес до специфіки його прояву в українському культурному просторі.

Проте визначення природи *world music* в українському музикознавстві зіткнулося з багатьма теоретичними проблемами. З одного боку, це пов'язано з тим, що *world music* – це явище суто європейського типу культури. Отже, наукова думка про *world music* в Україні є поглядом на це явище ззовні. Тому поширення терміну «*world music*» на території не англomовної країни, що спостерігається в українському культурному просторі протягом останнього десятиріччя, може супроводжуватися трансформацією значення цього терміну та навіть набуванням нових конотацій. В Україні термін «*world music*» зараз знаходиться саме в такому стані пошуку стабілізації.

З іншого боку, дослідження *world music* пов'язано з багатьма методологічними проблемами. Сьогодні українське музикознавство починає активно проявляти інтерес до вивчення особливостей *world music*, проте музикознавчий інструментарій для аналізу цієї музики в Україні ще не розроблено. Його формування є не менш важливим музикознавчим завданням, яке тільки підсилює **актуальність** обраної теми цього дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського відповідно до теми № 17 «Інноваційні процеси у сучасній музиці (всі можливі аспекти)» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ імені П. І. Чайковського (2015–2020 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 4 від 5 жовтня 2018 року).

Мета дослідження – розгляд природи *world music* у його еволюційному розвитку у світовому та українському музичному мистецтві

другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Ця мета викликає необхідність вирішення наступних **завдань**:

- дослідити історію виникнення та особливості формування поняття «*world music*» в американському та європейському музичному просторі;
- з'ясувати стан вивчення явища *world music* у науковій літературі;
- охарактеризувати *world music* з боку типів музичної творчості (за концепцією Т. Чередниченко);
- простежити особливості адаптації етнічної традиції неакадемічними музичними практиками в другій половині ХХ століття;
- проаналізувати художньо-композиційні принципи *world music*;
- розглянути особливості реалізації художніх принципів *world music* в Україні (на прикладі творчості українського гурту «ДахаБраха»).

Об'єктом дослідження висувається явище *world music*. **Предметом дослідження** – його природа від походження до сучасних модифікацій явища.

Аналітичний матеріал дослідження складає творчість музикантів та музичних гуртів, які були офіційно визначені музичним суспільством як представники *world music*, наприклад, номінанти та переможці головної музичної премії світу «Греммі» в категоріях «Кращій альбом *world music*», «Кращій традиційний альбом *world music*» та «Кращій сучасний альбом *world music*». З 1992 до 2019 років загальна кількість номінованих альбомів у цих категоріях – більше ста вісімдесяти, тридцять сім з яких отримали перемогу (див. Додаток Б). На сторінках дисертації найбільш детально аналізується творчість тих музикантів, які частіше інших були номіновані в цих категоріях. Серед них – південноафриканський гурт «Ladysmith Black Mambazo», індійські музиканти Раві Шанкар та Анушка Шанкар, американський музикант Міккі Харт, бенінська співачка Анжеліка Кіджо, французький гурт «Deep Forest» та інші.

Також для аналітичного матеріалу дисертації обирається творчість музикантів та музичних гуртів, які самі ідентифікують себе як представники

world music. Інформація про це отримується з «офіційних сайтів» та інтерв'ю музикантів. У такий спосіб у дисертації пояснюється вибір творчості британської співачки індійського походження Шейли Чандри та українського представника *world music* – гурту «ДахаБраха».

Крім того, дослідження витоків *world music* викликало необхідність залучити до аналітичного матеріалу дисертації альбоми рок- і джаз-музикантів, творчість яких сприяла появі самого *world music* та містила властиві йому ознаки. Окремо зазначимо, що перетин *world music* з європейською композиторською традицією обумовив звернення в дисертації до шару нотної академічної творчості.

Враховуючи специфіку *world music* **матеріалом дослідження** став не нотний, а аудіо-, відео- та кіноматеріал. Переважну кількість аудіоматеріалу склали саме альбоми музикантів або окремі композиції, записані на лейблах звукозапису. Деякий музичний матеріал, важливий для дисертації, містився в документальних фільмах про творчість музикантів, а також у художніх стрічках у вигляді саундтреку. Окремо зазначимо відеозаписи перформансів та концертів, доступних на інтернет-ресурсах. Деякі з них оформлені у вигляді фільмів. У дисертації всі нотні приклади такого матеріалу наведені за власними розшифровками. Лише в тому випадку, коли *world music* перетинається з традиціями європейської композиторської творчості або середньовічної монодії, наводяться приклади нотних видань або рукописів відповідно.

Методи дослідження. Як вже раніше зазначалось, проблема дослідження *world music* пов'язана з відсутністю розробленої методологічної бази. Це свідчить про необхідність залучення тих методів дослідження, які були апробовані академічним музикознавством. Серед них:

– *історичний метод*, який спрямований на розгляд *world music* в історично-часовому напрямку, його еволюцію від походження до сучасних модифікацій;

– *типологічний та системний методи*, які виявляються необхідними при систематизації *world music* та його дослідження з боку типів музичної творчості;

– *компаративний метод*, який використовується в дисертації при порівнянні цитованого матеріалу з їхнім джерелом для вияву ступеня відходу від оригіналу;

– *структурний метод*, який полягає у визначенні та співвідношенні «свого» та «чужого» текстів у композиціях музикантів та гуртів *world music*;

– *аналітичний метод*, який застосовується при музичному аналізі, проте він спирається не на візуальне сприйняття нотного тексту, а на аудіальне сприйняття звукового матеріалу.

Теоретичну базу роботи склали наукові дослідження, які можна згрупувати наступним чином:

– дослідження, присвячені *world music*, серед яких англомовні праці (Ф. Болман [146], К. Раконен [190], Ф. Свіні [201], Т. Тейлор [203], С. Фельд [159–163], С. Фріт [165] та ін.) та україномовні статті (О. Бойко [9], Я. Литовка [56–58], В. Тормахова [99; 100]);

– роботи науковців, які присвячені проблемам сучасних неакадемічних музичних практик, серед яких О. Бойко [8], В. Конен [49–51], С. Лазарев [54], Н. Ліва [60], В. Романко [85], В. Сиров [95], А. Цукер [112; 113], Ю. Чекан [114], Т. Чередниченко [116], Ф. Шак [120], І. Шнур [126] та інші;

– етномузикознавчі роботи американських дослідників (Ф. Болман [146], Б. Нетл [179], Дж. Тітон [218] та інші), а також українських та російських музикознавців, які вивчали український та російський фольклор (Е. Алексеев [3], С. Грица [18], І. Земцовський [36; 37], Л. Ященко [134]);

– музикознавчі дослідження з питань стилєвих взаємодій (Г. Григор'єва [17], Є. Чигарьова [119]) та, зокрема, цитування в музиці (М. Арановський [5], А. Денисов [31–33], Л. Крилова [53], Є. Назайкінський [70], А. Шнітке [125]);

– наукові статті про постмодернізм та його специфічний прояв, який іменується «звалище», у культурі (О. Якимович [133]) та музиці (О. Зінькевич [38], Т. Чередниченко [115]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *уперше*:

- *world music* стає об'єктом вітчизняного дисертаційного дослідження;
- виокремлюються різні жанрові форми існування *world music*;
- визначаються ступені музично-видової взаємодії *world music*;
- по відношенню до *world music* адаптується теорія цитування, яка склалася в традиції академічного музикознавства;
- піднімається питання авторства у *world music*;
- еkleктика висовується як художня стратегія *world music*;
- гурт «ДахаБраха» розглядається в ролі «класичного» українського представника *world music*.

Удосконалено підхід до визначення *world music*, що є проблемною зоною як українського, так і зарубіжного музикознавства.

Набули подальшого розвитку:

- концепція типів музичного мистецтва за Т. Чередниченко;
- ідея «звалища» в мистецтві, розглянута в статтях О. Зінькевич, Т. Чередниченко, О. Якимовича.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів.

Матеріали дисертації можуть стати основою для подальшого дослідження явища *world music*. Також основні положення дисертації можуть бути використані в курсах сучасного музичного мистецтва та методології музикознавства у творчих вищих навчальних закладах.

Апробація матеріалів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні положення дисертації було викладено в дев'яти доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях: XVII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2016 р.); XIII та XV Всеукраїнська

молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 20–22 квітня 2016 р., 27–29 квітня 2017 р.); Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 16 лютого 2018 р.); Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна в загальноєвропейському музично-театральному просторі: проблеми, здобутки та шляхи взаємозбагачення» (до 145-річчя від дня народження Сергія Рахманінова та до 80-річчя від дня народження Стефана Турчака) (Київ, 26–28 лютого 2018 р.); Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 27 лютого – 2 березня 2018 р.); XVIII Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих музикознавців» (Харків, 22–23 березня 2018 р.); XIV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 29–30 березня 2018 р.); Вісімнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Феномен авторства у музичній творчості» (Київ, 31 березня – 1 квітня 2018 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано шість одноосібних статей, три з яких – у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, дві – у виданнях України, внесених до міжнародних наукометричних баз, та одна – у зарубіжному фаховому науковому періодичному виданні.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (220 позицій, у тому числі 79 англомовних) та додатків (таблиці та інтерв'ю). Загальний обсяг дисертації – 235 сторінок, з яких основний текст складає 156 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ *WORLD MUSIC*

1.1. Становлення поняття «*world music*»

World music як поняття функціонує в музичному мистецтві та науці вже понад п'ятдесяти років. Його історія починається з 60-х років ХХ століття. Ця дата зазначена як в різноманітних друкованих, так і в численних інтернет-джерелах, присвячених питанням виникнення поняття «*world music*». *Перше використання поняття «world music»* пов'язують із 1960-ми роками та фігурою американського етномузикознавця Роберта Брауні (1927–2005). Як зазначено на сайті Уесліанського Університету (Wesleyan University) (місто Міддлтаун, США) [208], в якому Р. Брауні викладав, це поняття використовувалося у *назві учбової програми*, яка була впроваджена в контексті *навчальних етномузикознавчих дисциплін*: «У 1961 році МакАллестер¹ об'єднався з Робертом Е. Брауном, фахівцем з індійської музики, щоб викладати в університеті нову програму “World Music”. МакАллестер та Річард Вінслоу² запропонували передову програму навчання, а в 1966 році, крім ступеня бакалавра та магістра, кафедра запровадила і докторську ступінь в галузі етномузикознавства. До 1970-х років курси, які викладав резидент і запрошені члени факультету відділення, охоплювали західну класику, афро-американську, південноіндійську, північноіндійську та японську музику; у каталозі 1970–1971 рр. перераховано цілих тридцять два курси та семінари з не-західної музики. Були організовані дослідницькі групи, які вивчали музику Південної Індії, Японії, Персії, Кореї і яванського гамелану» [208].

Необхідно зазначити, що Р. Брауні також був засновником організації «Center for World Music» (centerforworldmusic.org), яка виникла у 1963 році у

¹ Девід МакАллестер (David McAllester) (1916–2006) – американський етномузикознавець, професор Уесліанського Університету.

² Річард Вінслоу (Richard Winslow) (1918–2017) – американський музикант, професор Уесліанського Університету.

Сан-Франциско. Центр займався проведенням концертів, фестивалів, а також освітніх заходів: семінарів та практичних майстер-класів – в Америці та, починаючи з 1971 року, в Індонезії. На сайті центру зазначено, що мета Центру полягає в «поглибленому знайомстві зі світовими традиціями виконавських мистецтв» [147]. Отже, Центр був тісно пов'язаний із виконавською практикою, яка з часом розширилась до виконавських мистецтв Африки, Латинської Америки, Європи та Північної Америки [148].

Таким чином, вперше поняття «*world music*» виникло у рамках етномузикознавчої науки та позначало назву учбової програми. У такому значенні поняття «*world music*» функціонує й в контексті сучасного наукового простору, наприклад, російських музикознавчих дослідженнях. Так, про *world music* як напрямок етномузикології пише Т. Сергєєва. Авторка зазначає, що етномузикологія «часто <...> ототожнюється з так званою “світовою музикою” (*world music*) (курсив мій – І. Ф.)¹, хоча по суті остання є більш вузькою дисципліною. У рамках цього напрямку вивчається в основному етнічна музика народів світу, тобто фольклор, на основі польових досліджень, що поєднуються з практичним освоєнням (практика гри на інструменті) обраної музичної традиції» [91, с. 6810].

Поширення поняття «*world music*» пов'язують із 80-ми роками ХХ століття. У широкий ужиток поняття увійшло після зборів групи продюсерів та музикантів лондонського радіо та кіно, які намагалися дати назву музиці з елементами етнічної та народної музики. Цю зустріч 1987 року детально описано у книзі «*The Virgin Directory of World Music*» Філіпа Свіні (Philip Sweeney) [201]. Наведемо переклад фрагменту зі вступу цієї книги: «Влітку 1987 року у кімнаті над пабом “Empress Of Russia” у Північному Лондоні відбулося кілька зустрічей. На них були присутні близько 25 представників незалежних компаній звукозапису, концертних промоутерів, дикторів та інших осіб, які активно поширюють музику з усього

¹ У цитатах, які наведено в дисертації, *world music* виділяється курсивом автором цього дослідження. Курсив не додається у назвах статей.

світу у Британії. Метою цих зустрічей було обговорення деталей скромної рекламної кампанії на осінь, а також збільшення обсягу продажів зростаючої кількості записів, що випускаються, оскільки бум зацікавленості африканською музикою не згасав, а навпаки, поширювався на інші частини світу. Однією з перешкод, яка заважала переконати музичні магазини купувати великі обсяги міжнародного продукту, була відсутність категорії, за допомогою якої можна було б її описати. Менеджери музичних магазинів не знали, як назвати цю музику – “ethnic”, “folk”, “international”¹ чи якось інакше, і через відсутність відповідної ніші на стелажах у своїх крамницях воліли просто відмовлятися від неї. У рамках місячної промо-кампанії у жовтні було вирішено створити певну назву та спробувати поширити її використання через одну-дві реклами у музичних виданнях, видати касетну збірку музики на різних лейблах, що беруть участь у кампанії, та розповсюдити у музичних магазинах “пошукові картки” із новою назвою, аби крамниці розмістили ці картки у секціях, котрі, як сподівались організатори промо-акції, крамниці створять на своїх стелажах. Після численних обговорень було обрано термін “*world music*”. Інші варіанти, такі як “Tropical Music”², мали занадто вузьку сферу охоплення. <...> Протягом декількох місяців термін з’являвся у британській пресі, за рік він перетнув Ла-Манш³ та почав конкурувати із існуючим французьким терміном “*sono mondiale*”⁴, який трьома роками раніше вигало модне паризьке глянцева видання “Actuel”⁵ та його дочірня радіомовна компанія “Radio Nova”. Цей термін протягом трьох років повсюдно використовувався у музичній індустрії у Великобританії, Сполучених Штатах та Північній Європі» [201, с. ix].

Бачимо, що у цьому прикладі поняття «*world music*» набуває іншого значення, адже використовується *по відношенню до музики поза*

¹ Етнічний, народний, міжнародний (англ.).

² Тропічна музика (англ.).

³ Мається на увазі пролив Ла-Манш, який також називається Англійський канал.

⁴ «Sono» (лат.) – звук; «mondiale» (фр.) – всесвітній, світовий.

⁵ «Actuel» – французький музичний журнал.

контекстом освітньої програми. Крім того, воно виникає вже у сфері європейської та американської музичної індустрії, а його поширення супроводжується комерційною рекламою. Отже, поняття «*world music*» набуває нового значення. З часом це стало однією з основних причин теоретичної плутанини, яка склалася навколо цього поняття та відобразилась, зокрема, в українському музикознавстві.

Треба зазначити, що етномузикознавство не ставило спеціального завдання по популяризації поняття «*world music*», в той час як музична індустрія форсовано просувала його на світовий простір через рекламу. Звідси з кінця 1980-х років величезна роль у становленні поняття віддавалась *саме музично-виконавській та музично-критичній практиці*, де воно починало дуже активно функціонувати. Це обумовлює необхідність спершу розглянути становлення поняття *world music* крізь призму цих практик, які стали невід'ємною складовою і в процесі формування обсягу поняття «*world music*».

Отже, з кінця 1980-х років розповсюдження поняття «*world music*» супроводжувалося багатьма *культурно-просвітницькими подіями*, які були спрямовані на популяризацію творчості позаєвропейських музикантів в Європі та Америці. Серед таких подій: створення фестивалів, лейблів звукозапису, радіопередач, журналів, премій та нагород. Розглянемо детальніше ці приклади.

Так, у процесі становлення поняття «*world music*» одну з провідних ролей зіграв *британський музичний журнал «fRoots»* (від «Folk Roots» рік заснування 1979). Як зазначено на сайті журналу (*frootsmag.com*), його редактори брали активну участь в просуванні музики *world music*: «Ми були серед невеликої групи впливових осіб, котрі у 1987 році сформулювали загальну концепцію *world music*, ініціювали премію “BBC Radio 3 Awards” для виконавців етнічної музики, організували серію нових концертів “Europe In Union”, масштабні заходи “Ceilidh Aid”, “Roots At The Roundhouse” та “South Bank’s Bridges” у 2005 році, регулярно спонсорували та підтримували

народні заходи різного масштабу у Великобританії та брали безпосередню участь у спонсорській підтримці гастролей, випуску записів, розвитку артистів тощо» [166].

Пізніше, було створено спеціальні сайти, присвячені *world music*, серед яких британський сайт «World Music Network» (*worldmusic.net*), що виник у 1994 році, американський сайт «World Music Central» (*worldmusiccentral.org*), заснований у 2002 році, та інші.

Крім того, популяризація *world music* супроводжувалась появою у 1980-х роках спеціальних *радіопередач*, які були присвячені музичній культурі позаєвропейських країн. Велика кількість таких програм виходила на британському радіо «BBC Radio», серед яких – радіопередача британського ведучого Енді Кершоу (Andy Kershaw) на «BBC Radio 1» [136].

Серед сучасних радіопередач зазначимо розділи під назвою «*world music*» на американських інтернет-радіо «AccuRadio» (*accuradio.com*) та «Last.fm» (*last.fm*).

Становлення *world music* пов'язано із появою різноманітних *фестивалів*, організація яких була спрямована на популяризацію творчості неєвропейських музикантів у Західній Європі. У 1980-х роках одну з ключових ролей у появі таких подій зіграв британський рок-музикант **Пітер Гебріел**, який протягом всієї музичної кар'єри займався популяризацією позаєвропейської музики в Європі. Так, у 1982 році П. Гебріел став одним із засновників *музичного фестивалю «WOMAD»* («World of Music, Arts and Dance»), який пізніше стане одним з найбільш масштабних фестивалів *world music* у світі. Перший фестиваль «WOMAD» відбувся в місті Шептон-Маллет (Великобританія). За програмою «WOMAD–1982» [164] у фестивалі взяло участь багато рок-гуртів, переважно британських, але також були присутні й музиканти з усього світу, серед яких африканський колектив перкусіоністів із Бурунді «Drummers of Burundi», індійський ситарист Імрат Хан (Imrat Khan), єгипетський гурт «Les musiciens du Nil» та багато інших.

На сайті «WOMAD» зазначено, що з того часу фестиваль проводився у більш ніж тридцяти країнах по всьому світу, а за роки існування у рамках фестивалю виступили тисячі артистів [210].

У кінці ХХ століття в Європі також з'являються й інші фестивалі, присвячені *world music*, серед яких найбільш масштабним є «WOMEX» (або «World Music Expo»). **Фестиваль «WOMEX»** був заснований в 1994 році в Берліні, проте проходить в різних країнах Європи. З 1999 року фестиваль вручає **премію**, яка присуджується як музикантам, так і лейблам (див. Додаток Г «Переможці нагороди “WOMEX”»).

На просування *world music* в Європі та Америці вплинуло створення спеціальних **лейблів звукозапису**. На ранньому етапі становлення *world music* це були лейбли, які займалися записами та **виданням дисків із етнографічними записами**. Наприклад, одним із найбільш масштабних лейблів у Європі був французький лейбл «**Ocora**» («Ocora Radio France»), заснований у 1957 році [189], а також міжнародний лейбл «**UNESCO Collection**», заснований у 1961 році [220]. Пізніше стали з'являтися лейбли, присвячені саме *world music*, як наприклад лейбл «Music of the World», створений на початку 1980-х років Бобом Хаддадом [177]. Одним з найвідоміших став лейбл звукозапису під назвою «**Real World Records**», заснований у 1989 році **П. Гебріелом**, який був призначений для «просування цілого ряду різних виконавців, як традиційних, так і сучасних зі всього світу» [182]¹. Заснування лейблу *world music* зіграло роль у популяризації творчості

¹ Однією із перших таких робіт П. Гебріела на власному лейблі став **альбом «Passion – Sources»** (1989). Для цього альбому П. Гебріел не пише музику, а виступає продюсером. Так, альбом «Passion – Sources» став збіркою записів музикантів з усього світу, серед яких пакистанський співак Нусрат Фатех Алі Хан (Nusrat Fateh Ali Khan), сенегальський співак Бааба Маал (Baaba Maal), індійський скрипаль Лакшмінараян Шанкар (Lakshminarayana Shankar), турецький флейтист (флейта «ней»), Кудсі Ергюнер (Kudsi Ergüne), єгипетський перкусіоніст Хоссам Рамзі (Hossam Ramzy), індійський гравець на кеманча Махмуд Табрізі Задех (Mahmoud Tabrizi Zadeh), гвінейський перкусійний гурт «Fatala», єгипетський гурт «Les Musiciens Du Nil», вірменський дудукіст Антранік Аскаріан (Андраник Аскарян), марокканський гурт «Nass El Ghiwane» та інші [182].

раніше невідомих музикантів світу. За даними сайту лейблу [193], на ньому записувалось більше ста виконавців та колективів з усього світу.

На початку 1990-х років результатом цієї реклами стало відкриття світових музичних чартів та премій *world music*. Одним з таких став міжнародний чарт «World Music Charts Europe» (*wmce.de*), заснований в травні 1991 року у Берліні. Крім того, у 1990 році один із найвідоміших музичних журналів у світі *американський журнал «Billboard»* відкриває чарт «*World Albums*» [144], а у 1992 році вручається перша премія «Греммі» в новій категорії – «За кращий альбом *world music*» [194]. Вже понад двадцять п'ять років премія щорічно визначає як правило п'ять альбомів-номінантів, один із яких отримує перемогу¹ (див. Додаток Б). Вважаємо, що провадження цієї категорії премією «Греммі» свідчить про отримання поняттям «*world music*» *нового статусу*, після чого воно не тільки починає активно функціонувати у світовому музичному просторі, але й стає об'єктом музикознавчих досліджень.

Серед більш пізніх музичних премій та нагород для *world music* зазначимо:

– «*BBC Radio 3 Awards for World Music*». Нагорода вручалася з 2003 по 2008 року британською радіостанцією «BBC Radio 3». Засновником нагороди став головний редактор музичного британського журналу «fRoots» Ян Андерсон. Нагорода вручалася в декількох номінаціях, основна частина яких сформована за географічним принципом («Африка», «Азія/Тихоокеанський регіон», «Північна та Південна Америка», «Європа», «Середній Схід та Північна Африка»). Також присутні номінації «Новачок» та «Вихід за межі» («Boundary Crossing»)²;

¹ У 2003 році премія «Греммі» за кращий альбом *world music* була розділена на премію за кращий традиційний альбом *world music* та кращий сучасний альбом *world music*, а у 2012 році – назад об'єднані.

² З 2007 року також з'являються номінації «Культурний прорив» («Culture Crossing»), «Глобальний клуб» («Club Global»), Премія від критиків, «Альбом року» та «Приз глядацьких симпатій».

– «*Grand Prix du Disque for World Music*». Нагорода вручалася з 2002 по 2009 року за альбом в рамках премії «Grand Prix du Disque» французькою організацією «Académie Charles-Cros».

Аналіз музики, яка у зазначених фестивалях, преміях та радіопередачах функціонує як *world music*, продемонстрував граничну стилістичну різноманітність цієї музики. Переважно це стало наслідком з'єднання різних значень поняття «*world music*». Для прикладу наведемо перелік переможців премії «Греммі» в категорії «Кращого альбом *world music*» у 1990-х роках, як періоду найбільш близького до впровадження поняття «*world music*» музичною індустрією¹:

– 1992 рік: американський музикант Міккі Харт (Mickey Hart) за альбом «Planet Drum», створений спільно із музикантами-перкусіоністами із Індії, Бразилії, Нігерії та Пуерто-Ріко;

– 1993 рік: бразильський музикант Сержіо Мендес (Sérgio Mendes) за альбом «Brasileiro»;

– 1994 рік: дует американського гітариста Рая Кудера (Ry Cooder) та індійського гравця на віні Вішва Мохан Бхатт (Vishwa Mohan Bhatt) за альбом «A Meeting by the River»;

– 1995 рік: дует американського гітариста Рая Кудера та малійського музиканта Алі Фарка Туре (Ali Farka Touré) за альбом «Talking Timbuktu»;

– 1996 рік: французькій гурт електронної музики «Deer Forest» за альбом «Voheme», в якому використовувалися етнографічні записи;

– 1997 рік: ірландський колектив «The Chieftains», який виконує ірландську народну музику, за альбом «Santiago»;

– 1998 рік: бразильський співак Мілтон Насіменто (Milton Nascimento) за альбом «Nascimento»;

– 1999 рік: бразильський музикант Жилберту Жил (Gilberto Gil) за альбом «Quanta Live».

¹ Повний перелік номінантів та переможців – див. Додаток Б.

Отже, стилістична різноманітність *world music*, стає ще однією перешкодою у вивченні явища *world music* поряд з існуванням різних значень поняття «*world music*». Різні значення цього поняття вимагають й різних підходів до дослідження самого *world music*. Якщо в першому випадку необхідне залучення етнографічної та етномузикознавчої наукової літератури, то в другому – досліджень, присвячених сучасним неакадемічним музичним практикам. Розглянемо окремо кожен з цих блоків в аспекті їхньої взаємодії з *world music*.

Перетин *world music* з **етномузикознавчою дослідницькою літературою** відбувається насамперед у працях американських етномузикознавців, які пізніше, після розповсюдження поняття «*world music*» у 1980-х роках, досліджували також і його. Це праці Філіпа Болмана (Philip Bohlman) [146], Бруно Нетла (Bruno Nettl) [179], Стівена Фельда (Steven Feld) [159–163] та інших. Крім того, їхня наукова діяльність була тісно пов'язана із створенням дослідницьких записів музики різних народів світу (наприклад, С. Фельд вивчав культуру народів тропічних лісів Папуа – Нової Гвінеї) та створенням музичних етнографічних фондів.

Пізніше, з поширенням поняття «*world music*» у 1990-х та 2000-х роках, стали друкуватися англомовні колективні дослідження про музику різних народів світу, які наближуються до жанру навчальних посібників. Такими є «Excursions in World Music» [156], «Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples» [218] та інші. Як правило такі книги вибудовуються за панорамним принципом. Наприклад, глави книги «Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples» [218] присвячені музиці Індії та Індонезії, країн східної Азії та Латинської Америки, а також музичним традиціям корінних народів Америки та Африки. Треба зазначити, що необхідність створення навчальних посібників виникла на тлі функціонування навчальної дисципліни під назвою «*world music*».

В українському музикознавстві поняття «*world music*» у такому значенні, як і сама дисципліна, не отримало розповсюдження, отже воно

залишається за межами й цього дисертаційного дослідження. Проте вважаємо необхідним підкреслити перетин *world music* з етномузикознавством, з метою не тільки демонстрації існування різних значень поняття «*world music*», але й розмежування цих різних значень між собою.

Дослідження *world music* у другому значенні, що виникло в контексті музичної індустрії, викликає необхідність залучення ***праць про сучасні неакадемічні музичні практики***. Враховуючи той факт, що *world music* розвивався в тісній взаємодії із джазом та рок-музикою, підхід до вивчення *world music* крізь призму досліджень про зазначені музичні практики здається цілком доцільним.

В останні десятиріччя в українському та російському музикознавчому просторі сучасні неакадемічні музичні практики все частіше стають об'єктом досліджень музикознавців. Враховуючи величезну кількість наукових праць з неакадемічних музичних практик, зазначимо тільки ті, що уявляють собою найбільшу актуальність в аспекті дослідження *world music*. Окреслимо ці аспекти.

1. Проблема класифікації музичної творчості з метою визначення в цій системі місця сучасних неакадемічних музичних практик.

Одними з найавторитетніших в цьому питанні є дослідження В. Конен [51]. Авторці належить концепція поділу музики на три шари, де з професійною композиторською творчістю та фольклором співіснує «третій шар», який уявляє собою масові жанри. Крім того, що В. Конен виокремлює «третій жанр» в системі музичного мистецтва, дослідниця підіймає питання його статусу, вивчаючи його як повноцінне явище сучасної музикознавчої науки.

2. Питання взаємодії сучасних неакадемічних музичних практик з іншими видами музичної творчості.

Одним із перших дослідників, який підняв питання взаємодії сучасних неакадемічних музичних практик з академічною музикою, став А. Цукер.

Цьому питанню присвячені його монографії [112] та, зокрема, докторська дисертація «Проблеми взаємодії академічних та масових жанрів в сучасній радянській музиці» [113].

Подібні процеси взаємодії між роком та композиторською творчістю досліджує й В. Сиров у книзі «Стильові метаморфози року» [95], Ф. Шак у докторській дисертації «Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.» [120] та інші.

Окремим блоком тут зазначимо й наукову літературу, присвячену питанням взаємодії жанрів «третього шару» (В. Конен) із фольклором, зокрема українським. Цьому питанню присвячене кандидатська дисертація В. Тормахової [98].

3. Дослідження сучасних неакадемічних музичних практик крізь призму соціокультурних процесів.

У цьому аспекті вивчалися неакадемічні музичні практики у багатьох українських дисертаційних дослідженнях: у праці В. Романко – джаз [85], Н. Лівой – рок-музика [60], І. Шнур – популярне мистецтво, зокрема пісенний шлягер [126], О. Бойка – українська масова музика [8], С. Лазарева – електронна музика [54] тощо.

Соціокультурний аспект не є домінуючим в цьому дослідженні, проте функціонування терміну та становлення явища *world music* невід’ємно пов’язані саме з соціокультурними процесами кінця XX – початку XXI століть.

Зауважимо, що зазначені аспекти превалюють у наведених прикладах досліджень, але не обмежуються ними. Так, В. Конен підіймала питання взаємодії «третього шару» з іншими шарами, А. Цукер активно розвивав ідею важливості та необхідності для академічного музикознавства вивчати явища масового мистецтва.

Все це дає теоретичні засади до вивчення *world music* як об’єкту музикознавчого дисертаційного дослідження, що надає можливість перейти до конкретизації обсягу поняття «*world music*» у музикознавстві.

Обсяг поняття «world music» – одна з найактуальніших проблем будь-якого дослідження про це явище. Така проблема пов'язана із **стилістичною різноманітністю музичного матеріалу**, що охоплює поняття «world music», безперервним стилістичним розширенням *world music*. Тим не менш, *world music* став об'єктом дослідження багатьох вітчизняних та зарубіжних авторів. Оскільки перші наукові роботи про *world music* виникли у Великій Британії та Америці, доцільним буде розпочати з'ясування обсягу поняття «world music» з англомовних досліджень, паралельно окресливши специфіку вивчення *world music* в цій літературі.

Англомовні дослідження про *world music* представлені монографічними роботами Філіпа Болмана (Philip Bohlman) [146], Річарда Найдель (Richard Nidel) [181], Філіпа Свіні (Philip Sweeney) [201], Тімоті Тейлора (Timothy Taylor) [203], збіркою різних авторів під редакцією Саймона Фріта (Simon Frith) [216], а також окремими статтями, присвяченими *world music*: Карла Раконена (Carl Rahkonen) [190], Стівена Фельда (Steven Feld) [159–163] та інших. На основі цієї проаналізованої англомовної літератури, присвяченої *world music*, зазначимо головні теоретично-методологічні проблеми дослідження *world music* у Західній Європі та Америці.

1. Акцент на соціально-історичному аспекті вивчення world music.

Англомовні наукові роботи про *world music* переважно зосереджені на соціально-історичному аспекті дослідження цього явища. У деяких роботах *world music* розглядається в дуже тісному взаємозв'язку із соціально-політичним контекстом. Такою є книга «World Music. Politics and Social Change» [216] під редакцією Саймона Фірта, в якій зібрано статі різних дослідників про популярну музику країн Західної Африки, а також Індонезії, Словенії, Італії, Ізраїлю, Колумбії, Куби, Норвегії, Угорщини, Нідерландів, Ефіопії та інших в контексті політичних подій та соціальних факторів тієї чи іншої країни.

Таким прикладом є і книга Тімоті Тейлора «Global Pop: World Music, World Markets» [203], в якій творчість музикантів та музичних гуртів *world music* автор розглядає в аспекті певних соціально-політичних рухів. Так, творчість Пітера Гебрієла та «Kronos Quartet» аналізується в контексті ідеології колоніалізму (глава 2), «Ladysmith Black Mambazo», Рома Ірами та Дур Джури – ідей опору (глава 3), Поліни Оліверос та «D’Cuscoo» – фемінізму (глава 4), Шейли Чандри та Апачі Індіана – ідентичності (глава 6). Крім того, головною соціальною умовою сучасного світу Т. Тейлор називає процес глобалізації, до якого неодноразово повертається протягом всієї книги, розглядаючи його вплив на творчість музикантів *world music*.

2. Уникнення проблеми з’ясування природи *world music*.

Більшість англомовних монографічних досліджень вибудовується у формі аналітичних нарисів творчості музикантів *world music*, при цьому не концентруються на визначенні природи *world music*. За словами дослідників, це є надзвичайно складним завданням, отже різноманітність музики, яка функціонує в соціумі як *world music*, не дозволяє визначитися із її загальними рисами. Наприклад, етномузикознавець Філіп Болман у книзі науково-популярного видання «World Music: A Very Short Introduction» [146] зазначає: «*World music* – це музика, яку ми зустрічаємо фактично всюди у світі. *World music* може бути народною музикою, арт-музикою (західна класична музика) або популярною музикою; його виконавці можуть бути аматорами чи професіоналами. *World music* буває сакральним, світським та комерційним; його виконавці можуть підкреслювати автентичність, водночас активно використовуючи посередництво, щоб поширити його на якомога більшій кількості ринків. Споживачі *world music* можуть використовувати його як їм заманеться; вони можуть насолоджуватися ним як своєю власною або упиватися його дивністю. Старі визначення та відмінності більше не діють; *world music* може бути західним або не західним, акустичним чи створеним з використанням електронного мікшера. Світ *world music* не має

меж, тому доступ до нього відкритий для усіх. Таким чином, *world music* можна називати усе що завгодно» [146, с. xi].

Із подібною проблемою стикається Річард Найдель, який у вступі до книги «World Music: The Basics» [181] хоча і надає визначення *world music*, але не приходить до однозначної думки щодо природи *world music*: «Будь-який термін, який намагається звести художню форму до однієї фрази, безумовно, виглядає підозріло, але “*world music*” є більш точним та описовим визначенням, аніж інші. Загалом легко погодитися з декількома речами, а саме з тим, що цей термін найчастіше відноситься до традиційної, народної корінної музики: (а) яку створюють та виконують корінні музиканти; (б) яка природним чином містить у собі інші музичні форми; і (в) котра є частиною практично будь-якої культури та суспільства на планеті. Більш лаконічне визначення полягає в тому, що у *world music* входять численні форми музики різних культур, які живить або якими керує корінна музика регіонів походження таких культур. У певному сенсі простіше сказати, чим не є *world music*. Всесвітня музична преса і міжнародні організації, які продають музику, загалом згодні з тим, що рок-н-рол, аренбі, соул, джаз, бродвейська музика, класика, хеві-метал, нью ейдж, ф’южн, кантрі, альтернативний рок, блюз, диско, хіп-хоп (з деякими винятками), техно, караоке, трип-хоп та чистий поп не є *world music*. <...> Більшість того, що навіть найбільш стійкі пуристи називають традиційною або народною музикою, насправді, у контексті окремої країни, є популярною музикою. В ідеалі, вся музика – це *world music* і, звичайно, не існує способу комплексно визначити чи бодай узгодити параметри цього терміну» [181, с. 2–3].

3. Аналіз *world music* як явища суто європейського походження.

Дійсно, *world music* – це явище європейського походження. Раніше наводився фрагмент книги «The Virgin Directory of World Music» Філіпа Свіні (Philip Sweeney) [201], в якому розповідалось про програму популяризації поняття «*world music*». Але «європейське» тут позначає не тільки і не стільки територію його виникнення: мається на увазі саме європейська музична

культура, з боку якої і презентується у наукових дослідженнях *world music*. Так, часто дослідники не розглядають *world music* як універсальне явище, а обмежуються описом *world music* за допомогою епітетів «наша» (західноєвропейська або американська) та «їхня» (як би вся інша). Наприклад, Карл Раконен в статті «What is World Music?» [190] пише: «Найлегше описати *world music* тим, чим він не є. Це не західна арт-музика, а також не мейнстримна західна фольклорна чи популярна музика. *World music* може бути традиційною (народною), популярною або навіть арт-музикою, але вона повинна мати етнічні або іноземні елементи. Це просто не наша музика, це їхня музика, музика, що належить комусь іншому» [190].

Такий підхід, не дозволяє презентувати *world music* як універсальне світове явище. Це також залишає відкритим питання про те, як *world music* може досліджуватись за межами культури Західної Європи, зокрема в Україні.

Останнім часом *world music* активно досліджується багатьма українськими науковцями (зокрема, можна відмітити статті О. Бойко, Я. Литовки, В. Тормахової)¹. Але зазначені вище теоретично-методологічні проблеми відобразилися у наукових роботах про *world music* деяких українських дослідників, оскільки у своїх дослідженнях вони спиралися на досвід західноєвропейських науковців. Так, соціальна спрямованість вивчення *world music* отримала продовження у статтях Я. Литовки [56–58],

¹ Вважаємо також необхідним зазначити, що останнім часом з'явилася безліч статей зі згадкою про *world music* українських, білоруських та російських науковців, серед яких М. Барановська [7], В. Брюханова [10], О. Гороховік [16], Є. Грушина [19], О. Гурченко [21], Д. Караваєва [40], Д. Кірнарська [46], С. Манько [63], У. Монгуш [67], М. Перцов [77], О. Петрусенко [79], В. Плахотнюк [82], О. Семенченко [89], Т. Сергєєва [91] та інші. Крім того, така згадка все частіше з'являється у деяких українських музикознавчих та культурологічних дисертаційних дослідженнях про сучасну музику (О. Бойко «Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості» 2017 року [8], С. Лазарев «Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина ХХ – початок ХХІ століть)» 2018 року [54], В. Тормахова «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез» [98] 2007 року). У деяких дисертаціях *world music* присвячено більше уваги, наприклад як в дослідженні М. Перцова «Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції» [78], проте *world music* розглядається в аспекті флейтового виконавського мистецтва.

але, на наш погляд, це переносить акцент з мистецтвознавчих проблем вивчення *world music* та не залишає достатньо місця для культурологічних та музикознавчих методів дослідження.

На відміну від західноєвропейських науковців, українські дослідники *world music* навпаки дуже активно намагаються визначитися із тим, що саме є *world music*, та неодноразово у межах дослідження намагаються охарактеризувати це явище. Наведемо декілька прикладів у хронологічному порядку публікації статей.

У статті О. Бойко «World music: економічні, політичні та соціокультурні передумови розвитку етнічних тенденцій у сучасній популярній музиці» [9] можна зустріти багаторазові спроби дати пояснення поняттю «*world music*»:

– «<...> чимала кількість стилів і напрямків популярної музики, пов'язаних з незахідними етнічними й фольклорними тенденціями» [9, с. 107];

– «Англійський термін *world music* стосується всієї музики, витоки якої знаходяться поза сферою культурного впливу Західної Європи, США та англійських країн» [9, с. 107];

– «До цієї категорії належить не тільки народна, але й популярна музика з елементами, не характерними для ряду західних країн (наприклад, т. зв. «кельтська музика»), та така, де виразно відчутний вплив фольклору країн, що розвиваються (афро-кубинська музика, регей та ін.)» [9, с. 107];

– «<...> це поняття, що включає етно-, фолк- і деякі види поп-музики з незахідними елементами» [9, с. 107].

Але через таке розмаїття у статті відсутнє чітке розуміння про те, яку музику можна вважати *world music*. Це загалом яскраво демонструє проблему стану цього терміну в українському музикознавстві сьогодні. Однією з причин цього можна вважати англійське походження терміну «*world music*», яке апелює до тлумачення цього терміну з боку їхньої культури. У статті

О. Бойко цю проблему можна помітити, зокрема, в уточненні «англійський» терміну «*world music*» в одному із наведених фрагментів.

Спробу дати визначення *world music* було зроблено у декількох статтях Я. Литовки [56–58]. Так, у статті «“World-music” як явище, породжене процесами глобалізації» [58] автор називає *world music* жанром: «жанр “World Music”¹ є окремими напрямками автентики та фольклору, а також своєрідним синтезом різноманітних етнічних (фольклорних) музичних стилів та жанрів (рок, поп, джаз) в єдиному цілому, що супроводжується сучасним поданням матеріалу, актуальним звучанням, роботою з сучасними технологіями» [58, с. 93]. Тим не менш протягом статті Я. Литовка називає *world music* не тільки жанром, але й напрямом.

Серед інших робіт – стаття Н. Федорняк-Савчук «Український фольклор і його трансформація у виконавській творчості Василя Попадюка (Канада)» [103]. Автор наводить наступне визначення: «“World music” – термін, що використовується сучасними музикознавцями для визначення різних жанрів і стилів, що не належать до традиційної західноєвропейської й американської популярної музики» [103, с. 232]. Виходячи з цього визначення під *world music* потрапляють і різні жанри популярної європейської музики, і фольклор, і традиція європейської композиторської творчості.

Ці приклади демонструють активність українських дослідників як до явища *world music* загалом, так і до спроб визначити музику, яку складає *world music*, що є безумовно позитивним фактором. Але ці спроби й в українському музикознавстві доки не призвели до з’ясування *природи world music*. У наведених прикладах (статті О. Бойко та Я. Литовки) можна помітити, що автори відносять *world music* і до фольклору, і до популярної музики. Проблема неясності меж *world music* помітна і у статті Н. Федорняк-Савчук. Все це викликає необхідність пошуку певного підходу до принципів систематизації *world music*. У цій роботі пропонується розглянути *world*

¹ Збережено оригінальне написання.

music з погляду *типів музичної творчості*. На наш погляд, найбільш зручною для цього є зазначена раніше концепція музичних практик Т. Чередниченко, яку дослідниця розглядає у книзі «Музичний запас. 70-ті. Проблеми. Портрети. Випадки» [116]. Зазначимо, що цей підхід не претендує на універсальність вивчення *world music*, але в цій роботі пропонується як один із можливих аспектів систематизації *world music*.

Т. Чередниченко виокремлює чотири бінарні опозиції, якими можна охарактеризувати музичну практику:

Таблиця 1.1.

*Бінарні опозиції, якими можна охарактеризувати музичну творчість
(за теорією Т. Чередниченко у книзі
«Музичний запас. 70-ті. Проблеми. Портрети. Випадки» [116, с. 405])*

усне	письмове
колективне	індивідуальне
відсутність теорії	наявність теорії
дотримання канону	порушення канону

Користуючись цими опозиціями, Т. Чередниченко виокремлює чотири основні види музичної практики [116, с. 405–406]:

1. Фольклорне музикування (усне – колективне – позатеоретичне – канонічне).
2. Професійна ритуальна музика (письмове – колективне – теоретичне – канонічне).
3. Професійна розважальна музика, або менестрельство (усне – індивідуальне – позатеоретичне – «модне»).
4. Європейська авторська композиція, або опус-музика (письмове – індивідуальне – теоретичне – оригінальне)¹.

¹ К. Штокгаузен став автором концепції «Weltmusik» [200] (нім. – «світова музика»), проте її філософські засади гранично відрізнялися від об'єкту цього дослідження – *world music*. Крім того, концепція К. Штокгаузена з'явилася в практиці «європейської авторської

Характеристика прояву *world music* за концепцією Т. Чередниченко допоможе встановити особливості його компонентів та підійти до з'ясування обсягу поняття «*world music*» та його еволюції в процесі становлення.

Отже, спершу (у 1960-х роках) поняття «*world music*» виникло в рамках *американського етномузикознавства як навчальний курс, програма якого охоплювала теоретичне вивчення та практичне освоєння етнічних музичних традицій різних країн світу*. У цьому значенні *world music* виступає практикою «професійної ритуальної музики», яка за Т. Чередниченко «є мистецтвом імпровізації на деяку строго обмежену кількість мелодій (звукорядів та поспівок) та ритмічних малюнків, які жорстко кодифіковані» [116, с. 407]. Таким чином «*world music*» тут є програмою навчання «канонічній імпровізації» [116, с. 407].

Пізніше, з кінця 1980-х років, *world music* став залучати до себе й інші види музичної творчості, серед яких фольклор (практика «фольклорного музикування» за Т. Чередниченко), джаз та рок-музика (за концепцією Т. Чередниченко вони не відносяться до чотирьох основних видів музичної практики, а є «мікстами музичних практик» [116, с. 421]), а також жанри популярної музики («професійна розважальна музика, або менестрельство» за Т. Чередниченко). Проте ці види музичної творчості ніколи у *world music* не з'являлися у «чистому» вигляді. *World music* фактично не існує як самостійний тип музичної творчості, а з'являється шляхом міксування різних музичних практик. Опишемо це поєднання більш детально.

1. Колективність як елемент музичних практик «фольклорного музикування» або «професійної ритуальної музики» (за Т. Чередниченко) у *world music* проявляється як *етніка*. Адже головною характеристикою *world music* є яскраво виражена етнічна забарвленість, яка спрацьовує як семантичний знак. Слухачем цей знак формується подібно посиланню до

композиції». Можемо тільки зазначити, що подібна тенденція цієї практики лише констатує масштабність інтересу до різних музичних культур світу.

певної культури, а етніка як елемент *world music* вибудовує образ цієї культури у свідомості слухача.

Зазначимо, що ідентифікація етніки як семантичного знаку може відрізнитися в залежності від того, хто його сприймає. Таким чином, *world music* набуває суб'єктивного параметру, отже залежить від слухацького сприймання. На наш погляд, це і є однією з важливих перешкод на шляху визначення меж поняття «*world music*».

2. Індивідуальність як елемент інших двох основних видів музичних практик (менестрельство та опус-музика) характеризується у *world music* наявністю певної особистості, колективу, організації, які є репрезентантом творчості. Це може бути:

– виконавець: ім'я інструменталіста або співака, назва гурту або ансамблю;

– виконавець-автор¹: музиканти, що грають авторську музику;

– продюсер: особистість або організація (наприклад, лейбл звукозапису), що фінансують вихід альбому. Проміжною, але важливою ланкою тут може бути й фігура етномузикознавця, який робить етнографічні записи, а потім передає їх лейблам.

Навіть якщо репрезентант не є автором, відбувається часткове або повноцінне присвоєння авторства музики: на обкладинках, а іноді навіть у змісті альбому, може не міститися інформація про виконавців етнографічних записів; при використанні їхніх фрагментів часто музикантами не вказується джерела. Все це є наслідками прояву індивідуальності у *world music*, яка існує поруч з колективністю.

3. Усність як прояв різних музичних практик у *world music* обов'язково тяжіє до фіксації. На відміну від «європейської авторської композиції» або «професійної ритуальної музики» (за концепцією Т. Чередниченко) *world music* є неписьмовою практикою. Проте необхідною

¹ Навмисно тут уникаємо поняття «композитор», як такого, що належить до практики «європейської авторської композиції» (за класифікацією Т. Чередниченко).

для *world music* є наявність самої фіксації, хоча й аудіальної, яка переважно має вигляд усної композиції.

4. Відсутність теорії у *world music* межує із її наявністю: одночасно теоретичність канонічної імпровізації існує із позатеоретичністю фольклору, менестрельства та різних мікстів музичної практики.

5. Порушення канону є характерним у *world music*. Як зазначає Т. Чередниченко дотримання канону є обов'язковим для фольклору та професійної ритуальної музики, але *world music* спрямований на експеримент. Адже етніка постає у *world music* не в аутентичному, а в перетвореному вигляді. По-перше, це проявляється у засобах функціонування цієї етніки, яка потрапляє в нетипові для цих практик умови побутування. Про це гарно писав Філіп Болман (Philip Bohlman), який зазначав, *world music* – «це традиційна музика, яку переупаковують та продають як популярну музику» [146, с. xiv]. По-друге, ця етніка доволі вільно трансформується у музикантів *world music*, які можуть використовувати лише її окремі елементи (наприклад: тембр, мелодію, слова тощо) або тільки фрагменти етнографічних записів. По-третє, етніка у *world music* активно взаємодіє з іншими видами музичної практики (наприклад, джазом, роком, популярною музикою). Ця взаємодія виникає як своєрідна зона експерименту, яка порушує канонічність фольклору або ритуальної імпровізації.

6. Мікстова природа *world music* проявляється не тільки в тому, що у межах *world music* етніка відкрита до взаємодії із іншими видами музичної практики, але й у тому, що сам *world music* є мікстом різних типів музичної творчості – надзвичайно різноманітним та, як наслідок, таким, що важко піддається систематизації.

Проте розгляд *world music* крізь призму теорії Т. Чередниченко дозволив виокремити **характерні риси *world music***, серед яких:

– опора на аутентичний етнічний музичний матеріал;

– наявність процесу адаптації етнічного музичного матеріалу через зміну його традиційного контексту функціонування (комунікативного, музичного), а також через трансформацію музично-виразових засобів цього матеріалу;

– збереження семантичної властивості етнічного матеріалу, що апелює до образу певної етнічної культури навіть при його трансформації;

– спрямованість на аудіальну форму фіксації музики;

– домінування репрезентанта музичної творчості над автором, який також може бути відсутнім.

Виокремлення характерних ознак *world music* дозволяє підійти до формулювання **визначення *world music***. Зауважимо, що воно є наслідком систематизації *world music* з погляду раніше запропонованого аспекту – типів музичної творчості – та залишає за межами одне з перших значень *world music* як навчальної програми.

Отже, з цього боку *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**. Саме в цьому значенні в Україні поняття «*world music*» й отримало розповсюдження, тому в цьому дослідженні еволюційні процеси досліджуються навколо цього значення *world music*.

Наостанок цього підрозділу спробуємо визначити співвідношення *world music* із іншими музичними практиками. Для цього наведемо рисунок, який було зроблено сценаристом програми «Клуб шляхетних співачок» (2014–2018) [48] на українському радіо «Аристократи» (*aristocrats.fm*) Анатолієм Головка спеціально для автора цієї дисертації (див. Додаток А, рис. Д.А.1.). Цей рисунок демонструє шлях розвитку *world music*, але на ньому також відображається модифікація *world music*. Так, у західноєвропейській музичній культурі поруч із терміном «*world music*»

поширення отримали ще два споріднені із ним словосполучення: «*world fusion*» та «*world beat*». Але вони не отримали великого поширення ні в зарубіжній дослідницькій літературі, ні в Україні, тому ми залишимо їх за межами цієї роботи. Проте поняття «*world fusion*», на наш погляд, є вдалим, адже відображає одну з найважливіших характеристик досліджуваного явища – сплав, конгломерат, мікст.

Аналіз витоків *world music* є завданням цього дослідження, проте розглянемо найбільш близькі за часовим параметром та такі, що безпосередньо вплинули на формування *world music*.

1.2. Стабілізація музичної специфіки *world music*

З метою демонстрації *способів адаптації етнічної традиції у world music* звернемося до витоків *world music*, які є тісно пов'язаними із соціокультурними процесами в європейській музиці другої половини ХХ століття. Серед таких процесів одним із ключових було зростання інтересу до музики екзотичних країн. Так, О. Леонтьєва у своєму дослідженні «“Позаєвропейське” в західній музиці 1970–1980-х років: (“Медитативна музика” – нова орієнтація поставангарду)» [55] відзначає, що у 1970-х спостерігається вже другий у західній музичній культурі ХХ століття підйом інтересу до Сходу¹. Дослідниця пише: «З початку 1970-х років все різко змінилося: тут заздалегідь розпродаються квитки на будь-які концерти, чи то танці Балі, арабський лютнист, віртуози Північної Індії, турецькі, корейські, японські музиканти. У 1972 році в Мюнхені під час Олімпіади функціонувала виставка “Світові культури та новітнє мистецтво”. У 1976 році ціле селище з Балі жило в Західному Берліні. З 1979-го там був заснований постійний фестиваль “Горизонти”, який демонстрував різні національні мистецтва. При цьому молоді музиканти вивчали барабанні ритми лікарів Гани, маленькі металофони індонезійського гамелана. На вершині цієї екзотичної хвилі

¹ За О. Леонтьєвою, перший підйом цього інтересу відбувся у 1910–1920 роках.

майстер гри на ситарі Раві Шанкар виступав разом з Ієгуді Менухіном, передбачаючи явище “єдиної світової культури”» [55, с. 38].

У цей період прояв інтересу до культури Сходу вплинув і на особливості розвитку жанрів «третього шару» (В. Конен), де активізувалися пошуки контакту із різноманітними та часом діаметрально протилежними музичними культурами. У результаті таких процесів серед цих жанрів з’явилися нові, які поєднували в собі елементи різнорідних музичних традицій, а певні їхні характеристики пізніше залишилися та стали ключовими у *world music*. Прикладом може слугувати **рага-рок**, який сконцентрував пошук нових музичних виражальних засобів у галузі музичного мистецтва «далекої» країни – Індії.

Треба зазначити, що принципове значення рага-року для *world music* полягає у тому, що його певні ознаки стали у майбутньому ключовими для *world music*. Однією з таких ознак є **експериментальна природа** рага-року. Так, О. Бойко в статті «World music: економічні, політичні та соціокультурні передумови розвитку етнічних тенденцій у сучасній популярній музиці» [9] зазначає, що рага-рок «об’єднав перші результати *експериментального (курсив мій – І.Ф.)* синтезу рок-музики з елементами індійської традиційної музичної культури» [9, с. 108]. Таким чином, рок-музика стала однією із перших серед жанрів «третього шару» (В. Конен), яка виявила необхідність в експериментальному поєднанні західноєвропейської та індійської музики, а результати цього експерименту отримали назву «рага-рок».

Першим на шлях подібних експериментів став відомий **британський рок-гурт «The Beatles»**. Для розгляду експериментальної природи рага-року на прикладі композицій гурту «The Beatles» пропонується продемонструвати особливості прояву ознак раги та року в їхніх композиціях. Для аналізу були обрані композиції, які були записані різними музикантами гурту «The Beatles» з 1965 року до їхнього розпаду у 1970 році. Серед них: композиції «Norwegian Wood», «Love You To», «Within You Without You» та «The Inner Light».

Проблема взаємодії різних культур у творчості гурту «The Beatles» та прояву індійської музичної культури в їхніх композиціях зокрема вже була розглянута в музикознавчій літературі. Наприклад, І. Палій у статті «Різноманітність трансдукційних проявів у рок-музиці» [75] використовує поняття «трансдукції», під яким розуміється «різновид перекладу, при якому задіяні всі рівні організації музичного твору (та його версій) і досягається нова якість тексту та звучання» [75, с. 511]. І. Палій також виокремлює кілька трансдукційних рівнів, які залежать від особливостей взаємодії елементів музичної мови: інтонаційний, тембровий, композиційний та драматургічний. Візьмемо для прикладу різнорівневий підхід до аналізу появи ознак раги в композиціях гурту «The Beatles». Так, *ознаки раги*¹ у творчості гурту «The Beatles» проявляються на інструментальному, ладовому та композиційному рівнях. Розглянемо детально кожен з них.

Перший рівень – *інструментальний* – характеризується використанням традиційних музичних інструментів Індії, серед яких ситар, танпура, табла та інші. Почнемо аналіз саме з нього, оскільки у творчості гурту «The Beatles» він проявився першим у хронологічному порядку. Так, першою піснею, яка зазнала впливу індійської культури, стала композиція гурту під назвою «*Norwegian Wood*»² (альбом «Rubber Soul», 1965), в якій був використаний індійський музичний інструмент ситар³. Ключову роль у цьому зіграв музикант гурту «The Beatles» Джордж Гаррісон. Відомо, що музикант виявляв до культури Індії величезний інтерес, який з'явився після

¹ Рага – це одне з центральних явищ індійської музичної культури. У «Музичному словнику» [117] наведено декілька дефініцій раги:

– «ладоінтонаційна побудова, яка містить у собі певну послідовність звуків ладу, співвідношення опорних ступенів (ваді та самваді) та характерні мелодичні обороти (пакад)» [117, с. 449];

– «композиція, що виникає в процесі тривалого варіаційного розвитку раги як ладоінтонаційного ядра» [117, с. 449];

– «жанрова система індійської традиційної класичної музики» [117, с. 449].

² У змісті альбому «Rubber Soul» зазначено, що авторами композиції є Джон Леннон та Пол Маккартні.

³ Багато інтернет-джерел називає композицію «Norwegian Wood» першою в західній популярній культурі, в якій було використано ситар.

Отже, для музикантів гурту «The Beatles» величезну роль грав саме тембр ситара, який за їхніми словами урізноманітнив та збагатив композицію. Таким чином, можна зробити висновок, що в композиції «Norwegian Wood» цей інструмент виконує лише декоративну функцію.

Використання ситара в композиції «Norwegian Wood» отримало своє продовження в наступних композиціях гурту «The Beatles», створених під впливом індійської культури: «Love You To» (альбом «Revolver», 1966), «Within You Without You» (альбом «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», 1967) та «The Inner Light» (1968), які були написані Дж. Гаррісоном. Але на відміну від «Norwegian Wood» у вказаних композиціях музиканти вже більш усвідомлено підходять до використання елементів індійської музичної культури. По-перше, гурт значно розширює інструментарій, використовуючи не тільки ситар, але й інші індійські інструменти, такі як танпура, табла та інші. Для гри на деяких з них були спеціально запрошені музиканти: як зазначено у змісті альбому «Revolver» [204], в композиції «*Love You To*» на табла грає індійській музикант Аніл Бхагват (Anil Bhagwat).

У зв'язку із цим розширюється й функціональний спектр кожного інструменту, який не обмежується суто декоративним аспектом. Так, між особливостями використання кожного інструменту в композиції «Love You To» можна провести паралель із їхнім значенням, яке вони несуть в індійській разі. Наприклад, протягом всієї композиції ситару доручено гнучкий мелодійний малюнок, танпура виконує бурдоний акомпанемент, а табла слугує ритмічною основою, яка в індійській музиці називається «*тал*».

Другим рівнем проникнення елементів раги у творчість гурту «The Beatles» можна назвати *композиційний*, оскільки він знаходиться у причинно-наслідковому зв'язку із функціями індійських музичних інструментів, які вони виконують у розглянутих композиціях. Це дозволяє провести певні паралелі між формою композицій гурту та структурою раги. Наприклад, у структурі пісень «Love You To» і «Within You Without You» можна виокремити повільний інструментальний вступ, який в індійській разі

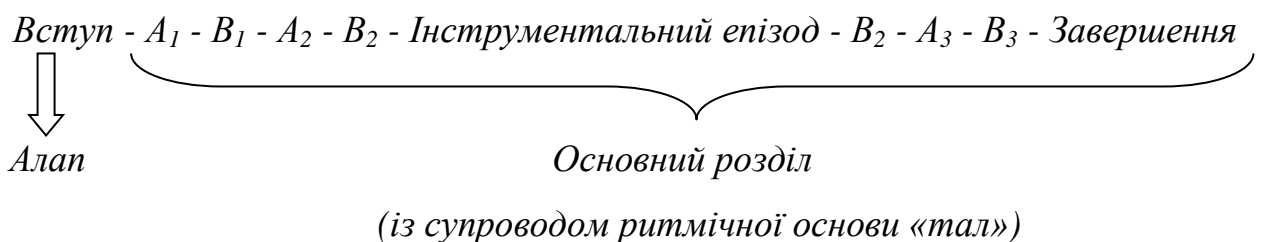
має назву *«алан»*. У «Музичній енциклопедії» зазначено, що «початок раги (алап) виконується співаком (співачкою) або виконавцем на віні, ситарі, сарангі, дільруббе, сароді, бансурі в супроводі танпури. <...> відрізняється імпровізаційністю, свободою мелодичного розвитку, метра та ритму» [73, с. 517]. Так, наприклад, в композиції «Love You To» гурту «The Beatles» вступ доручено ситару у бурдонному супроводі танпури. Крім того, весь вступ витримано в імпровізаційному стилі у вільному темпі, що є характерним для цього розділу раги.

Крім того, структура раги містить основний розділ, який, як зазначається в «Музичній енциклопедії» [73, с. 517], супроводжується грою ударного інструменту табла, що створює ритмічну основу *«тал»*. Ця композиційна особливість раги також знаходить відображення у зазначених композиціях гурту «The Beatles». Наведемо схеми, в яких зазначено співвідношення форми композицій «Love You To» і «Within You Without You» та раги.

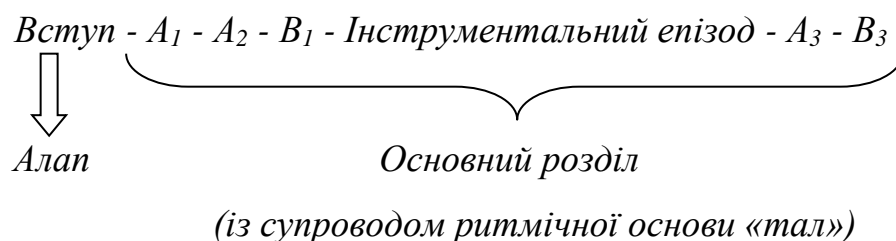
Рисунок 1.1.

Співвідношення форми композицій «Love You To» і «Within You Without You» гурту «The Beatles» та структури раги

Композиція «Love You To»



Композиція «Within You Without You»



Третій рівень використання специфічних засобів раги – *ладовий*. Так, композиції «Love You To», «Within You Without You» та «The Inner Light» витримані в традиціях модальної ладової системи індійської музики під назвою «*тхат*». Зазначимо ці звукоряди у вигляді таблиці.

Таблиця 1.2.

Звукоряди «індійських» композицій гурту «The Beatles»

<i>Назва композиції</i>	<i>Звукоряд</i>	<i>Назва звукоряду за системою тхат</i>	<i>Назва звукоряду за європейською ладовою системою</i>
«Love You To»	<i>c-d-es-f-g-a-b</i>	кафі	до дорійський
«Within You Without You»	<i>c-d-e(es)-f-g-a-b¹</i>	кхамадж	до міксолідійський
«The Inner Light»	<i>es-f-g-as-b-c-des</i>	кхамадж	мі-бемоль міксолідійський

На прикладі зробленого аналізу композицій гурту «The Beatles» можна зробити висновок, що вони є насиченими елементами індійської музики. Але крім ознак раги в цих композиціях проявляються й *ознаки року*. Розглянемо їх прояв на раніше виокремлених рівнях.

На інструментальному рівні в розглянутих композиціях використовуються не тільки індійські інструменти, але й «обов'язкові» для гурту «The Beatles» гітари, але їхня роль цілком другорядна: часом ідентифікація їхнього звучання на слух стає досить складною. Отже більш правильним здається протиставити загалом інструментальний шар «індійських» композицій їхній *вокальній складовій* (в усіх композиціях співає Дж. Гаррісон), в якій використано лише ладовий параметр індійських раг, а специфічна манера індійського співу не імітується. Єдиний

¹ На інтернет-ресурсах зазначається, що на запису композиція «Within You Without You» транспонована на півтону вверх.

яка за Т. Чередниченко відноситься до практики «професійної ритуальної музики». На наш погляд, вихід року в зону іншої практики є результатом його експериментального характеру, який пізніше зіграв ключову роль у формуванні *world music*.

Треба зазначити, що творчість гурту «The Beatles» не тільки сприяла прояву експериментальної природи рок-музики наприкінці 1960-х років, але й вплинула на виникнення подібних процесів в музичній практиці індійської раги. Не останнє значення в цьому мало знайомство Дж. Гаррісона із Раві Шанкаром, яке також сприяло й зростанню популярності творчості індійського ситариста у світовому культурному просторі. Вже наприкінці 1960-х років музикант приймає участь у провідних американських фестивалях: у 1967 році Раві Шанкар виступає на міжнародному фестивалі популярної музики у Монтереї («Monterey International Pop Music Festival») (Каліфорнія, США), а у 1969 році – на одному з найпопулярніших музичних фестивалів ХХ століття «Вудсток» («Woodstock Music & Art Fair») у місті Бетелі (штат Нью-Йорк)¹.

Протягом 1970-х років Раві Шанкар та Джордж Гаррісон організували багато спільних проєктів:

- благодійні концерти під назвою «The Concert for Bangladesh», які були проведені у Нью-Йорку у 1971 році²;
- запис альбому «Shankar Family & Friends» (1973), у створенні якого приймали участь індійські, західноєвропейські та американські музиканти;
- фестиваль «Ravi Shankar's Music Festival from India» (1974) у країнах Європи, в якому приймали участь тільки індійські музиканти та запис однойменного студійного альбому (1976);

¹ Деякі твори, які були записані на фестивалі у Монтереї, склали концертний альбом Раві Шанкара «Live: Ravi Shankar at the Monterey International Pop Festival» (1967). Виступ Раві Шанкара на «Вудстоці» також було записано та випущено у вигляді концертного альбому «At the Woodstock Festival» (1970).

² Записи з концертів склали основу для альбому «The Concert for Bangladesh», який у 1973 році отримав премію «Греммі» у категорії альбом року.

– тури по містах Канади та США («George Harrison and Ravi Shankar's 1974 North American tour»).

Ці виступи Раві Шанкара свідчать про актуальність його творчості в контексті європейської та американської музичної культури наприкінці 1960-х – початку 1970-х років.

В. Юнусова¹ зазначає цілий ряд причин зростання популярності індійської музики в Європі. Дослідниця пише: «Розвиток традицій індійської музики в ХХ столітті пов'язаний зі змінами соціально-культурної ситуації, появою засобів масової комунікації і, як наслідок, нової змішаної аудиторії та нових змішаних стилів, нових умов концертного виконання у рамках філармонічного концерту. В Індії та Афганістані класичні музиканти зосереджуються в ХХ столітті при радіокомітетах та на телебаченні, поєднуючи власне концертні виступи із записами в студії. У той же час популярність інструментального виконання все ще поступається в Індії популярності вокальної музики, тому індійські музиканти-інструменталісти іноді частіше виступають за кордоном» [131, с. 531]. Серед них одним з найвідоміших індійських музикантів став **Раві Шанкар** (1920–2012). Основу його творчості склали раги, які Т. Чередниченко визначає як практику «професійної ритуальної музики» [116]. Не заглиблюючись до її детального розгляду, на прикладі творчості Раві Шанкара проаналізуємо лише **експериментальні процеси** цієї практики, які виникли на тлі масового захоплення в Європі етнічною музикою різних країн.

У 1967 році Раві Шанкар отримав першу премію «Греммі» та став першим музикантом з Азії, який отримав цю нагороду². Цю премію було вручено у категорії «Краще виконання камерної музики» («Best Chamber Music Performance») за альбомом під назвою «**West Meets East**». Альбом був

¹ Віолетта Юнусова – доктор мистецтвознавства, професор Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, дослідниця позаєвропейських музичних культур.

² Раві Шанкар є володарем п'яти премій «Греммі», одну з яких було присуджено за життєві досягнення («Grammy Lifetime Achievement Award»), яка вручається за вклад у розвиток музичного мистецтва (премію було присуджено у 2013 році посмертно).

записаний спільно з американським скрипалем *Ієгуді Менухіном* та став одним з яскравих експериментів об'єднання індійської та західноєвропейської музики.

Альбом містить три композиції, автором яких є Раві Шанкар: «Prabhati», «Raga Puriya Kalyan» та «Swara Kakali». Як зазначено у змісті альбому [209] тільки «Raga Puriya Kalyan» є вечірньою рагою, інші – лише основані на разі: композиція «Prabhati» – на ранковій разі гункалі, а композиція «Swara Kakali» – на вечірній разі тіланг. Але форма цих композицій також вибудовується за *структурою раги*. Так, композиції мають повільний вступ, який називається «*аочар*» («aochar») (короткий стислий алап) та виконується соло інструментом *rubato* під бурдонний акомпанемент танпури. Але в композиції «Prabhati» замість ситара цим інструментом виступає скрипка, а в композиції «Swara Kakali» – їхній дует: ситар та скрипка. Також композиції містять швидку частину, яка в разі називається «*гат*». Вона звучить у супроводі табла (грає індійський музикант Алла Ракха) та супроводжується ритмічний циклом – «талом». Крім того, в композиції «Prabhati» також присутній проміжний розділ «*джод*», який характеризується кристалізацією метра (тала) та відбувається завдяки поступовій появі інструменту табла.

Зазначені композиції містять додаткові розділи, які у змісті альбому називаються *каденціями*. Вони представлені імпровізацією Ієгуді Менухіна на скрипці та дозволяють провести паралелі із однойменними розділами західно-європейської концертної форми. Проте природа імпровізації в композиціях Раві Шанкара зовсім інакша: вона походить від імпровізаційності алапу індійських раг.

Зближення скрипки з традиціями індійської музики можна виявити у способах *звуковибудовування*: наприклад, у розділі «джод» композиції «Prabhati» мелодія у скрипки виконується на *pizzicato*, в чому можна помітити ідею імітації звучання ситара. Як зазначає Раві Шанкар у нотатках альбому [209], скрипка не є «чужим» інструментом для Індії, а навпаки –

понад 250 років одним з найвідоміших та найпопулярніших інструментів у музиці Південної Індії.

У наступні роки Раві Шанкар зі скрипалем Іегуді Менухіном записав ще два альбоми: «West Meets East, Volume 2» (1968) та «Improvisations – West Meets East 3» (1976). Але саме перший альбом 1967 року став першим успішним прикладом *взаємодії* індійських та західноєвропейських виконавців у мистецтві ХХ століття в цілому.

Яскраво ця взаємодія індійської та західноєвропейської музики проявилася в *концертах для ситара з оркестром Раві Шанкара*. У 1971 році індійський музикант написав Перший концерт для ситара з оркестром та записав його спільно з Лондонським симфонічним оркестром (диригент – Андре Превін).

Концерт складається з чотирьох частин – чотирьох раг, з яких перша, третя та четверта – є вечірніми рагами, а друга – ранковою. Чотиричастинна структура концерту дозволяє провести паралелі із циклічною формою концерту, яка склалася в практиці академічної європейської музики. За словами Сюзан Реган (Susan Regan), в Концерті Раві Шанкара «Захід пристосувався до Сходу, і його переклад індійської музики мовою західного симфонічного оркестру виконаний майстерно та захоплююче» [191].

Індійські *інструменти* в Концерті замінюються інструментами симфонічного оркестру: табла заміщується бонго¹, том-томом, литаврами та багатьма іншими ударними інструментами; танпура – арфами та струнними, яким віддається функція бурдонного тону раги.

Крім того, в струнній групі оркестру Раві Шанкаром також імітується *мікротоновість ладів* індійської музики, яка позначається у партитурі концерту як *portamento* на маленьких нотах.

Наявність оркестрової *партитури* – ще одна не типова для індійської імпровізаційної музики ознака. За Т. Чередниченко, в музичній практиці канонічної імпровізації записувались лише її модуси, в той час як нотний

¹ Грає Теренс Емері (Terence Emery).

запис є відмітною властивістю «опус-музики». Всі мелодичні тонкощі, характерні для індійської раги, в Концерті також виписуються в партитурі. Це стосується й ритмічної організації Концерту – тала: «<...> ритм чітко позначений виключенням рапсодичних вступних розділів та відсутністю тактового розміру, більш незвичайного для західного виконавця, аніж 7/8 і 5/4, але тут використовуються зміщені акценти, які несуть у собі ритм через тактову риску захоплюючих ритмічних мотивів, що відповідають сету тала» [191].

Тематичний розвиток Концерту підкорюється мелодичній основі індійської музики. Як зазначає сам Раві Шанкар: «Слухач не знайде тут звичної гармонії, поліфонії чи звукових шаблонів, котрі становлять основу західної класичної музики. Я свідомо уникав їх, використовуючи їх лише мінімально, оскільки, якщо підкреслити ці елементи, можна зіпсувати чи навіть знищити RAGA BHAVA (настрій та дух Раги)» [191]. Сюзан Реган пише: «Мелодія – це сутність індійської музики. Тут немає гармонії, якої очікує західний слухач, і тут інструменти симфонічного оркестру використовуються індивідуально або в унісон для розвитку, наслідування та обговорення тематичних ідей, які викладає ситар» [191].

Модуляція, яка є незвичайним прийомом для індійської музики, в Концерті проявляється як рідкий прийом зміни основного тону під назвою «avirbhava-tirobhava»¹. Цей прийом Раві Шанкар застосовує між частинами Концерту. Для демонстрації основних тонів Концерту пропонується наступна таблиця.

Таблиця 1.3.

*Назва частин Концерту для ситара з оркестром Раві Шанкара
та зазначення їхніх основних тонів.*

<i>№</i>	<i>Назва частин</i>	<i>Основний тон</i>
1.	«Рага Кхамадж» («Raga Khamaj»)	<i>D (re)</i>

¹ Поява та зникнення (гінді).

<i>№</i>	<i>Назва частин</i>	<i>Основний тон</i>
2.	«Рага Сінгхі Бхайраві» («Raga Sindhi Bhairavi»)	<i>B (ci)</i>
3.	«Рага Адана» («Raga Adana»)	<i>E (mi)</i>
4.	«Рага Мандж Кхамадж» («Raga Manj Khamaj»)	<i>D (re)</i>

Форма кожної частини Концерту не дозволяє провести паралелі із класичним сонатно-симфонічним циклом. Перша частина «Рага Кхамадж» вибудовується за структурою індійської раги, в якій можна виокремити алап, джот та гат. Раві Шанкар зазначає, що третя частина створена у швидкому стилі Кхамадж, а початок другої та четвертої – в «напівкласичній формі, відомої як Тхумрі» [191].

У цілому, партитура концерту складається за принципом чергування музичних фрагментів, одні з яких представляють сферу академічної європейської музики (оркестр), а інші – індійську музичну культуру (ситар). Вони комбінуються між собою в горизонтальному та вертикальному вимірі, а їхнє поєднання створює оригінальне музичне полотно¹.

Експерименти поєднання різних традицій були гарно сприйняті тодішнім слухачем. У буклеті зазначено, що після прем'єри концерту «і Схід, і Захід були масштабно представлені аудиторією, яка заповнила зал, і, судячи з овацій на початку концерту, і Схід, і Захід були дуже задоволені» [191].

Все це свідчить про успішність культурної взаємодії Схід–Захід, яка з 1970-х років завдяки творчості Раві Шанкара закріпила свої позиції як одна з найяскравіших тенденцій в музичній культурі другої половини ХХ століття.

Прояв цієї взаємодії не обмежувався творчістю гурту «The Beatles» та Раві Шанкара. Треба зазначити, що серед різних жанрів «третього шару» (В. Конен) до експериментів поєднання із традиціями індійської музики відкрився й джаз. Прикладом може слугувати творчість британського

¹ Поєднання цих традицій знайшло продовження у наступних творах Раві Шанкара, серед яких Другий концерт для ситара з оркестром під назвою «Raga Mala» («Гірлянда раг») (1981), Симфонія (2010).

гітариста *Джона Маклафліна* (John McLaughlin) (1924) та його третій альбом 1971 року під назвою «*My Goal's Beyond*», в перших двох композиціях («*Peace One*» та «*Peace Two*») якого яскраво проявився інтерес музиканта до індійської культури. Розглядаючи ці композиції з погляду прояву *ознак різних типів музичної творчості*, треба зазначити, що перш за все вони відбиваються в особливостях інструментарію композицій, в якому одні з інструментів апелюють до індійської культури, а інші – до інструментального джазу. Кожен з інструментів в композиціях виконує саме ту функцію, яка є йому притаманною в «своїй» музичній практиці:

Індійські інструменти:

- танпура: супроводжує композицію бурдонним звуком;
- табла: супроводжує композицію ритмічним супроводом;

Джазові інструменти:

- акустична гітара – ритм-секція або соло інструмент;
- скрипка, флейта, сопрано-саксофон – імпровізаційні соло;
- контрабас: басовий риф (див. приклад 1.4.);
- ударна установка: ритм-група джазового ансамблю.

Приклад 1.4.

*Басовий риф з композиції «Peace One»,
рух якого вибудовується по звуках дорійського ладу*



Одночасне поєднання цих музичних інструментів як двох інструментальних шарів створює строкатий та насичений сплав між джазом та індійською музикою.

У 1974 Дж. Маклафлін створює гурт під назвою «*Shakti*»¹, в якому продовжив експерименти об'єднання індійської музики із джазом². У склад

¹ Шакті – дружина бога Шиви в Індуїзмі.

² У 2002 році альбом «*Saturday Night in Bombay: Remember Shakti*» відновленого складу гурту «*Shakti*» був номінований на премію «Греммі» в категорії «Кращого альбому *world music*».

гурту крім Джона Маклафліна ввійшли індійські музиканти: скрипаль Лакшмінараяна Шанкар (Lakshminarayana Shankar) та перкусіоністи Рамнад Рагхаван (Ramnad Raghavan), Закір Хусейн (Zakir Hussain) та Тхетакуді Харіхара Вінаякрам (Thetakudi Harihara Vinayakram)¹.

Творчість гурту пропонується розглянути з позиції **виконавської практики**. З цього погляду окремої уваги заслуговує акустична гітара Дж. Маклафліна, яка має модифікований вигляд. Інструменту додано ще один набір із семи струн, які розташовані на корпусі гітари по діагоналі до основних². У багатьох композиціях між віртуозними пасажами Дж. Маклафлін виконує *glissando* на відкритих додаткових струнах, яке імітує звучання індійської арфи сварамандал. Також гітара Дж. Маклафліна має так званий «зубчатий гриф», який створюється ввігнутою поверхнею грифа між його ладами³. Вважається, що це робить інструмент більш гнучким до міркотонового інтонування, яке поширено в індійській музиці.

З традиції індійської культури Дж. Маклафлін запозичує й особливості розташування музикантів гурту на сцені. На відеозаписах концертів гурту «Shakti» можна побачити, що під час виступу всі музиканти сидять на підлозі, що є типовим для виконавської практики Індії.

Особливо слід зазначити виконавську майстерність Дж. Маклафліна. Більшість композицій вибудовується за принципом чергування віртуозних епізодів та мають розгорнуті сольні імпровізації. Таким чином, саме виконавство з його віртуозністю та імпровізаційністю стає фактором, що скріплює практику джазу та індійської імпровізації в творчості Дж. Маклафліна.

На початку 1980-х років рок-музика як один з «авангардних» жанрів активує «позаєвропейську тенденцію» з новою силою, збільшуючи

¹ Гурт записав три альбоми: «Shakti with John McLaughlin» (1976), «A Handful of Beauty» (1976) та «Natural Elements» (1977).

² Цей інструмент зображено на обкладинці першого альбому «Shakti with John McLaughlin».

³ Цю особливість інструменту можна помітити на зображенні гітари Дж. Маклафліна на обкладинці альбому «A Handful of Beauty».

географічний масштаб залучених до неї культур. На цей раз інтерес музикантів зосереджується на африканському континенті. Величезну роль у цьому зіграла творчість британського рок-музиканта *Пітера Гебріела*, який в цей період починає активно використовувати у своїх композиціях елементи африканської музичної культури. Їх залучення пропонується проаналізувати з погляду *методів використання та трансформації аутентичного музичного матеріалу* в композиціях П. Гебріела.

Перший метод пов'язаний із додаванням *записів народної музики* в композиції. Для прикладу пропонується розглянути одну з найбільш популярних композицій третього альбому П. Гебріела «Peter Gabriel/Melt» (1980) – композицію «*Viko*». Початок та кінець композиції оточують *записи південноафриканських пісень*, які співаються мовою Південної Африки під назвою «коса». На початку композиції звучить запис народної південноафриканської пісні під назвою «Ngomhla sibuyayo»¹, а наприкінці – запис іншої південноафриканської народної поховальної пісні «Senzeni Na?»².

Треба зазначити, що текст композиції «*Viko*» має соціально-політичну спрямованість: композиція присвячена південноафриканському загиблому борцю проти апартеїду Стівену Біко. Отже, цілком не випадково те, що П. Гебріел використовує записи саме протиапартеїдних пісень. Таким чином, їх додавання у композицію є прийомом суто прагматичного характеру, який підсилив трагічний характер композиції.

Другий метод полягає у використанні музичного матеріалу *аутентичних записів в адаптованому вигляді*. У програмі «The South Bank Show» П. Гебріел розповідав, що слухав записи кубинської, латиноамериканської та африканської музики, обирав вподобаний музичний елемент, а потім у трансформованому вигляді використовував його у композиції [185]. П. Гебріел зазначає: «Не думаю, що мені вдасться зіграти

¹ «У той день, коли ми повернемося» (зулу, коса).

² «Що ми зробили?» (зулу, коса).

музику, яка відноситься до іншої культури. Однак, я запозичу з неї кілька елементів і додам їх у структуру твору, над яким працюю» [185]. Наприклад, як П. Гебріел розповідав у вищезазначеній програмі, в композиції «*San Jacinto*» (альбом «Peter Gabriel/Security», 1982) було використано інтервальну послідовність з ефіопської народної музики¹:

Приклад 1.5.

*Інтервальна послідовність з ефіопської народної музики,
яку було покладено в основу композиції «San Jacinto» П. Гебріела*



П. Гебріел копіює й композиційний прийом запису: у композиції «San Jacinto», як і на оригінальному запису, ця послідовність повторюється протягом майже всієї її тривалості. Але П. Гебріел замість духового інструменту, який грає на оригінальному запису, використовує звучання маримби, а також прискорює темп оригінальної послідовності².

Окремої уваги заслуговує **використання, адаптація або імітація бразильських та африканських ритмів** у композиціях П. Гебріела. Ритм мав велике значення в творчості рок-музиканта. П. Гебріел часто зазначав, що написання композиції найчастіше починалось саме зі знаходження або створення ритмічного остінатного рисунка, який слугував каркасом всієї композиції. Одним із перших прикладів стала композиція «Viko» з альбому 1980 року, основну частину якої супроводжує нетипове для рок-музики ритмічне остінато (див. приклад 1.6.).

¹ Про це П. Гебріел також розповідає в програмі «The South Bank Show», в якій демонструє фрагмент цього запису, за яким і зроблено нотний приклад.

² Композиція «San Jacinto» має заключний розділ тривалістю майже одну хвилину, який з'являється після затухання основної частини композиції. Протягом її звучання інтервальна послідовність маримби не звучить.

Ритмічне остінато композиції «Viko» П. Гебріела

Сам П. Гебріел про це розповідав: «Я почав думати, що традиційні рок-ритми, були дуже обмежені. Але в пісні “Viko” я взяв повільний ритм, який був гіпнотичним паттерном для мене <...> Тому стиль письма, який мене привабив, дуже відрізнявся від того, який я б використав для звичного рок-ритму, якби він лунав під час виконання звичайного рок-паттерна драм-машини або рок-ударника» [185].

Це було пов’язано з ідеєю *використання бразильських та африканських інструментів*, що отримала продовження в наступному альбомі «Peter Gabriel/Security», в запису якого П. Гебріел використовує велику ударну секцію. Наприклад, як зазначено в буклеті альбому [187], в композиції «The Rhythm of the Heat» використовується не тільки сурдо, на якому грає американський музикант Джері Маротта (Jerry Marotta), але й запрошується ганський ансамбль музикантів під назвою «Ekoome Dance Company».

Незважаючи на те, що П. Гебріел був перш за все рок-музикантом, він стоїть біля витоків неакадемічної практики *електронної музики*, яка отримала розквіт у 1990-х роках. Наприклад, до запису композицій альбому «Peter Gabriel/Security» П. Гебріел залучає багато електронних звучань, які були записані на диктофон, а потім оцифровані через Fairlight СМІ¹. За словами П. Гебріела, звук маримби в композиції «San Jacinto» є не записом живого виконання на інструменті, а його грою на синтезаторі із раніше записаним звучанням маримби [185]. Крім того, повторюваний ритмічно-мелодичний малюнок цього заключного розділу цієї ж композиції є також оцифрованим звуком «видиху» у водостічну трубу.

¹ Fairlight Computer Musical Instrument – модель синтезатора.

Таким чином, композиції альбому П. Гебріела знаходяться на перетині не тільки року і позаєвропейської культури, але ще й електронної музики, якій П. Гебріел пророкував популярність у майбутньому: «Я впевнений, що третій світ буде все більше впливати на нашу культуру і музику. Внаслідок не європейського впливу та нових технологій, вартість яких стрімко знижуватиметься, виникне дуже потужний гібрид, котрий стане початком нової ери, електронного скіфлу»¹ [185].

Ще більший вплив електронна музика має в наступному альбомі П. Гебріела «So»² (1986). Наприклад, композиція «Mercy Street» написана у кращих традиціях електронної музики під назвою «ню-ейдж», який отримав популярність тільки у 1990-х роках. Цей висновок можна зробити, виходячи із прояву характерних для ню-ейджу рис в композиції «Mercy Street», серед яких спокійний темп, застосування електронних звучань, м'який вокал П. Гебріела, імітація звучання свирілі у програші, додавання звуків співу птахів та інше. У композиції «Mercy Street» П. Гебріел наче випереджає появу ню-ейджу. Крім того, в інтерв'ю у 1982 році П. Гебріел пророкував появу у майбутньому й певного стилю, який би поєднав в собі електронні звучання та позаєвропейські елементи: «Я хочу і надалі вивчати цей гібрид між електронним або високотехнологічним та неєвропейським впливом. Я думаю, що багато рок-музикантів і зараз працюють у цій галузі, і виникне стиль музики вісімдесятих років, який, на мою думку, буде дуже важливим та впливовим» [185]. Ці слова цілком стосуються появи і ню-ейджу, і *world music*, які у 1990-х роках були тісно пов'язані, зокрема, – у творчості французького гурту «Deep Forest».

Пізніше П. Гебріел значно розширює *інструментарій* композицій, не обмежуючись лише бразильськими або африканськими ударними інструментами, хоча вони і продовжували виконувати одну з провідних

¹ Скіфл (skiffle) – назва музичного жанру, який отримав розповсюдження у Британії у другій половині ХХ століття.

² У 1987 році альбом «So» був номінований на премію «Греммі» за кращий альбом року, але програв альбому «Graceland» Пола Саймона.

ролей в його музиці. Наприклад, в композиції «Come Talk to Me» (альбом «Us», 1992) до сенегальського барабану під назвою «сабар» (грає ансамбль «The Babacar Faye Drummers») на початку композиції додається волинка (грає Кріс Ормстон – Chris Ormston), наприкінці – вірменський дудук (грає Левон Мінасян – Levon Minassian). Крім того, в композиції використовується запис фрагменту російської народної пісні «Порушка-Параня» у виконанні російського фольклорного колективу під назвою «Ансамбль Дмитра Покровського» з альбому «The Wild Field» (1991)¹. Враховуючи наявність традиційного рок-ансамблю композиція «Come Talk to Me» є буквально перенасиченою музичними компонентами різноманітних культурних традицій. Т. Тейлор, аналізуючи цю композицію в своїй книзі «Global Pop: World Music, World Markets» [203], зазначає, що багат шаровість композиції гарно описує термін американського музикознавця Вільяма Малма (William Malm) «полістилістична поліфонія» [цит. за 203, с. 41]. Найбільш яскраво ця «полістилістична поліфонія» спостерігається саме в момент звучання російської пісні «Порушка-Параня». І хоча пісня «Порушка-Параня» має такий самий розмір як і композиція П. Гебріела (4/4), через те, що народна пісня була записана в більш рухомому темпі, вона утворює цікавий поліритмічний ефект.

Завдяки використанню аутентичного музичного матеріалу П. Гебріел зіграв ключову роль у популяризації музики та музикантів різних культур в Європі. Але стильові тенденції, які проявилися в творчості П. Гебріела на початку 1980-х років не мали локального характеру, інакше їх би розвиток навряд чи привів до виникнення такого глобального явища як *world music*. Про це свідчить прояв інтересу до африканської музики на іншому континенті – Північній Америці, де схожі процеси залучення музичних

¹ Цей альбом було записано П. Гебріелом на власному лейблі «Real World Records». У буклеті альбому зазначено, що він містить окремі пісні з репертуару ансамблю, які «відносяться до невеликого регіону Південної Росії, що межує з двома ріками, Доном на сході та Дніпром на заході, з Москвою близькою до північної межі та Україною до південної» [206].

елементів африканської культури отримали свій прояв у творчості американського рок-музиканта *Пола Саймона*.

Адаптацію елементів африканської музичної культури у творчості Пола Саймона пропонується проаналізувати з погляду *втілення ознак певних жанрів африканської музики* в його композиціях альбому «Graceland» (1986). Серед них – мбаканга, квела та ісікатамія. Розглянемо їх детально.

Як Пол Саймон зазначає, у 1984 до його рук потрапляє альбом під назвою «Gumboots: Accordion Jive Hits, Volume II», який був представлений африканською музикою під назвою «*мбаканга*», що поширена у Південній Африці [184]. У буклеті альбому П. Саймон називає мбаканга (mbaqanga) «селищним джайвом» («township jive»), «вуличною музикою Совето»¹ [184].

Зацікавившись музикою альбому, П. Саймон намагається більше дізнатися про африканські гурти. Музикант пригадує: «За допомогою “Warner Bros. Records” я зв’язався із Хілтоном Розенталем (Hilton Rosenthal), музичним продюсером, який працює у Йоганнесбурзі та відомий тим, що продюсував гурт “Juluka”, перший расово-інтегрований гурт, який став хітом в Південній Африці. Він послав мені двадцять або близько того альбомів, які охоплювали спектр чорної музики від традиційної до фанку, і я став неухильно слухати південноафриканську музику» [184]. Натхненний їхньою музикою у 1985 році П. Саймон їде в Африку у місто Йоганнесбург (Південна Африка) для знайомства та запису африканських музичних гуртів «Tao Ea Matsekha», «General M.D. Shirinda and The Gaza Sisters» та «The Boyoyo Boys» [184]. В одній із серій британського документального серіалу «Classic Albums» [47] Пол Саймон розповідає, що після повернення до Америки він починає працювати над цими записами, які було покладено в основу *альбому «Graceland»* (1986)². Через це деякі композиції альбому

¹ Совето – селище Йоганнесбурга.

² Як зазначено в альбомі [184], записи африканських музикантів, які були зроблені на студії у Йоганнесбурзі, було покладено в основу наступних композицій альбому: «The Boy in the Bubble», «Graceland», «I Know What I Know», «Gumboots», «Crazy Love, Vol. II».

«Graceland» були створені під впливом африканської музичної культури, зокрема вже зазначеного мбаканга.

Наступний жанр має назву «*квела*» (kwela) та є традицією вуличного південноафриканського музикування. Прикладом може слугувати програш композиції «*You Can Call Me Al*», в якому можна почути гру на свистульці. Короткий награв, який грає музикант із Південної Африки Морріс Гордберг (Morris Goldberg), повторюється кілька разів із незначними змінами.

Приклад 1.7.

Награв свистульки

у програмі композиції «You Can Call Me Al» П. Саймона



Морріс Гордберг розповідав: «Я чув, як на кожному порозі люди грали на свистульках. Діти грали на свистульках, і хто-небудь грав на гітарі. Будучи підлітком я бродив по селищу, пролазив в дірки в парканах та подовгу пропадав. І так я вбрав особливості місцевої музики» [47]. Ця практика музикування й отримала назву «квела».

Найбільш яскраво в альбомі «Graceland» представлено жанр *ісікатамії*, яка в композиціях альбому пов'язана із творчістю *південноафриканського гурту «Ladysmith Black Mambazo»*. Автор книги «Global Pop: World Music, World Markets» [203] Т. Тейлор зазначає, що ісікатамія – це давня традиція південноафриканської зулуської культури, за якою влаштовувалися змагання співу між чоловічими хорами «*a cappella*» [203, с. 70]. Здобувши перемогу у таких змаганнях на своїй батьківщині «Ladysmith Black Mambazo» став справжніми професіоналом техніки ісікатамії, а завдяки знайомству із Полом Саймоном вийшов на рівень міжнародного визнання [203, с. 71].

Спільно із гуртом «Ladysmith Black Mambazo» П. Саймон записав дві композиції альбому: «Homeless» та «Diamonds on the Soles of Her Shoes». Композиція «*Homeless*» стала першою спільною працею П. Саймона та

африканських співаків. П. Саймон в буклеті альбому пише [184], що вперше почув музику гурту «Ladysmith Black Mambazo» у документальному фільмі BBS «Rhythm of Resistance: The Music of South Africa». П. Саймон розповідав, що натхнений їхньою творчістю захотів написати музику, яка була би близькою за стилем до музики гурту «Ladysmith Black Mambazo»: «Спочатку я просто слухав їхні пісні. Потім спробував написати мелодію в стилі властивому “Black Mambazo”» [47].

Незважаючи на те, що композиція «Homeless» є спільною роботою П. Саймона та лідера гурту «Ladysmith Black Mambazo» Джозефа Шабалали, в ній домінують стильові ознаки музики саме гурту «Ladysmith Black Mambazo». Зазначимо основні з них:

1. Акапельне виконання композицій: традиція ісікатамії полягає у співі музикантів без інструментального супроводу.

2. Опора на акордову фактуру: в основі хорового співу композиції – ритмічна синхронність та гармонічна вертикаль.

3. Оперування невеликою кількістю акордів: гармонічний арсенал композиції «Homeless» обмежується функціями T, II, S, D, VI. Крім того, ці акорди переважно *використовуються у вигляді тризвуків та їхніх обернень*.

4. Питально-відповідне співвідношення між солістом і хором: фактура композиції вибудовується шляхом поєднання співу соліста та хору. Багат шаровості фактури сприяє комплементарне поєднання співу соліста гурту «Ladysmith Black Mambazo» Дж. Шабалали (або П. Саймона) та вокального ансамблю.

5. Побудова структури композиції на основі повторювання короткої гармонічної послідовності. Наприклад, один з розділів композиції¹

¹ У композиції «Homeless» можна виокремити тричастинну будову. Як зазначено в буклеті альбому [184] у першій частині композиції використана мелодія зулуської весільної пісні: хоча музиканти гурту «Ladysmith Black Mambazo» співають зулуською мовою, але текст оригінальної пісні був повністю переписаний. Друга частина починається зі слів «Homeless, homeless», а третя «Somebody say».

вибудовується на повторенні гармонічної акордової послідовності, яка перший раз з'являється на словах «Homeless, homeless moonlight sleeping on a midnight lake».

Приклад 1.8.

*Гармонічна акордова послідовність з другого розділу
композиції «Homeless» П. Саймона*

6. Варіювання, як принцип розвитку: у вищезазначеному розділі «Homeless» варіювання відбувається шляхом додавання окремих слів або фраз соліста Дж. Шабалали учасниками ансамблю на тлі повторюваного фрагменту.

7. Перевага низхідної спрямованості мелодії та акордових послідовностей із використанням паралельних прохідних акордів, які при виконанні наближаються до низхідного *glissando*;

8. Додавання протягом композиції *різних звукоутворюючих прийомів*, серед яких клацання язиком та висхідне *glissando* на звуці фонетично схожому на український приголосний звук «р»¹.

9. Типове для гурту «Ladysmith Black Mambazo» *завершення*: додавання останньої фрази, яка не пов'язана із текстом композиції. З зулуської мови П. Саймон перекладає її як «ми хотіли б оголосити всьому народові, що ми найкращі у цьому стилі» [184]. Тут мається на увазі велика майстерність гурту «Ladysmith Black Mambazo», які були визнані найкращими виконавцями ісікатамії у себе на батьківщині.

¹ Такі прийоми музиканти гурту «Ladysmith Black Mambazo» дуже часто використовують у своїх композиціях.

Окремо слід зазначити, що «Ladysmith Black Mambazo» під час співу використовує *танцювальні рухи*, що також є типовим для ісікатамії. При перегляді записів не тільки кліпів, концертів, а також відео-фрагментів студійного звукозапису можна помітити, що гурт супроводжує спів танцем. Все це походить від традиції співу зулуських пісень «*a cappella*», в яких танець був невід’ємною складовою.

У другій композиції – «*Diamonds on the Soles of Her Shoes*» поєднуються *ознаки ісікатамії та мбаканга*. У композиції чітко виокремлюються два розділи, кожен з яких презентує певні жанрові ознаки. Перший з них представлений акапельним співом голосів гурту «Ladysmith Black Mambazo» і П. Саймона та презентує жанрові ознаки ісікатамії. Фактура цієї частини композиції вибудовується як складне нашарування вокальних ліній:

- остінатне ритміко-мелодичне повторювання слів «A-wa, a-wa»;
- багатоголосний спів ансамблю «Ladysmith Black Mambazo» зулуською мовою в характерному для гурту акордовій фактурі;
- спів соліста П. Саймона англійською мовою.

На початку композиції три лінії по черзі накладаються одна на іншу, що наближається до принципу контрапунктного поєднання голосів.

Другий розділ композиції має куплетно-строфічну форму із вступом, програшами між куплетами та завершенням. Це вже безпосередньо композиція П. Саймона, інструментальна складова якої наповнена характерними ознаками мбаканга: крім гітари, бас-гітари та ударної установки П. Саймон використовує велику групу мідно-духових інструментів (саксофони, труби та тромбони).

Таким чином, альбом «Graceland» – це сміливий експеримент П. Саймона із поєднанням американського фольк-року (саме так П. Саймон ідентифікував свою творчість до появи альбому «Graceland» [47]) та південноафриканської музики. Про перетин різноманітних музичних культур у своєму альбомі П. Саймон розповідав: «“Graceland” став для мене

відкриттям з погляду ритму і не тільки. Ще й з погляду зображення світу, світу в широкому сенсі слова. І можливості переплести культури, переплести з музичного погляду, тому що тільки за допомогою пісень і спілкування через музику можна без проблем подолати мовний бар'єр і зрозуміти один одного» [47].

На те, що експеримент П. Саймона був ще й вдалим, вказує премія «Греммі» за кращий альбом року, яку альбом «Graceland» отримав у 1987 році¹. Як було зазначено раніше того ж року на цю премію був номінований альбом «So» Пітера Гебріела, що є демонстрацією підйому зацікавленості аудиторії до африканської музики.

Пізніше гурт «Ladysmith Black Mambazo» став одним з найпопулярніших представників *world music* у світі. Станом на 2019 рік гурт «Ladysmith Black Mambazo» був номінований на премію «Греммі» в категорії *world music* дев'ять разів, чотири з яких принесли йому перемогу (альбом «Raise Your Spirit Higher» у 2005 році, «Nembe: Honoring Shaka Zulu» у 2009 році, «Live: Singing for Peace Around the World» у 2013 році та «Sing Me Home» у 2018).

Висновки до розділу 1

Розгляд історії виникнення та формування поняття «*world music*» дозволяє виокремити різні сфери, в яких відбувалося його становлення, та розмежувати різні значення, які було закладено в це поняття. Так, розділяється поняття «*world music*», що сформувалося в американському етномузикознавстві в 1960-х роках і позначало назву учбової програми та в західноєвропейській музичній індустрії в кінці 1980-х, яке відносилось до певної категорії музики. Пізніше це поняття пройшло процес популяризації через рекламу, що згодом призвело до його функціонування на світовому рівні, зокрема в Україні.

¹ У 1988 році однойменна композиція альбому «Graceland» отримала премію «Греммі» за кращий запис року.

Розгляд англомовних наукових праць про *world music*, що з урахуванням походження поняття стає науковою потребою, дозволив зазначити проблемні зони його дослідження, а саме:

1. Акцент на соціально-історичному аспекті вивчення *world music*.
2. Уникнення проблеми з'ясування природи *world music*.
3. Аналіз *world music* як явища суто європейського походження.

В останні роки інтерес до *world music* почав активно виникати в музикознавчому просторі України. Проте при аналізі цих досліджень нами було виявлено наслідування теоретичних аспектів вивчення цього явища із західноєвропейських та частково американських праць. З одного боку, це важливе перейняття попереднього наукового досвіду. З іншого – деякі теоретичні аспекти цих досліджень є тісно пов'язаними із походженням *world music* як явища західноєвропейської культури.

Проте одна з головних проблем дослідження *world music* як в англо-, так й україномовних працях, полягає у визначенні обсягу цього поняття, що пов'язано зі стилістичною різноманітністю музичного матеріалу, який охоплюється ним. Запропонований нами підхід до вивчення *world music* ґрунтується на концепції музичних практик Т. Чередниченко та дозволяє розробити один із можливих методів систематизації *world music*.

На думку Т. Чередниченко будь-яку музичну творчість можна охарактеризувати чотирма бінарними опозиціями: усне/письмове; колективне/індивідуальне; відсутність/наявність теорії; дотримання/порушення канону. Завдяки їм дослідниця вказує на основні види музичної практики: фольклорне музикування; професійна ритуальна музика; професійна розважальна музика, або менестрельство; європейська авторська композиція, або опус-музика.

У результаті аналізу *world music* з боку представленої Т. Чередниченко концепції музичних практик описується прояв зазначених дослідницею бінарних опозицій у *world music* (колективність, індивідуальність, усність, відсутність та наявність теорії, порушення канону), а це явище зазначається

як сукупність ознак різних типів музичних практик (мікстова природа). У результаті *world music* постає як сукупність ознак різних типів музичних практик.

З'ясування цих ознак призводить до виокремлення ключової для *world music* етнічної складової, яка, однак, проходить процес адаптації та виступає у вигляді образу певної етнічної культури. У зв'язку із цим на прикладі творчості музикантів та гуртів 1960–1980-х років («The Beatles», Раві Шанкара, Дж. Маклафліна, П. Саймона та П. Гебріела) розглядаються різні способи адаптації етніки. Серед них:

- використання індійського, африканського або бразильського музичного інструментарію;
- звернення до індійської ладової системи «тхат»;
- запозичення композиційних особливостей індійської раги;
- використання фрагментів записів народної музики;
- запозичення та відтворення музичного матеріалу з записів народної музики;
- втілення ознак жанрів африканської музики.

Окрема увага приділяється експериментальній природі творчості цих музикантів, яка спрямована на зміну традиційного контексту функціонування етнічного музичного матеріалу, що, зокрема, відбувалося через процес взаємодії ознак різних типів музичних практик.

Розгляд становлення *world music* дозволяє не тільки простежити процес адаптації етнічної традиції через взаємодію з роком, джазом та електронною музикою, але й зазначити специфіку цього шляху однією з причин формування «мікстової» природи *world music* у майбутньому.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИНЦИПИ *WORLD MUSIC*

2.1. Жанрові форми існування *world music*

World music – це не письмова практика. Усність *world music* пояснюється двома головними факторами: аудіальною фіксацією та виконавською спрямованістю.

Аудіальна фіксація у 1980-х роках мала для *world music* принципове значення, адже тоді і само поняття «*world music*» виникло для покращення продажу цієї музики у музичних крамницях. Характеристику аудіальної фіксації *world music* отримав від сучасних неакадемічних практик джазу та рок-музики. Стосовно цього В. Мартинов писав: «На відміну від композиторської музики в джазі та року неймовірно зростає роль артикуляції, звуковидобування та саунду, тобто всього того, що практично не піддається письмовій фіксації і не може бути виражене в нотах. Тому широке поширення джазу, і особливо індустрії звукозапису фактично й обумовлено функціонування цієї індустрії, що надає можливість фіксації того, що принципово виходить за рамки нотного тексту та що може нотуватися тільки чисто умовно і в найзагальніших рисах» [64, с. 184].

Серед жанрових форм аудіальної фіксації *world music* виокремимо композицію, альбом та саундтрек. Розглянемо їх в залежності від форм функціонування.

Композиція є однією із найпоширеніших жанрових форм *world music*. Але на відміну від композиторської практики, вона існує поза межами нотної фіксації. Використовуючи концепцію «опусів»¹ В. Мартинова, композицію у *world music* можна назвати «opus posth-музикою», отже «засобом фіксації, зберігання та передачі звукового матеріалу» [64, с. 188] є саме **звукозапис**.

Композиція у *world music* найчастіше виступає як **частина альбому**, який виступає аналогією до друкованого нотного видання. Крім того, що

¹ Opus (від лат.) – твір.

альбом є носієм композицій, він також є джерелом «офіційної» інформації про рік, місце запису, а також про назву композицій та імена музикантів, які приймають участь у запису. За аналогією друкованого видання, альбом видається лейблом. Крім того, записи на альбомі можуть бути студійними або концертними. Наприклад альбом-переможець премії «Греммі» за «Кращий альбом *world music*» 1993 року «Quanta Live» є концертним записом.

Саундтрек як жанрова форма *world music* пов'язана із використанням музики виконавців *world music* у кіно. *World music* тут постає як складова більшого художнього цілого – саундтреку, який в свою чергу є частиною ще іншого художнього твору – фільму. Саундтрек також має фіксований вигляд, проте аудіальна фіксація у фільмі доповнюється й візуальною.

Виконавську спрямованість *world music*, з одного боку, наслідує від практики канонічної імпровізації та фольклору, а з іншого переймає від інших практик. Такою жанровою формою *world music* є **концерт**. І хоча концерт як дійство виконавської практики є самостійною формою, він непозбавлений візуальної складовою, в якій центральне місце має постать виконавця. Досить часто його положення та манера поведінки на сцені, зовнішній вигляд є способами прояву традицій певної етнічної культури. Наприклад, як було раніше зазначено, Джон Маклафлін сидів на підлозі сцени під час виступу, що часто зустрічається в традиції індійської виконавської практики. Гурт «Ladysmith Black Mambazo» супроводжує свій спів танцювальними рухами, що характерно для ісікатамії. Окреме значення має одяг виконавців, наприклад, Раві Шанкар виступав в традиційному індійському піджаку під назвою «шервані». Поширення жанрова форма концерту отримала завдяки створенню спеціальних фестивалів, присвячених *world music*.

Однією з найскладніших жанрових форм *world music* є **перформанс**. *World music* у перформансі, з одного боку, є його невід'ємним компонентом, а з іншого – має концертну виконавську специфіку. Як і концерт, перформанс

може мати фіксовану форму у вигляді відеозапису, проте сцена та акт виступу в реальному часі формує особливий комунікативний простір між виконавцем та слухачем.

У *world music* у комунікативній тріаді «композитор-виконавець-слухач», яка є типовою для практики «європейської авторської композиції» (за класифікацією Т. Чередниченко), особливо виокремлюється постать виконавця, як репрезентанта творчості. Часто він є одночасно й автором: саме цим поняттям пропонується замінити поняття «композитор», що належить до практики «опус-музики»¹.

У наслідку спрямованості до аудіальної фіксації у *world music* порушується комунікативний зв'язок, зокрема між виконавцем та слухачем, про які канадський композитор Мюррей Шефер писав як про «шизофонію»: «Шизофонія позначає невідповідність між оригінальним звуком та його електроакустичною передачею або відтворенням» [196, с. 90]. Пізніше про прояв шизофонії у *world music* писав С. Фельд: «Звуки все частіше опосередковуються, відділяються від їхніх джерел, і після вибуху світових музичних продуктів та маркетингу, який спостерігався протягом останніх десяти років, ми спостерігаємо започаткування масштабної тенденції, в якій музичні заходи та дискусії, що виникають навколо них, демонструють шизмогенетичну картину, котра доповнює цю ситуацію» [160, с. 265].

Порушення комунікативних зв'язків у *world music* є наслідком не тільки аудіальної фіксації, але й зміни традиційного контексту функціонування етніки. Проте все це не є перешкодою для семантичного навантаження етніки у *world music*, яка спрямована у свідомості слухача сформувати образ певної етнічної культури.

¹ В. Мартинов називав композитора «homo scribens» – «людиною, що пише» [65, с. 170]: «Примат письма тут очевидний, бо композитор спочатку створює якийсь візуальний образ, комбінуючи певні графічні знаки, які тільки згодом інтерпретуються як звучання. Таким чином, у композиторській музиці між свідомістю та звучанням стоїть писемність, яка опосередковує звучання, в якійсь мірі усуваючи його від свідомості» [65, с. 170].

Для демонстрації *семантичної властивості етніки у world music* розглянемо приклади її використання *у кіноіндустрії*, яка зіграла важливу роль у популяризації *world music*, значно збільшивши його аудиторію наприкінці 1980-х та в 1990-х роках. Для зручності пропонується таблиця, (див. Додаток А, таблиця Д.А.1.), в якій зазначені тільки деякі фільми цього періоду, які вдалося знайти при аналізі творчості музикантів, які сприяли становленню *world music* (П. Гебріел) або були номіновані на премію «Греммі» у 1990-х роках: деякі їхні альбоми були записані за музикою фільмів або в них використовувалися окремі їхні композиції.

Розглянемо більш детально музику одного з перших в цьому переліку фільмів – *«Остання спокуса Христа»* (1988) американського режисера Мартіна Скорсезе. Музика фільму, над якою працював *П. Гебріел*, склала основу його альбому *«Passion»* (1989). У той час П. Гебріел настільки захопився електронікою, що в новому альбомі майже зовсім не залишилось місця для рок-музики. Про це свідчить вручення першої для П. Гебріела премії «Греммі», яку музикант отримав у 1990 в категорії під назвою *«Кращий альбом “New Age”»*.

У буклеті цього альбому [186, с. 10] П. Гебріел зазначає, що роботу над написанням музики до фільму він розпочав ще у 1983 році, але після виходу фільму продовжував працювати над цією музикою, що призвело до створення альбому *«Passion»*. П. Гебріел пише: *«Після того, як ми закінчили мікшування фільму, залишилось кілька незавершених ідей, які необхідно було розвинути, тож я виділив ще трохи часу, щоб завершити цей запис. Було декілька уривків, які не вдалося включити у фільм, і я відчував, що їх запис може стати окремим твором»* [186, с. 10]. Зіставивши надану в буклеті альбому *«Passion»* інформацію із музикою фільму *«Остання спокуса Христа»*, проаналізуємо один із фрагментів саундтреку.

Для аналізу була обрана *мелодія дудука*, яка звучить на початку фільму на тлі титрів [74]¹. В альбомі «Passion» [186, с. 8] зазначається, що ця мелодія є записом традиційної музики від лейблу «Ocora Radio France», який належить французькій радіокомпанії «Radio France». У 1970 році цей лейбл випустив альбом записів вірменської народної музики «Arménie: Musique De Tradition Populaire»², зроблений Вірменським Радіо під керівництвом вірменського музикознавця Роберта Атаяна. Серед цих записів присутня й та сама мелодія, під назвою «Le vent tombe» (фр.) або «The Wind Subsides» (англ.). В альбомі зазначається [142], що вона є інструментальним перекладенням пісні, яка була написана на слова вірменського поета Аветіка Ісаакяна.

І хоча на диску був записаний вірменський музичний фольклор, автор рецензії цього диску Ваутер Светс (Wouter Swets) піддає сумніву його *автентичність*: «Насамперед, коли стикаєшся з інструментальною та вокальною сільською музикою та ашугом, очікуєш почути справжніх мешканців села та справжніх ашугів, але натомість у багатьох випадках чуєш музикантів з явно консерваторською освітою, які, через вестернізацію, змушені знову “орієнтуватися” на народну музику, від якої їх віддалила освіта і, можливо, сам факт народження не в селі. Їхні виступи, особливо вокальні, поліруються за європейським класичним музичним смаком та ідеалами і демонструють відсутність мелодичної орнаментики <...> З наявних записів важко отримати чітке уявлення, наскільки музична практика вірменських сіл на цей момент вже зіпсована такими відполірованими виступами, наприклад, через радіотрансляції» [202, с. 574].

Як зазначено в буклеті альбому «Arménie: Musique De Tradition Populaire» [142], на запису грають вірменські дудукісти Ваче Овсепян та

¹ Протягом фільму фрагменти цієї частини саундреку, зокрема мелодія дудука, з'являється декілька раз.

² «Вірменія: Музика популярної традиції» (фр.).

Андранік Аскарян¹. Між двома дудуками чітко розподіляються функції: один з них виконує роль органного пункту (звук «до»), а інший – мелодичної лінії.

Приклад 2.1.

Мелодія дудука на запису «Le vent tombe»

з альбому «Arménie: Musique De Tradition Populaire» (1970)



У саундтреку фільму П. Гебріел зберігає фактурну особливість оригінального запису вірменських дудукістів, підсилюючи органний пункт електронним звучанням. З другої хвилини до мелодії вірменських дудукістів П. Гебріел додає перкусію (за даними альбому «Passion» [186, с. 4] в композиції використовуються сурдо, табла, даф та інші) та акорди електричної гітари. Мелодія дудука виконується в темпі «*rubato*» поза метрикою, але додавання ударних строго встановлює музичний розмір композиції – 4/4. Т. Тейлор називає це «перепакуванням часу» («*repackaging of time*»), що «знаменує собою одне з найяскравіших накладень західних понять на музику інших культур» [203, с. 41].

Саундтрек фільму скрізь наповнений звучаннями побідної перкусії та мелодіями «екзотичних» духових інструментів. І хоча дослідники ставлять під сумнів автентичність мелодій та ритмів, П. Гебріел не мав на меті використовувати в фільмі виключно автентичний музичний матеріал. Так, П. Гебріел розповідав: «Скорсезе шукав новий тип музики, який не був би ані давнім, ані сучасним, який не був би підробкою, але мав чи чітку прив'язку до регіону, традицій і атмосфери, але сам по собі був би живим» [183]. Отже, етніка в саундтреку фільму «Остання спокуса Христа» виконує функцію *семантичного знаку*, який спрямований на формування у свідомості слухача образу далекої, старовинної країни.

¹ Аналіз дискографії Ваче Овсепяна дозволив встановити українську транскрипцію вірменської назви мелодії – «Ховерн Инкар» («Стало прохолодніше»).

Наступного десятиріччя, у 1990-ті роки, композитори продовжують звертатися до музики позаєвропейських країн для її використання в кіно. У цей період найбільш яскраво в кіноіндустрії розкривається *образ Африки*. Ключову роль в цьому зіграв німецький композитор *Ганс Ціммер*. Однією з перших таких робіт став саундтрек фільму *«Сила одного»* (оригінальна назва «The Power of One») (1992) американського режисера Джона Евільдсена (John Avildsen), над яким Г. Ціммер працював разом із південноафриканським композитором Лебохангом Мораке (Lebohang Morake, також відомий як «Lebo M.»)¹. У центрі саундтреку – *хоровий спів*, в тому числі «*a cappella*»². Хоровий африканський спів спрямований на формування центрального, на наш погляд, образу фільму – образу південноафриканського народу. Протягом фільму хоровий спів південноафриканців декілька разів демонструється в кадрі. Серед прикладів – спів південноафриканської протиапартеїдної пісні «Senzenina», яка звучить у сцені похорон коханої головного героя на ім'я Марія.

Найвідомішою роботою Ганса Ціммера стала – музика до діснеївського анімаційного фільму *«Король Лев»*³, який вийшов на екрани у 1994 році та став одним із найпопулярніших та найуспішніших фільмів в історії кіно. Із багатьох премій та нагород, які отримав «Король Лев»⁴, біля половини було вручено саме за його музику⁵.

¹ Сюжет фільму відбуваються на тлі історичних подій Південної Африки ХХ століття, та зокрема – апартеїду.

² У титрах фільму [92] зазначається, що в запису саундтреку приймає участь хор з міста Булавайо (Зімбабве) під керівництвом Девіда Хабо (David Khabo).

³ Режисери Роджер Аллерс (Roger Allers) та Роб Мінкофф (Rob Minkoff).

⁴ Серед нагород, які отримав фільм «Король Лев» – дві премії «Оскар», три премії «Золотий глобус», три премії «Греммі» та інші.

⁵ Премії «Оскар», «Золотий глобус» та «Греммі», які отримав фільм «Король Лев» за музику:

– премія «Оскар» за кращу оригінальну музику до фільму (Ганс Ціммер) та за кращу пісню до фільму (композиція «Can You Feel the Love Tonight» Елтона Джона);

– премія «Золотий глобус» за кращу музику до фільму (Ганс Ціммер) та за кращу пісню (композиція «Can You Feel the Love Tonight»);

– премія «Греммі» за краще чоловіче вокальне поп-виконання (композиція «Can You Feel the Love Tonight»), за кращий музичний альбом для дітей («The Lion King: Original Motion Picture Soundtrack»), за краще інструментальне аранжування, інструменти та вокал

Саундтрек фільму «Король Лев» був зроблений на основі досвіду Г. Ціммера, який композитор отримав під час створення музики до фільму «Сила одного». Співпраця Г. Ціммера із «Lebo M.» продовжувалася в хорових композиціях дитячого фільму¹. Але на відміну від попереднього фільму, в центрі саундтреку знаходяться голоси героїв, які спрямовані на передачу їхніх почуттів. Тому хоровий спів у «Королі Леві» більше виконує функцію декоративного оформлення.

Проте образ Африки в фільмі «Король Лев» створюється й через спів головних героїв фільму. Прикладом є звучання фрагменту *пісні «The Lion Sleeps Tonight»*, яку за сюжетом фільму наспівують герої на імена Тімон та Пумба. Автором пісні є південноафриканський співак і композитор Соломон Лінда (Solomon Linda) (1909 – 1962) та Пол Кемпбелл (Paul Campbell)². Вейт Ерманн (Veit Ermann) в одному з розділів книги «The African diaspora» [155] зазначає, що ця пісня основана на запису 1939 року під назвою «Mbube»³ Соломона Лінди та гурту «Evening Birds». Порівнюючи фрагмент, що використовується у фільмі «Король Лев», із записом «Mbube», треба зазначити, що він спирається скоріше не на оригінал, а на одну з його найпопулярніших кавер-версій, якою стала композиція американського гурту «The Tokens» (альбом «The Lion Sleeps Tonight», 1961 року). Саме в цій версії пісня набула англійські слова «In the jungle, the mighty jungle, the lion sleeps tonight»⁴, які і співає Тімон у «Королі Леві». Але мелодія, на яку покладено ці слова, вже була на запису 1939 року, хоча і мала інше завершення. Побачити схожість мелодичного малюнку «Mbube» та «The Lion Sleeps Tonight» можна на наступних нотних прикладах (див. приклади 2.2. та 2.3.).

(композиція «Circle of Life»).

¹ У титрах фільму [92] зазначено, що «Lebo M.» є одним із хорових аранжувальників саундтреку.

² Це зазначено в кінцевих титрах фільму «Король Лев» [205].

³ Пісня отримала назву за назвою південноафриканського жанру мбубе.

⁴ «У джунглях, могутніх джунглях, лев спить сьогодні ввечері» (англ.).

Приклад 2.2.

*Мелодія пісні «Mbube» у виконанні Соломона Лінди
та гурту «Evening Birds»*



Приклад 2.3.

*Мелодія пісні «The Lion Sleeps Tonight»
у виконанні героя на ім'я Тімон фільму «Король Лев»*



Крім того, мелодія пісні на запису Соломона Лінди розгортається на тлі басового остінато. Його мелодичний малюнок утворює функціональну послідовність «T-S-D-D» та вибудовує тонально-функціональну структуру пісні у фа-дієз мажорі.

Приклад 2.4.

*Басове остінато на запису пісні «Mbube» у виконанні Соломона Лінди
та гурту «Evening Birds»*



Малюнок басового остінато було покладено в основу подальших каверів цієї пісні, в тому числі – в супровід співу Тімона, який у фільмі відводиться Пумбі.

Приклад 2.5.

*Басове остінато пісні «The Lion Sleeps Tonight»
у виконанні героя на ім'я Пумба фільму «Король Лев»*



Крім того, що пісня «The Lion Sleeps Tonight» виступає алюзією до образу головного героя диснейвського фільму лева Сімби, її африканське походження дозволяє зробити висновок про *семантичну функцію пісні*, яку вона виконує у фільмі. Проте використання пісні іншого автора у фільмі відкриває питання не тільки про порушення комунікативних зв'язків між автором та виконавцем, але й авторства взагалі, що є окремою проблемою у *world music*.

2.2. Специфіка прояву авторства у *world music*

Для вияву цієї специфіки було обрано матеріал дослідження, який склали композиції найпопулярніших у світі музикантів *world music*: французького гурту «Deep Forest» та бенінської співачки Анжеліки Кіджо. Необхідно зазначити, що ці виконавці є переможцями американської музичної премії «Греммі» за кращий альбом *world music* у різні роки, отже їхня творчість визнана музичним суспільством світу як *world music*. Крім того, аналіз цього матеріалу дозволяє прослідкувати параметри сталості або зміни особливостей самого *world music* в історично-часовому напрямі. Так, гурт «Deep Forest» був одним із переможців премії «Греммі» у перші роки існування категорії кращого альбому *world music*¹ (номінація у 1994 році, перемога у 1996 році), а Анжеліка Кіджо – одна з останніх переможців у цій категорії (2015 та 2016 рік).

Французький гурт «Deep Forest». У склад гурту входять два музиканти: Ерік Муке (Éric Mouquet) та Мішель Санчес (Michel Sanchez)². Творчість гурту «Deep Forest» ґрунтується на експериментах поєднання музики різноманітних етнічних культур та електроніки. Один з основних творчих методів гурту «Deep Forest» полягає у використанні так званих *«польових записів»* та їх з'єднанні із електронними звучаннями. При цьому польовий запис розуміється як етнографічний музичний аудіозапис,

¹ Першу премію «Греммі» у категорії кращого альбому *world music* було вручено у 1992 році.

² У 2006 році Мішель Санчес залишив гурт «Deep Forest».

зроблений під час експедиційних досліджень. Гурт «Deep Forest» використовує експедиційні записи, які було зібрано різними етномузикознавцями в Африці, Європі та інших частинах світу. Прикладом можуть слугувати музичні експерименти гурту «Deep Forest» першого однойменного альбому 1992 року¹. Альбом являє собою поєднання електронної музики та експедиційних записів, які було зроблено багатьма етномузикознавцями в Африці, а також на Соломонових Островах у Тихому океані. Наприклад, в композиції «Hunting» використовується запис, зроблений японським вченим Цутому Оохаші (Tsutomu Oohashi) у 1983 році в Заїрі (зараз Конго). Запис було випущено у 1986 році під назвою «Prologue: Ballad Of Mambasa» в альбомі «Polyphony of the Deep Rain Forest. Music of the Ituri Pygmies». Як зазначено у змісті диску [188], в альбомі було зібрано музику африканських пігмеїв, що проживають у лісі провінції Ітурі.

Однією з найбільш популярних в альбомі «Deep Forest» стала **композиція** під назвою «*Sweet Lullaby*». У ролі польового запису музиканти використовують запис колискової під назвою «Rorogwela», який було зроблено за багато років до створення самого гурту «Deep Forest». Швейцарсько-французький етномузикознавець Гюго Земп (Hugo Zemp) записав цю пісню на острові Малаїта під час річної експедиції (1969 – 1970) на Соломонових Островах, а у 1973 її було випущено міжнародною організацією ЮНЕСКО в серії традиційної музики народів світу «Musical Sources»². Як зазначено у змісті альбому ЮНЕСКО [219], колискову виконує жінка на ім'я Афунаква (Afunakwa) на мові баеггу, що поширена у північній частині острова. Форма колискової вибудовується на багаторазовому повторенні одного мелодичного фрагмента (див. приклад 2.6.).

¹ Цей альбом у 1994 році було номіновано на премію «Греммі» у категорії кращого альбому *world music*.

² Про цей диск пише Вольфганг Лаад (Wolfgang Laade), який дає стислу рецензію про записи Гюго Земпа в журналі «Journal de la Société des Océanistes» [169].

Приклад 2.6.

Мелодія колискової «Rorogwela» з альбому від ЮНЕСКО



Саме з колекції ЮНЕСКО колискова потрапила до рук музикантів гурту «Deep Forest». Про цю історію детально пише Стівен Фельд (Steven Feld) у статті «A Sweet Lullaby for World Music» [159], в якій декілька сторінок автор присвячує «шляху» запису від Гюго Земпа та ЮНЕСКО до «Deep Forest» [159, с. 156–159].

У контексті електронних бітів гурту «Deep Forest» оригінальний запис колискової зазнає певних текстових змін: деякі рядки пропускаються, інші – досить вільно переставляються місцями. Для наочності пропонується порівняння тексту колискової в оригінальному запису та в композиції гурту «Deep Forest»¹:

Рисунок 2.1.

*Текст колискової «Rorogwela» на запису альбому з колекції ЮНЕСКО
та в композиції «Sweet Lullaby» гурту «Deep Forest»*

«Rorogwela» («Fataleka and Baegu Music / Malaita, Solomon Islands», 1973)	«Sweet Lullaby» («Deep Forest», 1992)
Sasi sasi ae taro taro amu	Sasi sasi ae ko taro taro amu
Ko tratado tratado boroi tika oli oe lau	Ko agi agi boroi tika oli oe lau
Tika gwao oe lau koro inomaena	Tika gwao oe lau koro inomaena
Sasi sasi ae na ga koro mi koro	I dai tabesau I tebetai nau mouru
Mada maena mada ni ada I dai	Taba ta wane initoa te ai rofia
I dai tabesau I tebetai nau mouru	Sasi sasi ae kwa dao mata ole
Taba tu wane initoa te he rofia	Rowelae e lea kwa dao mata biru
Sasi sasi ae kwa dao mata ole	I dai tabesau I tebetai nau mouru

¹ Транскрипцію тексту колискової, а також її переклад на англійську мову приписують Сельсусу Таліфілу (Celsus Talifilu). Текст колискової містить звернення старшого брата до молодшого: діти залишилися сиротами, але духи будуть піклуватися про них.

Rowelae e lea kwa dao mata biru
 Na rowelae e lea kwa dao mata luma
 Rowelae e lea sasi sasi ae
 Angi angi boro ti ka oli oe lau

Sasi sasi ae ko taro taro amu
 Ko agi agi boro tika oli oe lau
 Tika gwao oe lau koro inomaena
 I dai tabesau I tebetai nau mourī¹

Iaia rofia ro aro aro
 Nau no na wela wane ku adedite amu
 Sasi sasi ae ko taro taro amu
 Ga koro mi koro da maena fasi koro

Koro inomae na ka sasi sasi ae
 Ahre aro ha teai roro roroa
 Tea roa roa roai roa

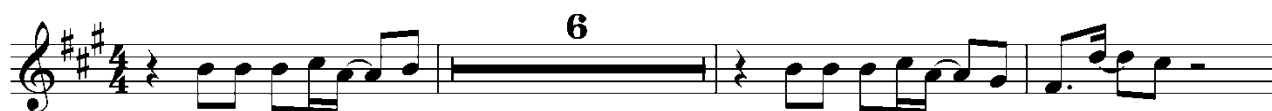
Певних змін зазнають ладові особливості колискової: оскільки до мелодії додається гармонічний супровід електронної музики, вона набуває тонально-функціонального параметра. Наприклад, перші чотири рядки колискової гармонізуються наступною послідовністю тональностей:

«D-h-E-fis-D-h-fis-D-A»

Крім того, в композиції «Sweet Lullaby» колискова обрамляється вступом, для якого гурт складає свою оригінальну мелодію. Її електронне звучання імітує гру на свирілі².

Приклад 2.7.

Мелодія вступу композиції «Sweet Lullaby» гурту «Deep Forest»



Також у музичне полотно композиції додається бек-вокал. Його головна функція полягає у хоровому дублюванні мелодії та слів третього куплету: при першому та другому виконанні голос Афунакви звучить у

¹ Останні чотири рядки в композиції «Sweet Lullaby» повторюються три рази.

² Ця мелодія також з'являється у прораші між другим і третім куплетом та перед останнім повтором третього куплету.

супроводі змішаного бек-вокалу, а третій повтор повністю доручений бек-вокалу.

Деякі музичні елементи композиції «Sweet Lullaby» відсилають до так званого стилю нью-ейдж¹. Такими елементами є характерні для нью-ейджу звуки живої природи, зокрема звуки співу птахів, які досить часто використовуються музикантами «Deep Forest» у композиціях всього альбому.

Гурт «Deep Forest» продовжив експерименти з польовими записами в другому альбомі під назвою «Boheme»² (1995), за який у 1996 році гурт отримав премію «Греммі» в категорії кращого альбому *world music*. При створенні цього альбому музиканти переважно звернулися до записів східноєвропейської музики. Цікавим прикладом використання польових записів є **композиція «Freedom Cry»**, в основі якої – пісня «Esik eső»³ у виконанні циганського музиканта на ім'я Карой Рошташ (Károly Rostás). Запис цієї пісні було запозичено з альбому «Rom Sam Ame! Traditions Tsiganes en Hongrie»⁴ [195], в якому зібрано фольклорну музику угорських циган французькими етномузикозвавцями Лу і Клодом Флажелем (Lou Flagel, Claude Flagel) у 1970-х роках. Цікаво, що авторство пісні «Esik eső» досі залишається невідомим. Детально про це пише Барбара Ленг (Barbara Lange) у статті «Folk Music and Commercialization in Danubian Trances and Boheme» [172]. При цьому дослідниця зазначає, що суперечки про те, чи є Карой Рошташ автором пісні або вона народна, вирішуються в ході судового процесу.

Наступним прикладом може бути одна з найвідоміших композицій альбому «Boheme» (1995) – **композиція «Marta's Song»**, в якій використано запис угорської народної пісні «Istenem, istenem»⁵. Цей запис було

¹ Нью-ейдж (New Age) – напрям у сучасній електронній музиці.

² Від англ. «Bohemian» – циган.

³ «Дощ іде» (угор.).

⁴ Англійський варіант назви «Gypsies are we! Gypsy traditions in Hungary» – «Цигани це ми! Циганські традиції в Угорщині».

⁵ «Боже мій, Боже мій» (угор.).

запозичено з альбому «Musiques de Transylvanie»¹ 1989 року, який став збіркою експедиційних записів трансільванської народної музики, зроблених французькими етномузикознавцями Лу та Клодом Флажелем (Lou & Claude Flajel). Як зазначено у змісті цього альбому [178] пісню «Istenem, istenem» виконує угорська співачка Марта Себастьян (Márta Sebestyén)². Звідси композиція гурту «Deep Forest» і отримала свою назву – «Marta's Song».

Запис пісні «Istenem, istenem» в композиції гурту «Deep Forest» набуває нового характеру: танцювальні електронні біти надають пісні рухливості. Якщо в оригіналі мелодія пісні виконується *rubato*, то електронний супровід створює для неї чітку метричну сітку. Текст народної пісні в композиції гурту постає також адаптованим під «квадратність». Про це свідчать недоспівані та обірвані рядки в тексті композиції «Marta's Song». Крім того, в композиції цілком перероблена сама структура народної пісні «Istenem, istenem»: окремі рядки оригінального варіанту вільно переставляються, повторюються або прибираються.

Таким чином, запис пісні «Istenem, istenem» у виконанні Марти Себастьян потрапляє в композицію гурту «Marta's Song» у вигляді окремих її фрагментів, які гурт «Deep Forest» оточує електронними звучаннями. Це дозволяє розглядати запис пісні «Istenem, istenem» як елемент «чужої» музики, який розміщується в авторському музичному контексті гурту «Deep Forest».

Подальші альбоми гурту «Deep Forest» стали містити все більше технік електронної музики і тим самим віддалили гурт від *world music*. Це стало логічним продовженням їхнього творчого шляху, але він залишається за рамками наукового інтересу цього дослідження.

Бенінська співачка Анжеліка Кіджо (Angélique Kidjo). Анжеліка Кіджо народилася у Беніні у 1960 році, але у 1983 році переїхала до Франції, де і збудувала музичну кар'єру. Тому у своїй творчості Анжеліки Кіджо

¹ «Музика Трансільванії» (фр.).

² Завдяки доступним перекладам пісні «Istenem, istenem» можна встановити, що вона містить розповідь вагітної дівчини.

досить часто звертається до музики Беніну. Наприклад, дослідник *world music* Т. Тейлор у книзі «Global Pop: World Music, World Markets», аналізуючи творчість Анжеліки Кіджо, зазначає, що у 1995 році співачка повертається до Беніну для запису африканської музики, яку було покладено в основу альбому «Fifa» (1996) [203, с. 141–142]. Про це також зазначено у буклеті альбому: «Цей альбом було створено незвичайним способом. Анжеліка хотіла, щоб до створення її музики долучилися музиканти з її рідної країни, Беніну. Першим етапом був пошук ритмів з її дитинства. Озброївшись 8-канальним магнітофоном та декількома мікрофонами, ми поїхали у Бенін, щоб зустрітися з традиційними музикантами: перкусіоністами, флейтистами, бек-вокалістами, музикантами, що грали на берімбау, якими так захоплювалася Анжеліка. У Парижі (а потім у Лондоні, Лос-Анджелесі та Сан-Франциско) з'явилися нові технології музичних записів, які дозволили західним музикантам грати разом з африканськими. Для Анжеліки цей альбом являє собою спробу поділитися частиною своєї культури з меломанами по всьому світу» [137].

У 2015 році Анжеліка Кіджо отримала премію «Греммі» за кращий альбом *world music*¹. *Альбом* мав назву «*Eve*» та став прикладом праці Анжеліки Кіджо із польовими записами. Як зазначено на офіційному сайті співачки, це були записи жіночого хорового співу, які було зроблено у селищах Кенії та Беніну [138]. Фрагменти польових записів не тільки потрапляють до структури самих композицій альбому «*Eve*», але й складають їхню тематичну основу: Анжеліка Кіджо співає разом із записами або чергує свій спів із ними, що утворює цікавий діалог між співачкою та хором. Крім того, композиції альбому є інструментально-вокальними, отже для запису інструментального пласта були запрошені різноманітні музиканти та

¹ До цього Анжеліка Кіджо потрапляла до номінації премії «Греммі» за кращий альбом *world music* у 1999 році (альбом «*Oremi*») та у 2003 році (альбом «*Black Ivory Soul*»), а також за кращий сучасний альбом *world music* у 2005 році (альбом «*Oyaya!*»). Свою першу премію «Греммі» за кращий сучасний альбом *world music* Анжеліка Кіджо отримала у 2008 році (альбом «*Djin Djin*»). Крім того, у 2016 році Анжеліка Кіджо також отримала премію «Греммі» за кращий альбом *world music* (альбом «*Sings*»).

колективи, серед яких американські музиканти Ростам Батманглідж (Rostam Batmanglij) і Доктор Джон (Dr. John), американський квартет «Kronos Quartet» (композиція «Ebile»), Люксембурзький філармонічний оркестр (композиція «Awalole») та багато інших.

Прикладом може слугувати композиція «Kamouhou», яка починається записом африканського жіночого хору. Цікаво, що повторна структура мелодії та її метро-ритмічні особливості дозволяють достатньо чітко вписати її у розмір 3/4 із затактом.

Приклад 2.8.

*Фрагмент мелодії африканського жіночого хору
на початку композиції «Kamouhou»*



Повторюваний низхідний мелодичний оборот жіночого хору використовується як один з основних у композиції Анжеліки Кіджо: співачка запозичує і текст, і мелодію запису та безпосередньо виконує їх у супроводі інструментального ансамблю. Проте фрагменти польового запису використовуються протягом всієї композиції, чергуючись зі співом Анжеліки Кіджо.

Приклад 2.9.

*Мелодія африканського жіночого хору у виконанні Анжеліки Кіджо
та її чергування із хоровим співом*

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 4/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The notation is divided into two parts: the first part is labeled '(Анжеліка Кіджо)' and the second part is labeled '(хор)'. The melody is a variation of the fragment shown in the previous example, adapted to a 4/4 time signature. It features a similar rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

У композиції Анжеліки Кіджо мелодичний оборот потрапляє у розмір 4/4, через що він змінює свої метричні особливості. Таким чином відбувається редагування оригінального запису у бік більш зручної «квадратності».

Серед композицій альбому «Eve» також присутні невеликі зв'язки, які Анжеліка Кіджо називає інтерлюдіями. Всього в альбомі їх три: «Interlude: Agbabe», «Interlude: KleteDJan» та «Interlude: Wayi». Кожна з цих інтерлюдій – це невеликий фрагмент польового запису із додаванням незначного інструментального супроводу – звучання електрогітари.

На прикладі проаналізованих композицій «Deer Forest» та Анжеліки Кіджо можна зробити висновок, що *особливості прояву авторства* у творчості названих музикантів тісно пов'язані з використанням «чужого» *музичного тексту*. В усіх прикладах було виявлено факти його запозичення:

– у композиціях гурту «Deer Forest» «чужим» текстом виступають етнографічні музичні записи, які музиканти використовують безпосередньо у вигляді фрагментів цих записів та оточують їх авторським контекстом електронної музики;

– у композиціях альбому «Eve» Анжеліки Кіджо «чужий» текст складає музика з африканських селищ. Проте у композиціях альбому присутні два способи її використання: співачка і додає фрагменти польових записів, і безпосередньо співає їх.

Опозиція «чужий – свій» у наведених прикладах вибудовується між запозиченим матеріалом та авторським контекстом. Оскільки композиція створюється на основі «чужого» музичного тексту, то це дозволяє припустити думку про те, що ми стикаємось із фактом «подвійного авторства», де другим автором може виступати не тільки етнічна культура, але навіть й певна особа, якщо вважати, що Карой Рошташ є дійсно автором пісні «Esik esó». Проте авторство «чужого» тексту фактично присвоюється музикантами *world music* собі. Це можна помітити у тому, що, наприклад, на обкладинках альбомів вказується лише назва гурту або ім'я співака, а у змісті

композицій альбому немає посилань на першоджерела. Відсутність інформації про використання етнографічних музичних записів, власне, і репрезентує цих музикантів у ролі повноцінного автора композицій альбому. Як бачимо на прикладі композиції «Freedom Cry» гурту «Deep Forest», це може розумітися як порушення авторських прав, а процес встановлення цих прав – відбуватися за допомогою судових розглядів.

Використання «чужого» тексту в проаналізованих композиціях апелює до питань *цитування в музиці*, які було детально розглянуто в музикознавчій літературі, що вивчає проблеми полістилістики¹. Одну з основних теорій цитування в музиці було розроблено М. Арановським. Автор зазначає, що цитуванню піддається як художній текст, так і будь-яке інше явище, що «звучить»: звуки реальної дійсності, побутова музика, стиль. У своєму судженні М. Арановський відштовхується від ідеї про те, що «все що не є “своїм словом”, виступає як “чуже”, як позатекстова структура» [5, с. 66].

У зв'язку з цим М. Арановський виокремлює три історичні етапи методу цитування [5, с. 66]:

1. Цитата як елемент тексту (чуже слово).
2. Цитата як композиційно-синтаксична концепція тексту (стилізація, робота за моделлю).
3. Цитата як лексичний склад тексту (полістилістика).

¹ Формування поняття принципу цитування пов'язане з першою теорією полістилістики А. Шнітке. Принцип цитування, за А. Шнітке, «проявляється в цілій шкалі прийомів, починаючи від цитування стереотипних мікроелементів чужого стилю, що належить іншій епосі або іншій національній традиції (характерні мелодичні інтонації, гармонійні послідовності, кадансові формули) і закінчуючи точними або переробленими цитатами або псевдоцитатами» [125, с. 143].

До принципу цитування А. Шнітке також відносить:

– техніку адаптації – «переказ чужого нотного тексту власною музичною мовою (аналогічно сучасним адоптаціям античних сюжетів в літературі) або ж вільний розвиток чужого матеріалу в своїй манері» [125, с. 144];

– цитування техніки чужого стилю «наприклад, відтворення форми ритміки, фактури музики XVII–XVIII століть і більш ранніх періодів у неокласиків (Стравинський, Шостакович, Орф, Пендерезький) або прийомів хорової поліфонії XIV–XVI століть (ізоритміка, Нокетус, антифонність) у серіальній та постсеріальній музиці [125, с. 144].

У кожному конкретному випадку відзначається певний принцип відносин між текстом та позатекстовими фігурами. У першому випадку «в авторський текст впроваджується позатекстова структура, виконуючи знакову семантичну функцію»; у другому відбувається «асиміляція “чужого”, в результаті чого воно перетворюється в “своє”», а в третьому – «синтез двох попередніх, але на новому рівні» [5, с. 66–67].

З цього погляду, використання «чужого» тексту (фрагментів польових записів, їхніх мелодій та слів) у творчості гурту «Deer Forest» та Анжеліки Кіджо може розглядатися як цитування.

Аналіз творчості зазначених музикантів у такому ракурсі стикається із багатьма методологічними проблемами. Відсутність нотної фіксації, що обумовлено специфікою їхньої творчості, не тільки ускладнює, але й стає значною перешкодою для доказу самого існування цитати. Для подолання цієї перешкоди доцільним видається довести наявність цитат у творчості гурту «Deer Forest» та Анжеліки Кіджо не тільки через доведення факту використання «чужого» тексту, але й з погляду особливостей *сприйняття* «чужого» тексту як цитати.

Треба зазначити, що використання теорії цитування по відношенню до *world music* є процесом адаптації музикознавчого інструментарію, який склався в музиці академічної традиції. Проте цей процес викликано відсутністю необхідного музикознавчого інструментарію для *world music*, що демонструє методологічну проблему дослідження цієї музики.

У музикознавчій літературі питання сприйняття цитати розглядаються крізь призму теорії семіотики. У такому ракурсі цитата трактується як «сигнал певних кодів або груп кодів <...> вже існуючих у свідомості того, хто сприймає» [62, с. 97]. Наприклад Л. Крилова зазначає, що однією з основних властивостей цитати є її спроможність «давати “точну адресу”, стимулювати та спрямовувати асоціативну пам’ять того, хто сприймає» [53, с. 93]. Звідси походить і мета цитування, про яку М. Арановський пише як про «семантичний ефект, який досягається включенням в текст “чужорідних

тіл”» [5, с. 61]. Таким чином, ефект цитування спрацьовує тільки в тому випадку, якщо його використання, як «принципу оперування структурами знакового рівня», відбувається в умовах «знання “мови”» цих знаків, що передбачає умови «володіння спадщиною, по суті, всієї європейської культури та вільної орієнтації в її різноманітних стилях» [5, с. 64].

У зв’язку з цим, серед важливих особливостей цитати знаходиться високий ступінь популярності її першоджерела, його швидка впізнаваність. Звідси необхідність його функціонування в соціумі, який в свою чергу формує семантику, реалізовану цитатою. У цьому аспекті проблема сприйняття цитати пов’язана з поняттями «інтонаційного словника» та «інтонаційного запасу», висунутих Б. Асаф’євим [6], а також з питаннями життєвого досвіду та тезауруса, які були розглянуті в роботах Є. Назайкінського [69] та М. Михайлова [66].

Оскільки творчість гурту «Deep Forest» та Анжеліки Кіджо не передбачає нотної фіксації, це актуалізує ряд питань про те, що зрештою дозволяє в такому випадку ідентифікувати цитату як таку. На наш погляд, ключову роль у такому сенсі відіграє *сприйняття* саме *межі цитати*. Отже, розглянемо функцію межі у цитуванні.

Межа – це «те, що відокремлює один предмет від іншого» [128, с. 402]. Однією з центральних теорій, що розглядає феномен межі, є теорія Ю. Лотмана. Дослідник трактує межу як найважливіший елемент культури. У його теорії культура представляється семіотичним простором – «семіосферой», а межа виступає своєрідним елементом культури, її специфічної зоною, місцем «посилення семіотичної активності» [61, с. 111]. При описі межі Ю. Лотман відзначає її біфункціональну природу: «З одного боку, вона розділяє, з іншого – з’єднує. Вона завжди межа з чимось і, отже, одночасно належить обом примежовим культурам, обом семіосферам, що взаємно прилегають. Межа бі- та полілінгвістична. Межа – механізм перекладу текстів чужої семіотики на мову “нашої”, місце трансформації “зовнішнього” у “внутрішнє”, це фільтруюча мембрана, яка трансформує

чужі тексти настільки, щоб вони вписувалися у внутрішню семіотику семіосфери, залишаючись, однак, чужерідними» [61, с. 183].

Схожу семіотичну функцію межа виконує і при цитуванні в музиці. Крім того, біфункціональна природа межі, яку описує Ю. Лотман, актуалізує питання її положення між частинами, які вона роз'єднує/об'єднує. **Форма межі** залежить від методу цитування. Для визначення цих форм пропонується звернутися до концепції Є. Назайкінського в книзі «Стиль і жанр в музиці» [70]. Автор уявляє текст музичного твору як тривимірний простір, в якому дія елементів «чужого стилю» може проявлятися в трьох «специфічних вимірах» [70, с. 147]: горизонтальному, вертикальному і глибинному. У залежності від способу поєднання цитати з авторським контекстом можна виокремити форму межі у трьох вимірах.

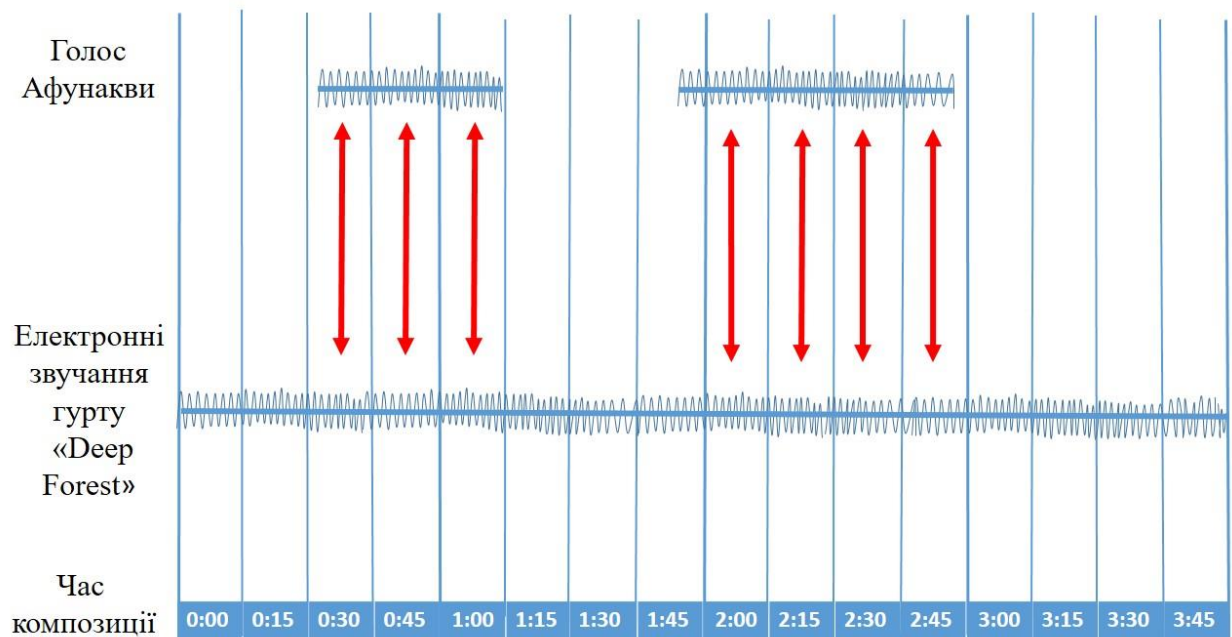
Горизонталь Є. Назайкінський трактує як «тимчасове розгортання, для якого характерні зіставлення і плавні з'єднання різних компонентів, <...> своєрідний стилістичний рельєф розвитку» [70, с. 147]. Стилiстичні елементи за горизонталлю постають як скомбіновані «один з одним фрагменти, побудови, епізоди, що володіють тією чи іншою стилістичною характеристикою» [70, с. 147]. Отже, прикладом **межі в горизонтальному вимірі** може слугувати запис жіночого хору на початку композиції «Kamouhou» Анжеліки Кіджо. Проте його використання протягом всієї композиції апелює до форми межі в іншому вимірі – вертикальному, адже цей запис ніби накладається в одночасному звучанні на інструментальний авторський текст композиції.

Вертикаль Є. Назайкінський представляє «ясно чутою стилістичною поліфонією, тобто одночасною дією двох або більше стилістично самостійних компонентів» [70, с. 147]. Яскравим способом дії межі у вертикальному вимірі є певний вид колажу – так званий «вертикальний колаж» (за Є. Чигарьовою [119, с. 441]), – в якому елементами постають «стилістично персоніфіковані лінії» [70, с. 148]. Саме так у **вертикальному вимірі** вибудовується **межа** між цитатами та авторським контекстом у

композиціях «Deep Forest». Для демонстрації пропонується рисунок, в якому за часовим параметром у вигляді хвилястих ліній відображається час звучання цитати (голос Афунакви) та авторського контексту (електронні звучання) композиції «Sweet Lullaby» гурту «Deep Forest». Межа між ними вибудовується в моменти одночасного звучання.

Рисунок 2.2.

Межа у вертикальному вимірі між цитатою та авторським контекстом композиції «Sweet Lullaby» гурту «Deep Forest»

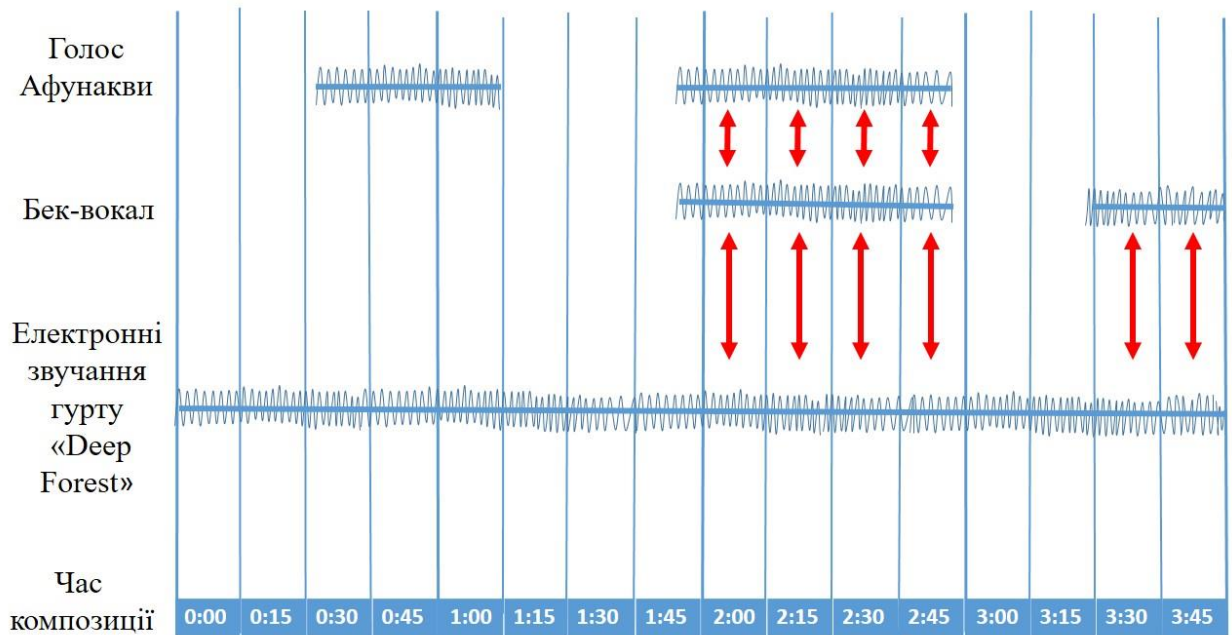


Найбільш складним та неоднозначним явищем є **«глибина»**. Є. Назайкінський зазначає, що вона проявляється в змісті, в індивідуальному стилі композитора, стилю певної школи, напрямку, епохи, національної культури, жанрового стилю. Отже, в глибинному вимірі стилістика виступає як «особливе синхронічне нашарування», стилістичні елементи якого постають «як ієрархія верств, планів або шарів» [70, с. 148]. За Є. Назайкінським, це проявляється в методі стилізації. Цікавим прикладом **межі в глибинному вимірі** є додавання бек-вокалу у композиції «Sweet Lullaby» гурту «Deep Forest», який апелює до культури племінного хорového співу. Бек-вокал є тут взаємодіючою ланкою між голосом Афунакви та авторським контекстом, адже слова й мелодія запозичуються з цитованого

матеріалу, проте оригінальна колискова була записана одноголосно і додавання бек-вокалу є ініціативою гурту «Deep Forest».

Рисунок 2.3.

Межа у глибинному вимірі між голосом Афунакви, бек-вокалом та електронним звучаннями композиції «Sweet Lullaby» гурту «Deep Forest»



Перейдемо до питання сприйняття межі цитати. Як відомо, в письмовому мовленні цитата має певну форму оформлення, пов'язану з правилами прямої мови, та відокремлюється спеціальними знаками – лапками. Лапки є візуальною інтерпретацією межі. При усному мовленні засобом відокремлення можуть бути певні слова, що фіксують початок і кінець цитати, але частіше таким засобом стає лише інтонація, за словами Є. Назайкінського, «нове інтонаційне оформлення відмінне від авторського інтонаційного контексту» [70, с. 146]. Саме такий принцип введення цитат властивий цитатам в музиці. При «розлапкуванні» як особливого літературного прийому фактором відмежування стає яскраве стилістичне переключення.

Дослідники часто підкреслювали значення *стилістичного контрасту* цитованого матеріалу. Цю особливість цитати зазначає Л. Крилова, коли пише про «стилістичний злам» та «ефект стилістичного або жанрового

контрасту» [53, с. 93]. На це вказує М. Арановський, який пише про необхідність сприймання контрасту на слух: «важливо <...> дотримати одну умову, цитований матеріал не повинен зливатися з основним текстом у стилістичному відношенні» [5, с. 66]. Про таку саму властивість цитати пише А. Денисов, який називає її опозицією між цитатою та авторським текстом: «Опозиція втілюється <...> в наявності чітких структурних меж, стильовому протиставленні цитати та контексту, присутності в ній позамузичних значень. Кажучи коротко, вона повинна сприйматися свідомістю як щось, що включено в структуру тексту ззовні, зі структури, вже сформованої задалегідь та має своє автономне значення» [31, с. 46].

Таким чином, сприйняття межі в цитаті залежить від наявності стилістичного контрасту між нею та контекстом. Характер цього контрасту утворює ефект стилістичної різниці, завдяки якій слухачем може бути сприйнята цитата. Чим яскравіше контраст, тим чіткіше межі. Проте чіткість цих меж, як і факт їх наявності взагалі, залежить від механізму сприйняття цитати, а саме можливості слухача її розшифрувати.

Розглянемо особливості сприйняття межі цитати на прикладі композиції «Marta's Song» гурту «Deer Forest». Межа цитати вибудовується між голосом Марти Себастьян та електронною музикою «Deer Forest». Припустимо, що ця межа як стилістичний контраст спрямована на формування стилістичної різниці, яка зі свого боку може бути ідентифікована слухачем. Для підтвердження цієї можливості здається необхідним навести приклади слухачьких відгуків про творчість гурту «Deer Forest» та композиції альбому «Boheme» зокрема:

«Красивий, радикальний фьюжен можна знайти в останньому альбомі гурту "Deer Forest", "Boheme". <...> У ньому дуже багато семплів Марти Себастьян (нізніше "Muzsikas"). <...> Ці хлопці вивели ремікс на новий рівень. <...> "Deer Forest" бере елементи з незахідної музики. Через студійну алхімію, цей гурт створює щось настільки оригінальне, що може назвати це своїм» [153].

«“*Deep Forest*” запозичив мотиви декількох традиційних народних пісень Трансильванії та слов’янських країн для альбому “*Bohème*”. Вони взяли традиційні слова, традиційних співаків і традиційні інструменти та переробили їх, додавши низькі танцювальні біти і додаткові текстури звуку, створивши складний і привабливий музичний gobelen. <...> Характер звучання цієї колекції – хамелеонний» [153].

Завдяки відповідним порівнянням («фьюжен», «gobelen», «хамелеонний»), можна зробити висновок, що в музиці «*Deep Forest*» слухачем сприймається стилістична різниця. Крім того, вона спрямовує слухачке сприйняття на ідентифікацію її елементів, у тому числі й цитованого матеріалу («незахідна музика», «народні пісні слов’янських країн»).

Особливості сприйняття цитати у *world music* полягають у тому, що акцент повністю зміщується на її слухове сприйняття. Це активізує ті параметри цитати, які дозволяють розпізнати її «на слух». Серед них не тільки ідентифікація її першоджерела, яка залежить від особливостей його функціонування в певному соціумі. Іншим параметром треба зазначити наявність яскравої межі цитати, адже в залежності від того, як слухачем буде сприйнята стилістична різниця між цитатою та її контекстом, їм буде визначатися наявність самої цитати (наприклад, ідентифікація традиційних народних пісень Трансильванії у відгуках про творчість «*Deep Forest*»). Таким чином, адаптація теорії цитування до творчості гуртів «*Deep Forest*» та Анжеліки Кіджо може бути кроком до вирішення проблеми музикознавчого інструментарію *world music*.

Повертаючись до проблеми авторства у *world music* зазначимо, що «чужий текст» у розглянутих прикладах функціонує як цитата по відношенню до авторської частини композицій. На наш погляд, це також може пояснити факт присвоєння чужого матеріалу, оскільки використання цитати не вимагає «подвійного авторства».

Насамкінець наведемо думку В. Мартинова із книги «Зона *Opus Posth*, або Народження нової реальності» [64] стосовно прояву авторства у сучасних

усних практиках: «Усе це повертає нас до норм усної, дописемної традиції, в якій немає ні композитора, ні виконавця, ні своєї, ні чужої музики, але є єдиний простір єдиної музики, в якому перебуває людина, що музикує. Ці норми мають реальне ходіння в живій музичній практиці сучасних неєвропейських, так званих “традиційних”, культур, і тому не випадковий той факт, що багато хто з провідних американських композиторів-мінімалістів особисто навчався у представників усних музичних традицій – в індуських, індонезійських і африканських музикантів. Не випадковий і величезний успіх світової, або етнічної, музики, що зробила головними дійовими особами тувинців, берберів, якутів і австралійських аборигенів, тим самим радикально змінивши картину музичного життя останніх десятиліть ХХ століття. Це абсолютно очевидне “пробудження Африки усередині нас” свідчить про те, що сфера візуального досвіду остаточно втратила домінуюче положення у свідомості, поступившись своїм місцем аудіо-тактильній сфері, а норми письмової “текстоцентричної” орpus-музики виявилися майже повністю витісненими усними, неписьменними установками орpus posth-музики, під впливом техніки звукозапису, що перетворив індустрію нотодрукування в щось практично непотрібне і даремне, бо за допомогою звукозапису можна фіксувати музичне звучання без будь-якого візуального посередництва, тобто без посередництва нот» [64, с. 187–188].

2.3. Музично-видова взаємодія у *world music*

World music є принципово відкритим до взаємодії з різними видами музичних практик. Проте характер цієї взаємодії має різний ступінь прояву. Ці особливості дозволяють сформулювати певні рівні музично-видової взаємодії у *world music*, які пропонується розглянути в порядку збільшення ступеня її прояву: від непомітної до одновидової та міжвидової взаємодії. Наведемо детальні приклади.

1. Без помітної музично-видової взаємодії. Навіть у тих випадках, коли музиканти *world music* звертаються ніби до «чистого» виду музичної

практики, музично-видова взаємодія завжди присутня. Це стосується канонічних практик фольклору та професійної ритуальної музики (за класифікацією Т. Чередниченко), які у *world music* презентуються в умовах зміни традиційного комунікативного контексту. Для прикладу наведемо **творчість Раві Шанкара** у 2000-х – початку 2010 років.

Коли на межі століть поняття «*world music*» набуло необхідної популярності, творчість різних, вже відомих у другій половині ХХ століття музикантів стала відноситись саме до цього поняття. Не стала виключенням і творчість Раві Шанкара, якому було вручено дві премії «Греммі» за кращий альбом *world music*. Першу з них Раві Шанкар отримав за альбом «Full Circle: Carnegie Hall 2000» (2002), який було записано під час концерту у Карнегі-хол (Нью-Йорк)¹. Альбом складається з двох раг («Raga Kaushi Kanhara» та «Raga Mishra Gara»), які виконуються традиційним для них інструментальним ансамблем: ситар – солюючий інструмент², танпура та табла – у супроводі. Після цього запису Раві Шанкара називають **одним із найяскравіших представників *world music***. Прикладом цього можуть слугувати вислови про Раві Шанкара у випуску журналу «Billboard» у 2001 році у статті «Shankar Comes 'Full Circle' with Angel» [143], яку було присвячено запису альбому «Full Circle: Carnegie Hall 2000». Раві Шанкара називають «іконою *world music*», «давнім нарижним каменем того, що на Заході сьогодні вважається *world music*», «хрещеним батьком *world music*» [143, с. 93].

Для прикладу прояву наслідків змін комунікативного контексту раги пропонується розглянути першу рагу цього альбому, яка має назву Каушиканхара (Kaushi Kanhara).

¹ Друга премія «Греммі» у категорії *world music* була вручена Раві Шанкару помертньо за альбом «The Living Room Sessions Part 1» (2013). Також його альбом («The Living Room Sessions Part 2») був номінований в цій категорії у 2014 році.

² Крім Раві Шанкара на ситарі також грає його дочка – Анушка Шанкар, яка також стала однією з найвідоміших гравців на ситарі у світі.

У структуру цієї раги, як зазначено у змісті альбому [192], входять розділи, з яких традиційно складається рага. Перший розділ – це вступ, який складається з трьох частин (алап, джор та джхала). Другий розділ – гат – супроводжується ритмом (тала), який виконується на табла. У цій разі використовується тала під назвою «дхамар».

Раві Шанкар розповідав: «Зокрема, ми хотіли максимально представити різноманітність нашої музики за короткий період часу <...> Ємність компакт-диску доволі мала для нашої музики, але нам вдалося продемонструвати різні речі, від стародавніх стилів, про які я дізнався від мого власного гуру, до більш сучасного, напівкласичного стилю, якому властиво багато свободи. Нам вдалося дійти до кульмінації, а цей процес, як правило, займає принаймні дві – дві з половиною години» [143, с. 93].

Ці слова Раві Шанкара свідчать про те, що на виконання раг впливають стандарти західного сучасного мистецтва. Це призводить до того, що тривалість раг навмисно скорочується з традиційних двох годин до тридцяти хвилин, що порушує старовинні канони цієї музичної практики.

Якщо звернутися до класифікації типів музичних практик Т. Чередниченко, то можна помітити, що за її класифікацією раги відносяться до третього типу музичного мистецтва, а саме до «високої канонічної імпровізації». У свою чергу порушення канонів Раві Шанкаром трансформує рагу під впливом сфери популярних комерційних музичних практик, перетворюючи її на інше музичне явище – *world music*. Проте при поверхневому погляді на творчість Раві Шанкара, ця трансформація може залишитись непомітною, отже вона є прикладом прихованої музично-видової взаємодії.

2. Взаємодія в межах однієї музичної практики. Для *world music* стильова взаємодія є характерною ознакою, проте вона може відбуватися й у межах однієї музичної практики. Для прикладу такої взаємодії оберемо

творчість британської співачки індійського походження *Шейли Чандри*¹, в композиціях якої поєднувалися різні музичні традиції.

Однією з показових з цього боку є композиція «Abbess Hildegard» (альбом «The Zen Kiss» 1994 року), яку було записано на лейблі П. Гебріела «Real World Records»². У композиції «Abbess Hildegard» Ш. Чандра використовує музичний твір німецької середньовічної монахині Гільдегарди Бінгенської (1098–1179), а саме – Секвенцію³ під назвою «Sequentia de sancto Maximino», що входить до збірки «Symphonia armonie celestium revelationum». Творчість Гільдегарди Бінгенської – це традиція поступового відходу від григоріанського хоралу. І хоча її творчість відноситься до традиції середньовічної монодії, в ній присутня одна особливість, яка вже не була характерною для григоріанського хоралу – мелізматичні розспіви⁴.

У композиції «Abbess Hildegard» Шейла Чандра співає оригінальну мелодію Секвенції «Sequentia de sancto Maximino» Гільдегарди Бінгенської⁵:

Приклад 2.10.

Мелодія секвенції «Sequentia de sancto Maximino»

Гільдегарди Бінгенської (з електронного архіву «Cantus») [149].



¹ Визначення творчості Шейли Чандри, як такої, що належить до *world music*, відбувається шляхом *самоідентифікації*. На своїх сайтах Шейла Чандра називає себе «піонером *world music*» [197].

² У 1990-х Ш. Чандра записує три альбоми на лейблі П. Гебріела «Real World Records»: «Weaving My Ancestors' Voices» (1992), «Zen Kiss» (1994) та «ABoneCroneDrone» (1996).

³ Секвенція – це «жанр середньовічної монодії, піснеспів, що виконувався у месі після Alleluia перед читанням Євангелія» [110, с. 903].

⁴ Мелізми – це «мелодійні уривки або цілі мелодії, які виконуються на один склад тексту» [12, с. 507].

⁵ У цій роботі представлено ноти і текст Секвенції «Sequentia de sancto Maximino» Гільдегарди Бінгенської електронного архіву «Cantus» (*cantus.uwaterloo.ca*) [149].



Також Шейла Чандра співає Секвенцію оригінальною латинською мовою, але тільки перші три строфи [149]:

«Columba aspexit
per cancellos fenestrae
ubi ante faciem ejus
sudando sudavit balsamum
de lucido Maximino

Calor solis exarsit
et in tenebras resplenduit
unde gemma surrexit
in aedificatione templi
purissimi cordis benevoli

Iste turris excelsa
de ligno Libani et cupresso facta
hyacintho et sardio ornata est
urbs praecellens artes
aliorum artificum»

Проте в композиції «Abess Hildegard» між строфами співачка додає імпровізаційний розпів із використанням тематичного матеріалу Секвенції та додаванням свого¹. Також, починаючи з першого імпровізаційного розпіву, до мелодії додається бурдонний квінтовий супровід (на звуках «ля» та «мі»), що виступає як фактурна зміна монодичного оригіналу. У творчості Шейли Чандри використання такого бурдону є типовою ознакою. У свою чергу цей бурдон має походження з індійської музики, зокрема раги, яку супроводжує органний пункт індійського інструмента танпури.

¹ Після кожної строфи тривалість кожного з цих розпівів збільшується, а останній представляє мелодію другої строфи із пропуском фрази на словах «in aedificatione templi»

І рага, і григоріанський хорал у класифікації Т. Чередниченко належать до одного типу музичної практики – «канонічної імпровізації». Отже, у творчості Шейли Чандри їх поєднання є прикладом взаємодії різних традицій, які знаходяться у межах одного типу музичної практики.

Також звернення до творчості Гільдегарди Бінгенської є прикладом використання «чужого» музичного матеріалу, що є поширеним у *world music*. Проте фігура автора – Гільдегарди Бінгенської – апелює й до практики «опус-музики», що, за словами Т. Чередниченко, дозволяє виокремити перехідний тип – «канонічну композицію» [116, с. 420].

3. Взаємодія з виходом в іншу музичну практику. Зміна музичного контексту або способи трансформації етнічного музичного матеріалу знаходяться в причинно-наслідковому зв'язку з виходом музичних практик фольклору та канонічної імпровізації (за класифікацією Т. Чередниченко) на територію інших музичних практик. Одним з чинників такої взаємодії є **використання творів композиторів академічної традиції**.

Для прикладу наведемо композицію «Nana/The Dreaming» (альбом «Weaving My Ancestors' Voices», 1992) Шейли Чандри, в основі першої частини якої – романс «Nana» («Колискова») з вокального циклу іспанського композитора Мануеля де Фальї (1976 – 1946) «Сім іспанських народних пісень» (1914) для голосу та фортепіано.

Приклад 2.11.

*Початок романсу «Nana» Мануеля де Фальї
з вокального циклу «Сім іспанських народних пісень»*

CANTO

PIANO

mormorato
3 3

Duer-me - te, ni - ño,
Dor-mes bien ni - ña,

Calmo e sostenuto (♩ = 42)

pp

2 5a

duer - me, _____ Duer - me, mi al - ma, _____
 dor - mes, _____ Dor - mes, моя â - me _____

Шейла Чандра запозичує не тільки мелодію романсу Мануеля де Фальї, але й особливість фортепіанного супроводу романсу – органний пункт на звуці «мі»: у композиції Шейли Чандри використовується бурдонний супровід танпури на звуці «сі-бемоль»¹.

Враховуючи те, що романс Мануеля де Фальї був заснований на мелодії андалуської народної колискової², композиція Шейли Чандри є прикладом взаємодії не тільки канонічної імпровізації із опус-музикою, але ще й з фольклором. Характер такої взаємодії складається за принципом створення версії на версію і таким чином вибудовується у ланцюг перетворень андалуської колискової, де кожна подальша ланка містить у собі елементи попередньої та привносить свої нові.

Поєднання ознак різних типів музичних практик у *world music* може відбуватися й завдяки **стильовій взаємодії**. Для прикладу наведемо творчість дочки Раві Шанкара, **ситаристки Анушки Шанкар**³, та один її альбом «Traveller» (2011), в якому традиція індійської музики поєднується із іспанською. Ця взаємодія в альбомі яскраво простежується **на інструментально-вокальному рівні**.

¹ Мелодія романсу Мануеля де Фальї в композиції «Nana/The Dreaming» транспонована на тритон вниз.

² Андалусія – регіон на Півдні Іспанії.

³ Альбоми Анушки Шанкар були багато разів номіновані на премію «Греммі» в категорії *world music*: «Live at Carnegie Hall» у 2003 році, «Rise» у 2006 році, «Traveller» у 2013 році, «Traces of You» у 2015 році, «Home» у 2016 році, «Land of Gold» у 2017 році.

Індійська традиція в альбомі представлена інструментами: ситар, танпура, табла, шанхай¹ та інші – та співом індійських музикантів, наприклад, співачки Шубха Мудгал (Shubha Mudgal) у композиції «Krishna» [141].

Іспанська традиція проявляється завдяки гітарі (іспанські гітаристи Хав'єр Лімон (Javier Limón) та Пепе Абічуела (Pepe Abichuela), перкусії, а також співу іспанських музикантів, серед яких Сандра Карраско (Sandra Carrasco), Конча Буйка (Concha Buika) та інші [141].

Стильові особливості гри та співу цих музикантів виступають ознаками стилю іспанського *фламенко*, про що неодноразово зазначається у буклеті альбому «Traveller». Ці ознаки підсилюється проявом танцювальних елементів фламенко, як, наприклад, плескання долонями, що є однієї з типових ознак танців цього стилю (композиція «Buleria Con Ricardo»²) [141].

Танцювальна природа фламенко знайшла відображення у композиції альбому під назвою «Dancing In Madness»: в буклеті альбому [141] зазначено, що у запису приймають участь танцюристи. Їхня роль полягає у виконанні чечітки, що має звукове відображення у композиції. Примітно, що чечітку танцюють два танцюристи: танцюрист фламенко Farruco та танцівниця індійського танцю під назвою «бхаратанат'ям» Мітілі Пракаш (Mythili Prakash).

Отже, на інструментально-вокальному рівні в альбомі «Traveller» традиції раги, як практики канонічної імпровізації (за класифікацією Т. Чередниченко), взаємодіють із фламенко, яка є практикою іспанського фольклору. Проте поєднання двох різних культур (іспанської та індійської) вибудовувалося на основі споріднених ознак, притаманних разі та фламенко, серед яких тембр струнно-щипкових інструментів (гітари та ситара), ритмічна основа («тал» в індійській музиці та «компас» – в іспанській), мелодична мелізматика та інше.

¹ Шанхай – духовий індійський інструмент.

² «Булерія з Рікардо» (ісп.). Булерія – це іспанський танець.

Пізніше Анушка Шанкар розширює сферу залучених типів музичних практик, звертаючись, зокрема, *до сучасних неакадемічних практик* в альбомах «Traces of You» (2013) та «Land of Gold» (2016). Зазначимо прояв елементів цих практик та індійської музики на інструментально-вокальному рівні:

– в альбомах використовуються не тільки *індійські музичні інструменти* (ситар, танпура, шанхай, табла, гхатам, мриданга¹ та інші), але й різноманітні *електронні звучання*. Наприклад, в альбомі «Traces of You» програмуванням займався індійсько-британський музикант Нітін Соухні (Nitin Sawhney) [140].

– поряд з індійською технікою співу під назвою *«коннакол»*² (композиція «Lasya» з альбому «Traces of You») присутні й сучасні неакадемічні види співу. Наприклад, британська співачка індійського походження «M.I.A.» (Матхангі Арулпрагасам) читає *rap* в композиції «Jump In (Cross The Line)» альбому «Land of Gold» [139].

Крім того, вплив сучасних неакадемічних практик в цих альбомах проявляється й на ладовому рівні: в композиціях альбомів активно використовується тональна європейська система.

Треба зазначити, що з боку взаємодії різноманітних музичних практик альбом «Land of Gold» є складним мікстом. На своєму сайті (anoushakashankar.com) Анушка Шанкар пише про альбом «Land of Gold»: «Моїм інструментом є місцевість, у якій я досліджую гаму емоційного виразу, котрий викликає відтінки агресії, гніву та ніжності, і водночас містить елементи класичного мінімалізму, джазу, електроніки та індійських класичних стилів» [171].

Наприкінці цього підрозділу зазначимо, що *world music* є відкритим до взаємодії й з популярною музикою (практика «менестрельства» за Т. Чередниченко), що фактично привело до ідентифікації будь-якої

¹ Гхатам і мриданга є індійськими ударними музичними інструментами.

² Коннакол – тип вокальної перкусії, який походить від імітації гри на перкусійному інструменті.

популярної музики з етнічними елементами як *world music*¹. Прикладом може слугувати стаття «World music» на сайті «Wikipedia» [217], на якій згадується ім'я колумбійської співачки на ім'я Шакіра (Shakira). Ми не можемо ігнорувати цю реальність – безмежне *розростання видових компонентів world music*. Але з метою систематизації самого явища, зазначимо, що практика «менестрельства» за Т. Чередниченко, орієнтується на «моду», у той час коли в цьому дослідженні *world music* розглядається як явище, спрямоване на експеримент. У такому випадку, на наш погляд, доречно вказати лише на використання ознак *world music* у популярній музиці, проте вона не перетворюється на *world music*.

2.4. Естетизація еkleктизму як художньої стратегії *world music*

Раніше наводились приклади того, що у музикознавчих дослідженнях спроби уніфікації *world music* неодноразово були приречені на невдачу. На наш погляд, це пов'язано із *мікстовим характером world music*, що стало великою перешкодою на шляху стилістичної уніфікації явища, до якої в цьому питанні тяжіє музикознавство. Ми ж вважаємо, що цю характеристику не тільки не слід уникати, а, навпаки, її необхідно розглянути як одну з ключових елементів *world music*.

У пошуку атрибуції стилістичної різноманітності *world music* знову виникає необхідність звернутися до тих понять, що отримали поширення у музикознавчій науці. Найбільш вдалим для адаптації по відношенню до *world music* здається *еклектика*. Так, еkleктика стала об'єктом різних музикознавчих робіт, серед яких зазначимо статтю Г. Григор'євої «До питання еkleктики в сучасній музиці (досвід постановки проблеми)» [17]. Дослідниця зазначає, що термін «еклектика» досить активно розглядається в теорії архітектури, в якій його було відокремлено від подібного терміну «еклектизм». Різницю між «еклектизмом» та «еклектикою» Г. Григор'єва

¹ Я. Литовка в одній зі своїх статей зазначає, що елементи *world music* були використані в піснях українських виконавців на конкурсі «Євробачення»: Гайтани, Злати Огневич та Руслани Лижичко [56, с. 106].

встановлює як «співвідношення методу та стилю» [17, с. 11]. Разом із тим, Г. Григор'єва пише, що термін «еклектика» є тісно пов'язаним із іншим явищем – «методом стильових взаємодій» [17, с. 15]. Треба також зазначити, що на ранньому етапі термін «еклектика» мав негативні конотації, адже позначав «творчу несамостійність, механічність стилістичних з'єднань, відсутність індивідуальності» [17, с. 11]. Проте з часом негативний відтінок з поняття був знятий, на чому, зокрема, акцентує увагу Г. Григор'єва, вводячи поняття «*нової еклектики*», яка полягає «в усвідомленій, навмисно декларованій залежності авторської стилістики від минулої або сучасної музики» [17, с. 11].

По відношенню до *world music* не пропонуємо використовувати поняття «*нової еклектики*», оскільки воно апелює до проблеми авторського стилю та академічної композиторської творчості загалом, який є недоречним у *world music*. На наш погляд, відповідним поняттям атрибуції стильової різноманітності у *world music* є еклектика, а художнім методом *world music* можна назвати еклектизм.

У музикознавчій літературі еклектика неодмінно з'являється у зв'язці із іншими поняттями. Серед них одним із найбільш поширених є *полістилістика* – запропонована А. Шнітке техніка композиції, яка набула більшого поширення в рамках музикознавства, ніж еклектика. Проте, зв'язок полістилістики із фігурою автора, яка є невід'ємною складовою академічної композиторської традиції, утворює небажані методологічні проблеми при спробах її адаптації до *world music*. Наприклад, Є. Чигарьова зазначає, що *полістилістика в широкому сенсі* – це «будь-яке звернення до чужого стилю, незалежно від того чи є дистанція між авторським матеріалом і запозиченим або вони зливаються в єдиний збагачений авторський стиль»¹ [119, с. 440].

Тим не менш, один із видів запропонованої Є. Чигарьовою класифікації *полістилістики у вузькому сенсі* («з'єднання різних стильових пластів

¹ Це визначення пов'язане з цитуванням техніки чужого стилю за А. Шнітке.

(різній мірі контрастності)» [119, с. 440]), а саме – колажної, корелює із методом еkleктизму. За словами дослідниці, *колаж* – це «об'єднання в одному творі контрастних (або навіть чужих) фрагментів»¹ [119, с. 437]. Другий вид полістилістики за Є. Чигарьовою – симбіотичний (термін К. Штокгаузена). Критерієм розмежування полістилістики на колажну та симбіотичну за типологією Є. Чигарьової є *ступінь контрасту стильових пластів*. У симбіотичній полістилістиці контраст або відсутній взагалі, або згладжується. У колажі, навпаки, контраст виступає основним принципом. Зокрема, про це писав К. Штокгаузен, за словами якого в основі колажу – незв'язне, нерегульоване зіставлення елементів, а основна ідея колажу – «зіставити предмети незв'язно, щоб вони стикалися, ударялися один з одним» [цит. за 87, с. 23].

Окремо слід зазначити й кінематографічні терміни, які зустрічаються у музикознавчих дослідженнях еkleктики, а саме – *принцип «монтажу»*. Зазначимо російську дослідницю монтажного принципу в музиці О. Синельникову, яка у статті «Монтажний принцип та музична форма» [93] виокремлює монтажність «як технічний прийом» та «як специфічний виразний та формоутворювальний засіб» [93, с. 69]. Перший з них О. Синельникова пов'язує із роботою композитора з магнітною стрічкою, яка відбувається за аналогією із нарізкою кіноплівки. Але сьогодні магнітні звукові носії, зокрема у *world music*, замінюють цифрові, а її монтаж відбувається за допомогою комп'ютерних програм. Приклад – нарізка польових записів у творчості «Deer Forest»: фрагменти польових записів музиканти використовують у вигляді оцифрованого аудіоматеріалу – семплів (від англ. «sample» – зразок). Отже, монтажність тут проявляється в принципі вільного оперування такими сепмлами.

Монтажність у другому значенні, за О. Синельниковою, є «засобом формоутворення та сенсоутворювальним принципом композиції» [93, с. 69].

¹ Є. Чигарьова зазначає, що термін «колаж» був запозичений з образотворчого мистецтва [119, с. 437].

Дослідниця виокремлює ряд ознак монтажної форми, серед яких зазначимо ті, що перетинаються із колажем: «навмисне підкреслення “швів”, моментів “склеювання” кадрів, відсутність зв’язку та переходів між ними», «чітка відмежованість, зіставлення, рядоположність елементів», «строкатість тематичного матеріалу», «велика кількість цитат та полістилістичних зіткнень» [93, с. 70]. О. Синельникова також вказує на взаємодію монтажності з полістилістикою – симбіотичною та колажною.

Кожне з розглянутих понять – полістилістика, колаж, монтаж – різне за обсягом, але тією чи іншою мірою перетинається з еkleктикою.

Прояв еkleктики у *world music* пропонується розглянути з погляду **інструментальної специфіки композицій.**

Музичний матеріалом було обрано два альбоми, які у різні роки отримали премію «Греммі» в категорії кращого альбому *world music*: альбом «Planet Drum» Міккі Харта, який у 1992 році став першим переможцем премії в цій категорії, та альбом «Sing Me Home» Йо-Йо Ма та ансамблю «The Silk Road Ensemble», який отримав цю нагороду у 2017 році.

Міккі Харт (Mickey Hart) – американський рок-музикант, ударник рок-гурту «Grateful Dead». На сайті Міккі Харта [145] розповідається, що у 1990 році музикант зацікавився ідеєю залучення до своєї музики різноманітної перкусії, що проявилось в його альбомі «At the Edge» (1990). Альбом вийшов разом із книгою «Drumming at the Edge of Magic: A Journey into the Spirit of Percussion» [168] Міккі Харта, Джея Стівенса (Jay Stevens) та Фредріка Лібермана (Fredric Lieberman), присвяченій ударним інструментам всього світу. Захопленість перкусією Міккі Харта отримала своє продовження в наступному **альбомі «Planet Drum»** (1991), за який музикант отримав свою першу премію «Греммі» за кращий альбом *world music*¹. У

¹ Цей альбом також вийшов із книгою «Planet Drum: A Celebration of Percussion and Rhythm» Міккі Харта, Фредріка Лібермана (Fredric Lieberman) та Д. А. Зоннеборна (D. A. Sonneborn) [167].

Через майже два десятиріччя після першої премії «Греммі» у 2009 році Міккі Харт отримав другу премію «Греммі» за кращий сучасний альбом *world music*. Цей альбом –

зв'язку із цим для запису альбому була запрошена величезна кількість музикантів-перкусіонистів з усього світу:

– Індія: Вікку Вінаякрам (Т. Н. «Vikku» Vinayakram) та Закір Хуссейн (Zakir Hussain);

– Бразилія: Аїрто Мореїра (Airto Moreira);

– Нігерія: Бабатунде Олатунджи (Babatunde Olatunji) та Сікіру Адеподжу (Sikiru Aderoju);

– Пуерто-Ріко: Джованні Ідальго (Giovanni Hidalgo) та інші.

Згідно даним буклету [174] альбому в ньому використовується більше п'ятдесяти музичних інструментів, при цьому більшість з них – ударні¹. Як зазначає Міккі Харт, це було його головною ідеєю в альбомі: «Я довго мріяв зібрати разом видатних ударників з усього світу, щоб створити запис, повністю заснований на перкусії. У 1991 році ця мрія збулася. На початку цього року ми зібралися всімох, щоб написати і записати “Planet Drum” <...> Кожен з нас додав до ансамблю свої звуки. Для мене і бразильського перкусіоніста Аїрто Мореїра, це означало представлення усіх інструментів, які ми самостійно збирали протягом багатьох років» [174].

За даними буклету альбому, музикантами було використано більше тридцяти ідіофонів (балафон, кашиши, чайм, ковбел, тарілки та інші) та мембранофонів (ашико, великий барабан, бата, конга, куїка та інші). У додатках пропонується таблиця із переліком ударних музичних інструментів, які зазначені в альбомі «Planet Drum» [174], та назви яких вдалося ідентифікувати (див. Додаток А, таблиця Д.А.2. та Д.А.3.).

Незважаючи на те, що в альбомі присутні й інструментальні, й вокально-інструментальні композиції, акцент в альбомі зроблено все одно на його інструментальну частину, а саме – перкусію. Це проявляється в переході функцій інструментального супроводу у спів. Наприклад, в композиції

«Global Drum Project» (2007) – був спільної працею Міккі Харта із Закіром Хуссейном, Сікіру Адеподжу та Джованні Ідальго.

¹ Серед інших інструментів в альбомі також використовується невелика кількість духових інструментів: свисток, раковина (conch shell), флейта, носова флейта (nose flute).

«Island Groove» протягом всієї її тривалості музикант (імовірно Бабатунде Олатунджи) співає коротку остинатну послідовність.

Приклад 2.12.

Остинатна послідовність композиції «Island Groove»

з альбому «Planet Drum» (1991)



Цей спів тембрально імітує звук удару різних перкусійних інструментів, а його ритмічний остинатний принцип подібний до організації інструментального супроводу композиції.

Наступним прикладом є альбом-переможець 2017 року премії «Греммі» в категорії кращого альбому *world music* – **альбом «Sing Me Home»**, який було створено відомим американським віолончелістом **Йо-Йо Ма** спільно із його ансамблем **«The Silk Road Ensemble»**.

Альбом було записано до створення документального фільму «The Music of Strangers: Yo-Yo Ma and the Silk Road Ensemble»¹ про творчість ансамблю «The Silk Road Ensemble». У склад ансамблю входить більше половини сотні музикантів, які грають на самих різних інструментах усього світу. На сайті ансамблю (silkroad.org) розповідається про його історію виникнення: «Йо-Йо Ма задумав альбом “Silkroad” у 1998 році як нагадування про те, що хоча стрімка глобалізація призвела до поділу, вона відкрила і надзвичайні можливості для спільної роботи. Намагаючись зрозуміти цю динаміку, він почав вивчати історію Шовкового шляху², бачачи в ньому модель продуктивного культурного співробітництва, для обміну ідеями та традиціями поряд з торгівлею та інноваціями. У рамках цього радикального експерименту він зібрав музикантів з країн Шовкового шляху,

¹ Режисер Морган Невілл (Morgan Neville).

² Великий шовковий шлях – назва давнього торговельного шляху від Китаю до Європи.

щоб створити нову художню ідіому, музичну мову, засновану на відмінності, метафору для переваг більш взаємопов'язаного світу» [198].

Склад музикантів варіюється в залежності від конкретної композиції. Пропонується перелік інструментів, які використовуються музикантами ансамблю «The Silk Road Ensemble» за даними сайту [199]:

Аерофони: кларнет, саксофон, сенхван (корейський), пірі (корейський), тхепьонсо (корейський), шен (китайський), бау (китайський), шинобу (японський), сякухаті (японський), волинка (галійська¹ гайта).

Хордофони:

– струнно-смичкові: контрабас, віолончель, альт, кеманча (давньооперського походження), ерху (китайський);

– струнно-щипкові: уд (арабського походження), арфа, піпа (китайський), тар (поширений в Азербайджані та Ірані);

– клавішні: фортепіано.

Мембранофони: табла, чангу (корейський), тайко (назва японських барабанів)².

Отже, інструментальна різноманітність ансамблю «The Silk Road Ensemble» слугує створенню стилістичної різноманітності їхньої творчості. Також це є прикладом збереження еkleктичного характеру музичного інструментарію *world music* протягом його історії.

З одного боку, еkleктика викликає інтенсивні інтегративні процеси, спрямовані на принцип об'єднання різних контрастних елементів. Однак, з іншого боку, слід зазначити, що не можна розглядати еkleктизм тільки з позиції об'єднання, оскільки він веде за собою активні розділові процеси. Ці процеси проявляються у самому принципі поєднання різних елементів, у створенні цілого з окремих непеєднаних частин. А якщо частини не

¹ Галісія – регіон Іспанії.

² На сайті [199] також зазначені імена багатьох музикантів-перкусіоністів. Крім того, серед музикантів є й співаки, які використовують різноманітні техніки співу, наприклад, співаки азербайджанського мугама Алім Гасимов та Фергана Гасимова (Alim Qasimov, Fargana Qasimova).

поєднуються, то вони не припускають злиття або розчинення. Пошук принципів, описаних у дослідницькій літературі, ознакою яких є подібна організація, вказав на «звалище», розгляд якого в цій дослідницькій літературі дозволяє проаналізувати його в різних аспектах: «звалище» як принцип, «звалище» як бренд, «звалище» як ситуація в сучасному мистецтві та культурі, «звалище» як картина світу. Розглянемо їх детально.

«Звалище» як принцип. Відомим прикладом є концепція О. Зінькевич, розкрита в статті «Метаморфози музичного постмодерну» [38]. За О. Зінькевич, принцип «звалища» в сучасному мистецтві виступає як *спосіб організації художнього твору, близький до принципу комбінації*¹. Так, «звалище», на думку О. Зінькевич, з'являється «в quasi-полістилістичних опусах» [38, с. 521]. Для прикладу дослідниця наводить твір «Ad ovo ad infinitum» І. Тараненко, фрагменти якого уявляють «колажне нагромадження висмикнутих із контексту та “звалених у купу” уривків» [38, с. 521]. При цьому дослідниця пише про відмінність «звалища» від полістилістики: «Якщо в полістилістичних опусах всілякі відсилання, алюзії, цитати і т. п. об'єднані ідеєю діалогу (полілогу), чим і створюється семіотичний ланцюг перекодувань, то в “звалищі” простір діалогу відсутній. Спресоване в щільну масу “звалище” нерухоме, динамічна хвиля переосмислень (ефект інтертекстуальності) в ньому не виникає [38, с. 521–522].

«Звалище» як бренд. Серед інших музикознавчих концепцій, що спроектували феномен «звалища» на музичне мистецтво – теорія

¹ О. Зінькевич в статті «Метаморфози музичного постмодерну» [38] детально розглядає прояв принципу «звалища» в літературі та музиці. Одним з таких прикладів в літературі О. Зінькевич називає плеоназм (його видами можна назвати тавтологію, багатослівність та ін.). Також О. Зінькевич у приклад наводить поему російської поетеси Олени Кацюби «Свалка» (1985), в якому автор використовує літературний прийом анаграми (перестановка букв) і метаграми (послідовна заміна букв в слові, при збереженні їх загальної кількості), а також складання нових слів з букв одного.

О. Зінькевич вказує, що в музиці принцип «звалища» проявився передусім в особливостях звукового матеріалу музичного твору. Так, аналізуючи твори сучасних композиторів, що звучали на «Третньому міжнародному форумі молодих» (Київ, 1994), дослідниця відмічає, що їх звучання нагадувало заповнення «акустичного простору звуковим “сміттям”» [38, с. 162].

Т. Чередниченко, розглянута в статті «Бренд-естетика» [115]. Дослідниця розуміє «звалище» як бренд в сучасному музичному мистецтві і виділяє «звалище» як один з типів арт-брендів, орієнтованих на комерцію.

Так, Т. Чередниченко пише, що бренд «звалище», що виник в шоу-індустрії, ґрунтується на принципі перетворення академічної музики в масовий продукт. Як приклад автор приводить програму симфонічних оркестрів, які стали виконувати естрадні хіти. Серед прикладів – проект «Три тенори» (П. Доминго, Х. Каррерас та Л. Паваротті), який Т. Чередниченко характеризує як «вирішальний крок до “браку звалища” симфонічного оркестру і “трьох акордів”» [115, с. 77]; концерти Євгенія Светланова з естрадними співаками (О. Градським та Л. Долиною), Михайла Плетньова (1999), програма якого складалася з власних пісень та пісень І. Дунаєвського та О. Пахмутової; концерт «Запрошує Ю. Башмет» з виступом Л. Доліної.

Серед прикладів і радіо «Класика» (ФРН). Його програма складається з класичних «хітів», які у свою чергу є лише фрагментами (тільки «Політ джмеля» з «Садко» Римського-Корсакова), частинами (остання частина «Жарт» з флейтової сюїти І. С. Баха) або навіть скороченнями творів (4-х хвилинне «Болеро» М. Равеля, тільки кульмінація «Половецьких танців» О. Бородина).

Брендом у відповідь масовому мистецтву в області академічної традиції, на думку Т. Чередниченко, став «постмодернізм», який у свою чергу також спрямований на бренд-«звалище».

Таким чином, Т. Чередниченко приходить до висновку, що принцип «етноісторичного та образно-стильового “звалища”» [89, с. 76] є одним з ведучих у сучасному мистецтві та підходить до уявлення «звалища» як ситуації в культурі.

«Звалище» як ситуація в сучасному мистецтві та культурі. Про «звалище» в цьому сенсі пишуть багато дослідників (Д. Буличова [11], М. Липовецький [59], В. Осипова [72], О. Трофімова [101] та інші). Так, про образ сучасного мистецтва як «звалища» пише О. Трофімова, яка приводить в

приклад різноманітність та еkleктичність телепередачі: «Усе це дуже схоже на ідею сучасного мистецтва як “звалища”, де звалені у безладну купу артефакти спадщини людства і де кожен, порившись, може знайти що-небудь корисне або цікаве для себе» [101, с. 128–129]. Такий стан речей О. Трофімова пояснює специфікою естетичних положень епохи: «Культура знаходиться в страху перед небаченим світом, що настає. Не в силах побачити його ясних контурів, вона бачить велетенське звалище його культурної спадщини і приймає це звалище як сучасну художню модель буття» [101, с. 129].

Треба зазначити, що в таких дослідженнях «звалище» часто з’являється поруч не тільки з поняттями полістилістики або еkleктики, але також й постмодернізму. Про «полістилістичну гру постмодернізму» [101, с. 175] пише О. Трофімова: «Стильові ремінісценції та запозичення в постмодерністському контексті втрачають своє первісне значення, перетворюючись на іміджі, фрагменти, об’єкти для вільних маніпуляцій [101, с. 171].

Звалище як картина світу. У розділі з такою назвою статті О. Якимовича [133] автор пише про виставку музею постмодерністської культури в Лос-Анджелесі, яка представляється «звалищем слідів історії» [133, с. 133]: «Там виставляються різноманітні сліди минулого: від древніх скам’янілостей до черевика голлівудської зірки. <...> Що усе це означає? Це означає: все, що завгодно, поєднуване з чим завгодно у будь-якому порядку. Звідси, власне, витікає, що світопорядок відсутній, бо немає однозначних принципів і законів влаштування всесвіту. Перед нами культура і ментальність, що присвятила себе проблемам перемішування будь-яких сенсів та з’єднання непоєднуваного [133, с. 132–133].

Аналогію зі звалищем у О. Якимовича викликають й виставки в краєзнавчому музеї, які виглядають як «купа всього на світі» [133, с. 133]. У цих прикладах О. Якимович бачить відображення певної картини світу, яка

увяляється як «купа чого завгодно» та «позначає все, що завгодно» [133, с. 133].

Таким чином, можна зробити висновок про те, що «звалище» у дослідницькій літературі розуміється як специфічний принцип організації художнього цілого. Цей принцип, з одного боку, проявляється в ідеї суміщення несумісних елементів, а з іншого – у способі такого суміщення, який полягає в можливості ідентифікації його елементів як окремих, не пов'язаних між собою фрагментів.

У *world music* принцип «звалища» відображається не тільки в особливостях інструментарію, але й в ідеї поєднання різних музичних практик. З боку стильової взаємодії «звалище» є результатом поєднання у *world music* елементів різних традицій як у межах композиції, альбому або творчості музиканта/гурту, так й у рамках всього *world music* загалом.

При розгляді *world music* крізь призму ідеї «звалища», особливої уваги заслуговує метод поєднання різних традицій, який заснований на запозиченнях, зверненні до «чужого» тексту, використанні окремих фрагментів етнографічних записів тощо. Все це корелює з раніше описаними характеристиками принципу «звалища» та вписує *world music* у перелік явищ епохи постмодернізму.

Висновки до розділу 2

Особливість *world music* як усної практики дозволила виокремити різні жанрові форми його існування, а саме – композицію, альбом, саундтрек, концерт та перформанс. Спрямованість у *world music*, з одного боку, на виконавську практику, а з іншого – на аудіальну фіксацію, руйнує традиційні для академічної композиторської практики комунікативні зв'язки «композитор-виконавець-слухач». Для атрибуції порушення зв'язку «виконавець-слухач» використовується поняття «шизофонії» М. Шефера. Крім того, розглядається процес зміни традиційного контексту функціонування етніки в різних жанрових формах *world music*. Формування

образу етнічної культури у *world music* через адаптовану етніку аналізується на прикладі кіно.

Піднімається питання розробки музикознавчого інструментарію для аналізу *world music*. Аналіз творчості гурту «Deep Forest» та Анжеліки Кіджо показав, що музиканти використовують схожі методи створення композицій, які полягають у використанні «чужого» музичного тексту у вигляді польових записів. Розробка музикознавчого інструментарію для аналізу композицій вказаних музикантів вимагає адаптувати по відношенню до їхньої творчості поняття академічного музикознавства. Найбільш близьким явищем виявляється принцип цитування. Розгляд використання «чужого» тексту у *world music* досліджується крізь призму теорії цитування багатьох музикознавців, серед яких М. Арановський, Л. Крилова, А. Шнітке та інші. Отже, польові записи етнічної музики різних континентів земної кулі в композиціях гурту «Deep Forest» та музика з африканських селищ у композиціях альбому «Eve» Анжеліки Кіджо виступають саме цитатами. Це дозволяє визначити специфіку функціонування «чужого» музичного тексту в зазначених прикладах із погляду особливостей сприйняття цитати. Семантична властивість етніки у *world music* доводиться шляхом аналізу слухацьких відгуків про творчість музикантів. Проте одну з ключових ролей у цьому відіграє сприйняття межі цитати.

Пропонується метод систематизації стилістичної різноманітності *world music* крізь призму теорії музичних практик Т. Чередниченко:

- без помітної музично-видової взаємодії;
- взаємодія в межах однієї музичної практики;
- взаємодія з виходом в іншу музичну практику.

Спрямованість *world music* на музично-видову взаємодію різного ступеня прояву дозволяє зробити висновок про зростання стилістичної різноманітності *world music*, яка і стала «камінням спотикання» при спробах з'ясування обсягу поняття «*world music*» у наукових дослідженнях. Нами пропонується стилістичну різноманітність атрибутувати як еkleктику, а

також назвати її ключовим художнім принципом *world music*. Дія еkleктики розглядається на рівні музичного інструментарію (творчість М. Харта та ансамблю «The Silk Road Ensemble»). Проте її прояв проектується й на більш узагальнюючий рівень – естетичний. Це дозволяє провести паралель із принципом «звалища», який у дослідницькій літературі також виноситься на естетично-філософський рівень.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА РЕАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНІХ ПРИНЦИПІВ *WORLD MUSIC* У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

3.1. Адаптація етнічної традиції в українському сучасному музичному мистецтві

Розгляд *world music* в аспекті концепції музичних практик Т. Чередниченко дозволяє подолати межі *world music*, як явища західноєвропейської музичної культури, і дослідити його прояв в умовах різних національних культур, зокрема української.

В Україні *world music* – це молоде явище. Довгий час його розвиток відбувався опосередковано через поняття «етнічна музика», яке часто називають еквівалентом англомовного «*world music*»¹. Про це свідчать україномовні [35] та російськомовні [125] статті у довідково-енциклопедичній літературі, в яких присутні статті з назвою «етнічна музика», а «*world music*» наводиться як синонім цього поняття.

Основа етнічної складової українського *world music* переважно формується шляхом використання елементів українського фольклору, які підлягають різним методам адаптації. Як зазначалося раніше одним з принципів для *world music* є зміна комунікативної ситуації функціонування фольклору. Прикладом може слугувати творчість київських **фольклорних ансамблів** «Древо», «Божичі», «Кралиця» та багатьох інших. Одним з важливих завдань цих колективів є експедиційно-дослідницька діяльність: учасники ансамблів приймають активну участь у записах музичного фольклору України, які стають основою для власних виконань колективів народної музики.

Велику частину учасників ансамблів складають випускники кафедри фольклористики Національної музичної академії України

¹ Велику роль у популяризації такої музики в Україні зіграли етно-фестивалі, серед яких «Шешори» (пізніше «АртПоле»), «Трипільське коло», «Країна мрій» та інші.

ім. П. І. Чайковського та секції музичного фольклору Київського національного університету культури та мистецтв. Оскільки практика цих колективів розвивається в руслі *академічної освіти*, завданнями учасників фольклорних ансамблів стає дослідження, збирання, реконструкція та популяризація фольклору. Проте його звучання у творчості етно-колективів супроводжуються зміною умов традиційного функціонування фольклору: традиція фольклорного музикування перетворюється на процес *реконструкції традиції музикування*.

Про те, що фольклор у відриві від рідної йому платформи вже перестає бути фольклором, писав І. Земцовський: «У фольклорі <...> подолання традиції означає загибель його основи, переродження фольклору в щось принципово нове, в неофольклор, бо <...> для фольклору традиційність не лише має естетичний характер, але і утворює його фундамент – зачіпає його життєво-історичні основи, визначає тип мислення, світогляду, світовідчуття» [37, с. 45].

Крім процесу реконструкції фольклору, у творчості українських виконавців проявилася тенденція *експериментального перетворення українського фольклору*, яка полягала не тільки у змінах комунікативної ситуації, але й у створенні нового музичного контексту фольклорного матеріалу. У 1990-х роках однією з перших в Україні на шлях експерименту зі звучанням фольклору стала співачка Катя Chilly. Спів українських народних пісень Катя Chilly поєднувала з електронною музикою. Увагу заслуговує виступ Каті Chilly на українському фестивалі «Червона Рута» у 1997 році. Серед композицій співачка виконала «Там», в основі якої українська народна русальна пісня «Проведу я русалочки».

Сьогодні можна навести великий перелік українських музикантів та гуртів, в творчості яких використовується принцип експериментального перетворення звучання фольклору. З метою їх упорядкування звернемося до вияву музичних практик, які виконують роль музичного контексту в процесі адаптації етнічної традиції.

Взаємодія етнічної традиції, зокрема кримськотатарської, з практикою *джазу* найбільш яскраво проявилася у творчості гітариста Енвера Ізмайлова. На сайті музиканта зазначено, що після його переїзду у 1990 році з Узбекистану до Криму, він збирав музичний фольклор кримських татар [129], який пізніше знайшов відображення у його творчості. Кримськотатарський фольклор музикант поєднує із сучасною технікою гри на гітарі та електрогітарі під назвою «теппінг» (від англ. tapping – постукування), при якому звуковибудовування відбувається завдяки притисненню струн до грифу. Енвер Ізмайлов використовував у своїй творчості мелодії не тільки кримськотатарського фольклору. Наприклад, у змісті альбому «The Eastern Legend» (1993) [154] зазначено використання болгарського народного танцю («Саранитза»). Проте музичний стиль гітариста уявляє собою більш складне нашарування різних музичних традицій. У буклеті того ж альбому піаніст Михайло Альперін пише: «Коріння ізмайловської музики, безсумнівно, в східній традиції народного інструментального музикування. <...> Автентичність її не заважає музиканту експериментувати, хоча ладове музикування, на перший погляд, досить обмежено в своїх можливостях. Оскільки Енвер – людина, що живе в ХХ столітті, багато в його композиціях – від сучасної імпровізаційної камерної музики, від джазу, нарешті. Він автентичний, коли бажає того, в інших випадках він розсовує рамки відомого йому, створюючи власну східну “еклектику”, майже непомітну навіть для професійного вуха» [154]. Одна з форм прояву такої еклектики у творчості гітариста отримала назву «етно-джаз» [129].

За таким принципом отримав назву й етно-рок, у межах якого відбувається адаптація етнічної традиції практикою *рок-музики*. Серед рок-музикантів, що активно використовують українські народні пісні у своїй творчості – співачка ІLLARIA, гурти «ДримбаДаДзига», «The Doox», «Joryj

Кюс»¹ та інші. В основі їхніх композицій тексти та мелодії народних пісень. Не рідко гуртами використовується манера народного співу (наприклад, солістка гурту «ДримбаДаДзига» Анастасія Ткаченко або солістка гурту «The Dooh» Юлія Маляренко). Крім того, музиканти звертаються до звучання українських народних інструментів (наприклад, гурт «Joryj Кюс» використовує колісну ліру та ударний інструмент під назвою «бухало»).

Українська автентичність у творчості зазначених гуртів є адаптована сучасною неакадемічної практикою. Про це в одному з інтерв'ю розповідав учасник гурту «Joryj Кюс» Іван Жогло: «Гурт “Joryj Кюс” – це не є автентичний фольклорний гурт. Гурт “Joryj Кюс” – це навпаки гурт, який трансформує древність української сили, української нації, і просто доступним методом його приносить в сучасність» [20].

Проте стилістика творчості деяких зазначених музикантів виходить за межі рок-практики. Наприклад, на сайті співачки ILLARIA зазначається, що її альбом «Вільна» (2013) «поєднує елементи *world music*, *new age* та арт-поп-року» [13], а альбом «13 місяців» (2013 рік) називають «етно-поп-рок альбомом» [1]. Це є демонстрацією функціонування *world music* у тісній взаємодії не тільки з рок-музикою, але й з іншими неакадемічними музичними практиками.

Не менш активно адаптація українського фольклору відбувається музикантами *електронної музики*, серед яких такі гурти як «ОНУКА», «YUKO», «GG ГуляйГород» та інші. Якщо гурти «YUKO» та «GG ГуляйГород» використовують метод запозичення текстів і мелодій український народних пісень, то гурт «ОНУКА» – звертається до народного інструментарію: сопілки, бандури, трембіти, бугаю та інших². Одним з найуспішніших проектів гурту «ОНУКА» стала його співпраця із Національним академічним оркестром народних інструментів України

¹ Українська транскрипція – «Йорій клоц».

² Примітно, що у створенні композиції «VSESVIT» (альбом «MOZAЙКА», 2018 рік) гурту «ОНУКА» приймав участь французький гурт «Deer Forest».

(НАОНІ), який не тільки збагатив етнічну інструментальну складову гурту, але й став прикладом поєднання неакадемічної електронної музичної практики (гурт «ОНУКА») з академічним виконавством (оркестр).

Взаємодія різних музичних традицій у творчості тих чи інших музикантів призводить до неможливості виокремлення домінуючої практики. Як показує *самоідентифікація* цих музикантів у такому випадку вони часто звертаються до назви «*world music*», про що зазначається на їхніх офіційних сайтах. Серед таких прикладів – гурт «TROYE ZILLIA», який називає себе «*ukrainian folk&world music*» [207]. Солістка гурту «TROYE ZILLIA» Анастасія Войтюк виконує українські народні пісні у супроводі бандури, різноманітної перкусії (джембе, бонго, дарбука, кахон та інші)¹, а також фортепіано.

Але найбільш відомим представником *world music* в Україні є *гурт* «*ДахаБраха*» («DakhaBrakha»), приналежність творчості якого до *world music* також визначається шляхом самоідентифікації. У чисельних інтерв'ю у відповіді на питання про свій музичний стиль гурт «ДахаБраха» використовує метафору «етно-хаос» (автор Владислав Троїцький), але при цьому уточнює, що загалом їхня музика відноситься до *world music*. Так, в одному з інтерв'ю учасник гурту «ДахаБраха» Марко Галаневич розповідає: «<...> Ми розуміємо, що цей “етно-хаос” рухається у такому загальному річищі такого світового жанру, який називається “*world music*” – то музика світу, якщо нашими словами. Тобто це йдеться про експерименти з фольклором, з різними етнічними традиціями. Досить часто ми якраз виступаємо на таких фестивалях, де гурти нашого плану займаються чимось схожим, тобто експериментують з латиноамериканською музикою, з джазом і японською музикою, як ми на базі українського фольклору робимо експерименти з різними етнічними традиціями і різними стилістичними відхиленнями і відгалуженнями» [28].

¹ В онлайн-бесіді про це повідомив учасник гурту Станіслав Кириллов.

Таким чином, на прикладі творчості українського гурту «ДахаБраха» стає можливим прослідкувати особливості розвитку *world music* в Україні.

Крім того, за останні роки гурт «ДахаБраха» здобув чималу популярність у світовому музичному просторі. Наприклад, серед таких творчих досягнень гурту:

– звання «Кращий прорив» на американському музичному фестивалі «Bonnaroo Music and Arts Festival 2014» за американським журналом «Rolling Stone»;

– запрошення на британське музичне шоу «Later... with Jools Holland» у прямому ефірі британського телеканалу «BBC Two» (2015);

– участь у численних міжнародних фестивалях по всьому світу, серед яких «Sziget» (Угорщина), «WOMAD» (Велика Британія), «WOMEX» (Греція), британський фестиваль «Glastonbury» (2016) та інші;

– виступи із концертами у понад тридцятьох країнах світу.

Звичайно, цим далеко не вичерпується перелік міжнародних досягнень «ДахаБрахи». Популярність гурту закордоном настільки велика, що у 2014 році за українським інформаційно-аналітичним сайтом «Cultprostir.ua» у рейтингу «Сучасна українська музика» гурт «ДахаБраха» було визнано переможцем у категорії «Посол року (головний український гастролер за кордоном)», а наступного року гурт переміг у категорії «“Наші за кордоном” року» (за ефір на BBC і закордонні гастролі).

Отже, сьогодні можна заявити, що творчість українського гурту «ДахаБраха» є репрезентантом творчості України в Європі та в усьому світі. На наш погляд, успіх гурту пояснюється *експериментальною природою* їхньої музики, яку перш за все спрямовано на нетрадиційне звучання українського фольклору.

У 2010-х роках до творчості гурту «ДахаБраха» неодноразово було проявлено науковий інтерес. Серед досліджень про творчість гурту статті В. Тормахової [100], Ю. Карчової [41; 42], Т. Рябухи [86] та інших. Сьогодні багато інформації про творчість гурту можливо знайти в інтернет-інтерв'ю

«ДахиБрахи», проте деяку інформацію на сторінках цієї дисертації взято з онлайн-листування безпосередньо з учасниками гурту, а також з інтерв'ю із В. Троїцьким, яке провів автор цієї дисертації у стінах театру «ДАХ» у 2015 році.

Творчість гурту «ДахаБраха»¹ (Ніна Гаренецька, Ірина Коваленко, Олена Цибульська та Марко Галаневич)² – одна з найоригінальніших та унікальних в контексті як українського, так і всього сучасного світового музичного мистецтва. Автор гурту «ДахаБраха» – режисер Владислав Троїцький³, засновник театру «ДАХ»⁴. Питання експерименту із фольклором є надзвичайно принциповим для В. Троїцького, оскільки установка на експериментальність стосувалася й музичного оформлення вистав. Одним з перших таких експериментів стали вистави початку 2000-х років, в яких була використана українська фольклорна музика. Так, у 2001 році було поставлено спектакль «... У пошуках втраченого часу ... Життя ...» за участю фольклорного колективу «Божичі», а в наступному році – «Кам'яне коло» із фольклорним ансамблем «Древо».

Проте В. Троїцького цікавила область музичних експериментів зі звучанням українського фольклору, яка не відповідала творчому амплуа колективів «Древо» та «Божичі». Режисера приваблювала ідея новації народної традиції, у той час як творчість цих фольклорних ансамблів спрямована на процес її реконструкції. Марко Галаневич (музикант гурту «ДахаБраха») розповідає в одному з інтерв'ю: «Але у Троїцького виникали труднощі при роботі з ними, тому що він хотів зміщувати акценти в піснях, аби вони звучали інакше. Наприклад, він казав, що треба виконати фрагмент втричі швидше, або іншими голосами, або під дивний ритм» [24].

¹ Назва гурту «ДахаБраха» утворено від староукраїнських слів «давати» та «брати».

² У 2004 році до складу гурту увійшло п'ять музикантів, проте, у 2008 році «ДахуБраху» покинула одна з учасниць (Олександра Гарбузова).

³ Серед інших проєктів В. Троїцького – гурти «Dakh Daughters» (2012), «ЦеШо» (2017), а також перший в Україні щорічний міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «ГОГОЛЬFEST» (2007).

⁴ Центр сучасного мистецтва «ДАХ» – один з молодих українських театрів, який був відкритий у 1994 році у Києві.

В. Троїцький прагнув відійти від автентичного виконання фольклору і не підкорятися строгим канонам в поводженні з ним.

Так, у 2004 році у В. Троїцького виникла ідея створити власний музичний колектив – гурт «ДахаБраха», який був би відкритим до пошуку нових форм звучання українського фольклору.

Творча установка «ДахиБрахи» полягає у відкритості до експериментів із українським фольклором, зокрема – з українською народною піснею, яка стає основою для композицій гурту¹. Більшість з них було зібрано у фольклорних експедиціях учасниками гурту під час навчання у Київському національному університеті культури і мистецтв на кафедрі народно-пісенного виконавства. Деякі вже були зібрані раніше у подібних експедиціях їхніми колегами. Ці експедиції очолював музикознавець Іван Сінельников – керівник ансамблю «Кралиця», де також співали учасниці гурту в студентські роки.

У буклеті першого альбому «На добраніч» учасники гурту «ДахаБраха» так пояснюють свій підхід до народної традиції: «Коли в етнічній музиці займатися реконструкцією, рух йде назад, до так званих коренів, коли ти тільки чуєш звуковий імпульс і робиш крок уперед, через власну фантазію і натхнення, то є надія не тільки на відновлення забутого, але й на нове творення» [25].

Цей рух можна відобразити у наступній схемі, де стрілками позначено відносини між оригінальним фольклорним звучанням та музичним колективом (див. рисунок 3.1.). На схемі видно, що творчість колективів «Древо» та «Божичі» спрямована на реконструкцію фольклору, а творчість «ДахиБрахи», навпаки, відходить від цього.

¹ «ДахаБраха» також використовує у своїй творчості російські, болгарські та кримсько-татарські народні пісні.

Рисунок 3.1.

Спрямованість музичних колективів на реконструкцію фольклору

та експеримент з ним



Занурюючи народну пісню в незвичайний стильовий контекст¹, «ДахаБраха» створює яскраві музичні обробки народних пісень. У цьому гурт «ДахаБраха» бачить нову форму існування фольклору у сучасному світі. Так, М. Галаневич відмічає: «Ми робимо експерименти з фольклором, і не боємося експериментувати, і вважаємо, що даємо якесь нове життя і новий подих для старих пісень. І це є одна з можливостей існування етнічної культури, яка, нажаль, зараз відходить, тому що з останніми бабусями, нажаль, ці пісні зникають і бабусі не передають уже своїм дітям» [22].

З іншого боку, «ДахаБраха» відчуває необхідність перетворення самого фольклору. Обробка, за словами музикантів, надає народним пісням нові фарби, які роблять їх цікавими для сучасного слухача. В одному з інтерв'ю В. Троїцький пояснює: «Етника в чистому вигляді вимагає адаптації для міської аудиторії. Ми ж хотіли змусити шалено красиві українські народні пісні звучати в місті, але не перетворювати їх на поп-культуру» [14].

Стиль своєї музики гурт «ДахаБраха» метафорично називає *«етно-хаос»*. Автор цього визначення – ідейний натхненник гурту, художній керівник та режисер Центру Сучасного Мистецтва «ДАХ» Владислав Троїцький. Він прагнув таким чином не тільки охарактеризувати творчість «ДахиБрахи» у загальному музичному контексті, але й відобразити основний творчий підхід гурту. За допомогою оригінального визначення «етно-хаос» «ДахаБраха» висуває головну ідею своєї музики, яка базується на їхніх уявленнях етносу та хаосу.

¹ Новим стильовим контекстом народної пісні виступають різні музичні етнічні культури або сучасна субкультура.

Категорія «*етносу*» свідчить про провідне значення у творчості гурту етнічної музики. Оригінальність гурту полягає у специфіці творчого принципу, який заснований на обробках українського фольклору, що призвело до експериментів із його звучанням. Українська народна пісня поміщається у незвичайний стильовий контекст, яким виступають музичні культури східних, африканських та інших країн. Так, музикант гурту М. Галаневич зазначає: «<...> ми ж не граємо автентичну українську музику <...> ми експериментуємо із різними етнічними традиціями, і взагалі з різними стилями, напрямками музики» [26].

Незвичайний стильовий контекст народної пісні створюється за допомогою оригінального інструментального супроводу, різноманітність якого обумовлена кількістю музичних інструментів гурту. У колекції у «ДахиБрахи» близько півсотні музичних інструментів:

Ідіофони: тарілка, тріскачки, бубонці, маракаси, шейкер, дзвіночки, музична підвіска («вітерець»); музичні інструменти, що імітують звуки живої природи: шум вітру, шум струмка, шум дощу.

Мембранофони. Ударні: джамбе, табла, дарбука, великий барабан, підлоговий том, гуцульський барабан, гонг, кахон, бубни (деякі з них є також ідіофонами), а також барабани, виготовлені на замовлення; фрикційний – бугай.

Хордофони. Струнно-щипковий – укулеле, струнно-смичковий – віолончель, фрикційний – колісна ліра; клавішний – фортепіано¹.

Аерофони. Духові інструменти: діджеріду, жалійка, сопілка, тромбон; коза (волінка); вільні аерофони: акордеон, губна гармоніка, дитяча гармошка, гармошка «Ромашка».

Безумовно, музиканти не оволоділи всіма музичними інструментами досконало, оскільки для музикантів важлива не віртуозна гра, а тембр інструменту. Це стало одним із визначальних моментів у формуванні стилістики гурту. На інструменті виконується нескладна мелодико-ритмічна

¹ При відсутності фортепіано музиканти використовують електричне фортепіано.

фігура, яка береться за основу композиції та повторюється протягом всієї її тривалості. Такий спосіб створення композицій близький музиці мінімалізму, метод якого полягає у повторі музичних мелодико-ритмічних патернів. Примітно, що, за словами самих учасників «ДахиБрахи», творчість мінімалістів Майкла Наймана та Філіпа Гласса має для них важливе значення.

Категорію «*хаос*» гурт трактує в наступному значенні: «<...> хаос – як первозданний початок, загальний для язичницької та фольклорної культури» [14] (В. Троїцький). Ця категорія характеризує принцип роботи «ДахиБрахи» із музичним матеріалом, який заснований на прийомі комбінування різних стилів та напрямків етно-музики. Така творча установка є цілком співзвучною музичному мистецтву ХХІ століття, у контексті якого спостерігається процес активної стильової взаємодії. Цю взаємодію спрямовано на досягнення позитивної слухацької реакції: музика повинна бути поміченою слухачем та залучати його увагу.

«ДасіБрасі» вдалося знайти свою аудиторію. За рецензіями та відгуками у пресі та на інтернет-форумах стає зрозумілим, що музика «ДахиБрахи» не просто привертає увагу слухачів, але й активно обговорюється. Аналіз рецензійного матеріалу показав, що найбільша увага приділяється спробам ідентифікувати музику «ДахиБрахи», зрозуміти із чого вона складається, чому і що саме в ній подобається слухачеві. Акцент робиться на принципі мікшування різних стильових елементів.

Наведемо фрагменти декількох таких рецензій:

«Український гурт “Даха Браха”, мабуть, один з кращих фолк-ансамблів, що з’явився у зоні досяжності за останні декілька років: народні пісні вони виконують з якоюсь язичницькою, шаманською несамовитістю. При цьому тут дуже багато чого можна розчути – і транс, і психоделічний рок, і хіп-хоп; виявляється, весь різноманітний ґрув поточної поп-музики можна знайти у заповідних мелодіях тисячолітньої давності – було б бажання» [212].

«Неквапливо ялозячи смичком по віолончелі, вистукуючи ритми кочових племен, роздуваючи хутра акордеона, співаючи гучними сільськими голосами, вони творять об'ємний, гучний етноджаз абсолютно гіпнотичного спрямування; переходячи з мови на англійську і назад, чергуючи тихі голосіння з танцювальними частівками, зрошують українське весілля з африканськими похоронами, фольклорні традиції з хитким мінімалізмом» [15].

Виходячи з різних слухацьких відгуків, можна зробити висновок про те, що музика «ДахиБрахи» спрямована на досягнення певних художніх ефектів, серед яких центральне місце займають ефекти дивацтва, несподіваності, здивування, абсурду, викликані поєднанням непоєднаних явищ. Витоки цього принципу у творчості «ДахиБрахи» сягають проекту В. Троїцького «Україна містична», для якого і був створений гурт «ДахаБраха».

3.2. Принцип цитування у виставах проекту «Україна містична» Владислава Троїцького та гурту «ДахаБраха»

Проект «Україна містична» являє собою цикл з трьох шекспірівських вистав: «Пролог до “Макбету”» (2004), «Річард III. Пролог» (2005), «Король Лір. Пролог» (2006). Вистави проекту «Україна містична» стали яскравим експериментом на сучасній театральній сцені. Вони являють собою серію перформансів, названих самим В. Троїцьким «містеріальними діями». Отже, вистави проекту В. Троїцького «Україна містична», які були поставлені за участю акторів Центру Сучасного Мистецтва «ДАХ» та музичного гурту «ДахаБраха», є демонстрацією однієї з жанрових форм існування *world music* – **перформансу**.

У виставах повністю відсутній текст В. Шекспіра, як і відсутнє слово актора в принципі (виключення – три монологи М. Галаневича у виставі «Пролог до “Макбету”»). Сценічна дія вистав побудована на пластиці, яка стає головним виразним засобом: актори переміщуються по сцені, танцюють,

роблять різні дії, а сюжет трагедії як би «розповідається» в танці, русі та жестах.

Сюжет вистав вибудовується на основі сюжетної фабули шекспірівських п'єс, але в модифікованому вигляді. Нове прочитання В. Шекспіра В. Троїцьким ґрунтується на проекції сюжетів шекспірівських п'єс на український національний культурний простір. Ця ідея відбилася безпосередньо в назві шекспірівського циклу – «Україна містична». Сам В. Троїцький зазначає співвідношення шекспірівських сюжетів з подіями України, зокрема, це можна побачити в схожості сюжетних фабул трагедій про боротьбу за престол.

Попри те, що усі назви вистав містять слово «пролог», в основу сценічних дій покладені повні фабули трагедій В. Шекспіра. Пролог не вказує на композиційне обмеження сюжету, а виступає жанровим позначенням усієї вистави. Таке позначення викликає аналогії з дивертисментом, інтермедією або інтерлюдією, які є невеликими вставними епізодами в основній виставі. Пролог В. Троїцького в такому відношенні розуміється як варіант, інтерпретація трагедії Шекспіра.

Через вилучення з театральної вистави слова, акцент переноситься, з одного боку, на пластику, а з іншого – на зорові ефекти та сценічне оформлення вистави, в яких важливе значення мають яскраві і барвисті костюми та декорації.

Особливу роль у виставах В. Троїцького грає *маска*, яка апелює до традиції древнього грецького театру, а також древнього японського театру під назвою «но». Значення маски у виставах В. Троїцького збільшується у другій виставі «Річард III. Пролог», в якій жоден актор не з'являється перед глядачем без маски. Якщо в першій виставі «Пролог до "Макбету"» в масках з'являються тільки деякі герої, то в наступних двох – абсолютно всі. Герої втрачають маску тільки після смерті.

Однак найбільш яскравим виразним засобом, що формує український національний ґрунт вистав, є музичний ряд, представлений музикою гурту «ДахаБраха».

Першою виставою проекту «Україна містична» є *«Пролог до “Макбету”»* (2004 рік)¹. Вистава заснована на сюжетній фабулі трагедії В. Шекспіра «Макбет», яка відображається у послідовності основних сцен. Ці сцени були прописані як лібрето вистави режисером та драматургом Володимиром Клименком, також відомим як KLIM. Проте у лібрето додані деякі сцени, які відсутні в оригіналі (весілля Макбета та леді Макбет, Банко і його нареченої). Також дещо переосмислена причина божевілля леді Макбет: неможливість народити живу дитину – діти помирають, замучені відьмами².

Насиченість сюжету містичними діями (пророцтво, шабаш, танці, містичний бал, жертвопринесення) та «розповідь» сюжету у рухах акторів органічно поєднуються із музичною складовою вистави – музикою «ДахиБрахи». Так, в пресі музика «ДахиБрахи» описується як «шаманська», «медитативна», «гіпнотична», така, що має неймовірний «магічний» вплив на слухача-глядача. І дійсно, такий стилістичний тонус задає виставі саме музика «ДахиБрахи».

Музична складова вистави представлена низкою українських народних пісень в обробці музикантів «ДахиБрахи», серед яких веснянки («Горох-горох, сію горох»), жнивні («Ой, на горі женчики»), козацькі («Ой, на горі вогонь горить»), весільні («Татарин-братко») пісні³.

Зіставлення лібрето та народних пісень (див. Додаток А, таблиця Д.А.4.) дозволяє виявити високий ступінь співвідношення сюжету і музики. Так, у «весільних» сценах («Танок Банко і його Нареченої», «Весілля Макбета. Весілля Банко» та «Відьми передають Макбету отруту») звучать українські народні весільні пісні («Благослови, Боже», «Ой ходила да

¹ Аналіз вистави «Пролог до “Макбету”» здійснюється за фільмом вистави «Prologue to “Macbeth”» від «Center for Contemporary Art “DAKH”» [83].

² Повне лібрето див. Додаток А, таблиця Д.А.4.

³ Повний перелік народних пісень див. Додаток А, таблиця Д.А.4.

Надечка» та «Татарин-братко»). Сцена похоронів подружжя Банко («Отруєння подружжя Банко» та «Похорон») супроводжується плачем «Ой знаю, знаю, кого кохаю», а сцена помазання на царство – урочистою піснею «Многая літа».

Сцена божевілля леді Макбет, яка не може народити живу дитину, включає відразу декілька коліскових («Ой, люля, люля» і «Ой, баю мій, баю»), які звучать у вертикальному контрапункті з другим монологом М. Галаневича, а також дитяча веснянка про зайчика («Ой, на горі сидить зайчик»). Шабаш відьом супроводжується купальською піснею «Цьої ночі з повночі», що викликає аналогію з купальськими народними гуляннями.

У цілому, «Пролог до “Макбету”» став першим досвідом «ДахиБрахи» поєднання української народної пісні із нетиповим для неї інструментальним контекстом: грою на різних ударних інструментах, серед яких барабан, табла, гонг, бубон, маракаси та інші. «Пролог до “Макбету”» виступив своєрідною підготовкою до більш сміливих експериментів наступної вистави.

«Річард III. Пролог» (2005 рік)¹ – друга частина проекту «Україна містична», в якій В. Троїцький продовжує розвивати ідею театру руху, що отримав свій початок у першій виставі. Але в цій виставі В. Троїцький ще вільніше трактує шекспірівський сюжет, ніж у «Макбеті». Сюжет трагедії В. Шекспіра інтерпретується надзвичайно опосередковано, про що свідчить, наприклад, відсутність у виставі лібрето.

Більшість епізодів вистави позбавлені сюжетної дії, інші – представлені символічними картинками основних сцен трагедії В. Шекспіра. Такими епізодами є сцени весілля і смерті. Весільні сцени представлені в першій половині вистави: весільні обряди Леді Ганни і принца Уельського Едуарда та Леді Ганни і Річарда III. Черга вбивств слідує з другої половини вистави: вбивства принца Уельського Едуарда і Короля Генріха VI, сестри Річарда

¹ Аналіз вистави здійснюється за постановкою на VI міжнародному еколого-етнічному фестивалі театрів ляльок «Чир Чайаан» (м. Абакан, Росія, Республіка Хакасія), 4 липня 2012.

Кларенс¹, її малолітнього сина і дочки, герцога Кларенса. У фіналі настає смерть Річарда III.

Сюжетні епізоди супроводжує музика, яка представлена обробками українських народних пісень «ДахиБрахи». Пропонуємо перелік музичних номерів вистави:

1. Ой, у Києві (колядка)
2. На добраніч, Галюню (колискова)
3. Ой у лузі калина стояла (лірична)
4. Проведу я русалочки (русальна)
5. Ой на Івана, на Купайла (купальська)
6. Зажурилася калина (весільна)
7. Ой, дружко волохатий (весільна, Луганщина)
8. Ой, Груня Груня (карагодна айдарських козаків, Луганщина)
9. Інструментальна інтерлюдія
10. Ой на Йвана, ой на Йвана Купайлого (купальська)
11. Лежит на берви бервінкової (весільна)
12. Над Дунаєм стояла (весільна, Коломийський район Івано-Франківської області)
13. Зязюлечка да лугавая (весільна айдарських козаків, Луганщина)
14. Ой на дворе дощ, дощ (весільна айдарських козаків, Луганщина)
15. Ой ти, дубе кучеравой (лірична)
16. Ой люлю, кажу люлю (колискова, Івано-Франківщина)
17. Та даєш мене моя мати, мене молоду (весільна)²
18. На добраніч, Галюню (колискова)

У другій частині «України містичної» музиканти «ДахиБрахи» розширюють інструментарій, віддаючи провідне значення не тільки ударним інструментам, але й віолончелі. Звучання віолончелі без класичного вібрато (Н. Гаренецька) створює бурдонний акомпанемент пісні, імітуючи звучання

¹ У В. Шекспіра Річард мав брата, а не сестру.

² Ця пісня була запозичена «ДахоюБрахою» з репертуару фольклорного ансамблю «Берегиня».

індійського музичного інструменту тамбура, який використовується індійськими музикантами при виконанні раги. Серед таких українських народних пісень: колядка «Ой, у Києві», колискова «Ой люлю, кажу люлю», купальська «Ой на Івана, на Купайла», весільна «Над Дунаєм стояла» та лірична пісня «Ой ти, дубе». Найбільш різноманітний інструментальний склад використаний у номері «Ой на Йвана, ой на Йвана Купайлого»: дримба та диджеріду. Яскравим номером виступає кульмінація вистави: українська народна пісня «Та даєш мене моя мати», яка стилізована під танго.

Художні принципи вистав «Пролог до “Макбету”» і «Річард III. Пролог» були покладені в основу третьої вистави «Король Лір. Пролог».

Третя шекспірівська вистава В. Троїцького *«Король Лір. Пролог»*¹ складається з двох дій, кожна з яких по-своєму інтерпретує трагедію В. Шекспіра. Переосмислюючи відомий сюжет, В. Троїцький поміщає його в дві різні ситуації. У першому акті вистави відображається зав'язка шекспірівської трагедії, події якої перенесені в сучасний час. Дія представлена сценою в кафе, в якому з'являються головні герої: Король Лір, його три дочки, їхні чоловіки, блазень. У ході розділення королівства Короля Ліра між дочками – картини побуту соціальних низів (пияцтва, паління і наркоманії). Король Лір зрікається молодшої дочки Корделії за те, що вона відмовляється вживати наркотики. Таким чином, перша дія вистави отримує відносно активний сюжетний розвиток.

У другій дії відбувається збій інерції сюжетного розвитку, що супроводжується зміною антуражу (сцена засипана щебінкою) та костюмів акторів. Єдиною подією в другій дії є фінальна смерть Корделії. Символічно відображена смерть усіх інших героїв, що залишають на сцені гіпсові голови на жердинах. Примітно, що голови відлили за зразком гіпсових масок, знятих індивідуально з кожного актора. Уся дія представлена пластикою руху акторів в стилі древнього японського театру під назвою «но», для якого мова

¹ Аналіз вистави здійснюється за фільмом вистави «King Lear. Prologue» від «Center for Contemporary Art “DAKH”».

жесту є основним художнім засобом, причому жесту плавного і повільного. Актори пересуваються по сцені по строгих лініях різних геометричних фігур.

Характерно і те, що вистава в театрі «но» проходить під музику інструментального ансамблю («хаясі»), що складається з чотирьох музикантів. До сучасного складу гурту «ДахаБраха» також входить чотири музиканти.

Особливе значення у виставі В. Троїцького мають маски, в яких з'являються абсолютно усі герої, що також апелює до традиції театру «но», де маска була обов'язковою частиною сценічного представлення. У виставі «Король Лір. Пролог» маски виконані в стилі посмертних гіпсових масок.

Музична складова вистави представлена двадцять одним музичним номером.

Акт перший

1. Інструментальна прелюдія
2. «Ой на горі ячмінь, а в долині жито»
3. «Ой чому ви, буярове, та й не співаєте»
4. «Тьолки»
5. «Хубава си моя горо»
6. «Тьолки»
7. Угорський танець
8. «Заплакал ле стар бял дядо»
9. «Що брат сестру та за стіл завів»
10. Інструментальна прелюдія
11. «Що то за предиво»

Акт другий

12. «Ой горенько ж горе» (в номері використовується друга пісня «Ой зайнька серый, не ходи по сеням»)
13. «Ой летел павлин»
14. «Ой печеное порося»
15. «Весняночка-паняночка»

16. «Ішла пані через бор»
17. «Щось у лісі гукає»
18. Інструментальна прелюдія
19. «Хто не вийде на Купайло»
20. «Ой беру я ягудки» (в номері використовується друга пісня «Ой дорожка до бору»)
21. «Ой там на дуброві»

Вокально-інструментальні номери складають основу музичної частини вистави (17 номерів з 21) та репрезентують пласт музичного фольклору¹. Переважаючими є українські народні пісні, представлені широким жанровим діапазоном, серед яких часто зустрічаються весільні пісні та веснянки:

– 4 весільних пісень: «Випливало й утенья» (приспів в №№ 4, 6), «Що брат сестру та за стіл завів» (№ 9), «Ой дорожка до бору» (друга пісня з № 20), «Ой там на дуброві» (№ 21);

– 3 веснянки: «Весняночка-паняночка» (№ 15), «Ішла пані через бор» (№ 16), «Щось у лісі гукає» (№ 17).

Інші українські пісні у виставі представлені разово:

- козацька лірика: «Ой на горі ячмінь, а в долині жито» (№ 2);
- весільні передирання: «Ой чому ви, буярове, та й не співаєте» (№ 3);
- колядка «Що то за предиво» (№ 11);
- лірична «Ой горенько ж горе» (перша пісня з № 12);
- народний танець «Ой печеное поросся» (№ 14);
- купальська «Хто не вийде на Купайло» (№ 19);
- ягідна² «Ой беру я ягудки» (перша пісня з № 20);

Різноманітність регіональної приналежності українських пісень демонструє використання пісень з усіх частин України:

Центральні регіони:

- Чернігівщина: «Випливало й утенья» (приспів №№ 4, 6);

¹ Крім фольклору, серед вокально-інструментальних номерів присутня і авторська композиція – реп «Тьолки» (№№ 4, 6).

² Пісня співається під час збору ягід.

- Полтавщина: «Що брат сестру та за стіл завів» (№ 9);
- Житомирщина: «Весняночка-паняночка» (№ 15), «Щось у лісі гукає» (Овруцький район) (№ 17), а також російська пісня з села «Ой зайнька серый, не ходи по сеням» (друга пісня з № 12).

Західні регіони:

- Івано-Франківська область (Коломийський район) – «Ой чому ви, буярове, та й не співаєте» (№ 3);
- Полісся: танець «Ой печеное порося» (№ 14);
- Волинь: «Ой беру я ягудки» (перша пісня з № 20);
- Рівненщина: «Ой там на дуброві» (№ 21).

Східні регіони:

- Луганщина: «Ішла пані через бор» (№ 16).

У виставі представлений пісенний пласт не лише українського фольклору, але і інших національних культур, серед яких:

- болгарська народна пісня: «Хубава си моя горо»¹ (№ 5) та «Заплакал ле стар бял дядо»² (№ 8);
- російська народна пісня: «Ой зайнька серый, не ходи по сеням» (друга пісня з № 12), «Ой летел павлин» (з Белгородської області) (№ 13).

У контексті вистав «Україна містична» музичний фольклор постає не у своєму автентичному вигляді. Такий фольклор є художньо переосмисленим, адаптованим під смак сучасного слухача. Засобами адаптації виступають нові умови виконання фольклору, що не обумовлені певним обрядом або ситуацією, конкретною порою року або часом доби. У контексті вистави народна пісня відривається від обряду та її виконання поміщається в невідповідний контекст. Новий контекст, що створюється простором вистави, формує інші умови звучання народних пісень.

Зміна комунікативного контексту підсилюється суто музичними засобами трансформації народної пісні. Головним чинником, що створює

¹ «Мій красивий ліс» (болг.).

² «Плакав старий білий дід» (болг.).

нові умови звучання народної пісні, є *стилізація*, яка відбувається вокальними та інструментальними виразними засобами. Розглянемо її прояв у виставі «Король Лір. Пролог». *Вокальними засобами* є манера виконання, яка проявляється в номерах, стилізованих під кант.

Для прикладу пропонується розглянути колядку «*Що то за предиво*» (№ 11), якою завершується перша дія. Стилізація створюється декількома засобами, серед яких особлива манера співу: ця українська народна пісня виконується не в народній манері. Це обумовлено в першу чергу високим регістром співу, який відзначається переходом від грудного регістра голосу до головного. Цей перехід супроводжується зміною динаміки голосу, ступінь якої значно знижується та стає тихою. У пісні імітується і триголосна фактура канта, в якій верхні два голоси йдуть паралельними терціями.

Приклад 3.1.

Фрагмент колядки «*Що то за предиво*» у виконанні гурту «*ДахаБраха*»
з вистави «*Король Лір. Пролог*»

The image shows a musical score for a vocal piece. It is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The lyrics are written below the staff: "А як во-на по-ро - ди - ла і в я - сель-ця по-ло - жи - ла, Пре-чи - ста Ді - ва." The music is performed in a style that imitates a three-part setting (trigolosna fakhura).

Іншими вокальними засобами є допоміжні стилістичні елементи, які додаються до народної пісні та надають їй новий стилістичний відтінок. Прикладом є приспів репу «Тьолки» (№№ 4, 6), в якому використана українська народна весільна пісня «Випливало й утєня». Реп¹ «Тьолки» є одним з найяскравіших номерів першої дії. Реп супроводжує появу на сцені Короля Ліра, який у виставі В. Троїцького з'являється в амплуа модного репера. Поведінка Короля Ліра повністю імітує стиль репера: одягнений в золоті ланцюги і темні окуляри Король Лір виконує характерні реперські жести руками і головою. Реп, текст якого є не народним, а авторським (автор репу – Марко Галаневич), читається М. Галаневичем в рупор, що надає

¹ Реп – напрям сучасної музики, основою якого є ритмічний речитатив.

голосу специфічний звуковий ефект. У приспіві репу використовується народна пісня «Випливало й утєня», але у мелодичний малюнок пісні вплетені характерні реперські вигуки («ага-ага»).

Приклад 3.2.

Народна пісня «Випливало й утєня» в приспіві репу «Тьолки» з вистави «Король Лір. Пролог» у виконанні гурту «ДахаБраха»

Ви-пли-ва-лоу-те-ня (а-га, а-га) з-под бі-ло-го ка-ме-ня (а-га, а-га)

Однак більш яскраве стилістичне переосмислення народної пісні відбувається за допомогою *інструментального супроводу*, який створює особливий стилістичний контекст пісні та бере на себе функцію репрезентанта різних елементів музичних культур світу. Різноманітність стилістичних контекстів продиктовано кількістю музичних інструментів «ДахиБрахи», використовуваних у виставі «Король Лір. Пролог».

Музичні інструменти вистави розподіляються між учасниками гурту:

- Ніна Гаренецька: віолончель, гуцульський барабан;
- Ірина Коваленко: гармошка, сопілка, жалійка, джембе, дзвіночок, шейкер, шум вітру;
- Олена Цибульська: гуцульський барабан, бубон, шум струмка, тарілка, а також спеціальний барабан, виготовлений на замовлення;
- Марко Галаневич: гармошка, дарбука, дзвіночки.

Різноманітність музичних інструментів обумовлена постійною зміною складу для кожної композиції. Незважаючи на це різноманіття, у виставі присутні композиції, які супроводжуються якимсь одним інструментом: «Ой на горі ячмінь, а в долині жито» (№ 2), «Хубава си моя горо» (№ 5), «Що брат сестру та за стіл завів» (№ 8). Проте більшість композицій у виставі супроводжується ансамблем з чотирьох-п'яти музичних інструментів.

У слухацькому сприйнятті велика кількість інструментів на чотирьох музикантів розцінюється як надлишок. Як приклад можна привести фрагмент інтерв'ю:

«Музиканти “ДахаБраха” використовують купу різних музичних інструментів, які переважно не відносяться до українських народних інструментів» [90].

Постійна зміна інструментального складу відбивається у відсутності чіткого фіксованого інструментального ансамблю. Музичні інструменти «ДахаБраха» використовує у виставі нерівномірно. Так, лише деякі інструменти звучать упродовж практично усієї вистави, цементуючи дію. Серед таких інструментів – віолончель (Н. Гаренецька) та барабан (О. Цибульська), причому в першій дії використовується гуцульський барабан, а в другому – спеціальний барабан, виготовлений на замовлення. Інші інструменти з'являються трохи рідше (гармошка, дарбука). Решта – звучить в одній-двох композиціях (сопілка, джембе, дзвоник, шейкер, жалійка, шум вітру, бубон, шум струмка, тарілка, дзвіночки).

Цим різноманіттям музичних інструментів формується інструментальний пласт вистави, який передусім виступає у ролі супроводу народної пісні. Так, жодна пісня у виставі не виконується без інструментального супроводу.

Використання різних етнічних інструментів, а також звернення до народних пісень, які занурюються в оригінальний інструментальний супровід, корелюють з основними естетичними позиціями *world music*. У музиці вистав проекту «Україна містична» основний принцип *world music*, до якого й зараховує себе гурт «ДахаБраха», проявляється в активному використанні різних елементів етнічної музики, де центральне місце займає експеримент із народною піснею.

Формування специфічного для народної пісні комунікативного та музичного контексту проекту «Україна містична» дозволяє розглядати їх

використання у шекспірівських виставах як *цитати*. Отже, цитатами у виставах «України містичної» виступають народні пісні. Використовуючи як основу своєї творчості українську народну пісню, «ДахаБраха» демонструє принцип відриву фольклору від своїх природних умов функціонування та його перенесення в інше середовище звучання, у новий контекст. Цим контекстом стає простір вистав проекту «Україна містична» В. Троїцького, який формує нетипові умови звучання народних пісень.

Засобом перетворення фольклору у виставах стає не тільки інструментальний супровід, але й *динаміка співу*, яка представлена різноманітною динамічною амплітудою. Як відомо, в народному співі використовується гучна динаміка, сила звуку продиктована умовами функціонування фольклору. Тиха динаміка властива лише окремим жанрам фольклору, таким як колискова. У виставі В. Троїцького динаміка стає одним з провідних способів організації музичного матеріалу.

Так, цілий ряд музичних пісень у виставі «Король Лір. Пролог» виконується не в народній, а в академічній манері співу («Ой на горі ячмінь, а в долині жито», «Що то за предиво»). У противазі їм – композиції підвищеної динаміки: гучне промовляння весільного передирання «Ой чому ви, буярове, та й не співаєте» і читання репу «Тьолки» в рупор.

Динамічні перепади бувають різкими й усередині пісні. Так, перші два куплети в композиції «Ой печеное порося» виконуються пошепки, а третій співається в повну силу. У композиції «Ой зайнька серый, не ходи по сеням» яскраво проявляється просторовий ефект, який створюється у вигляді перекличок між виконавцями: спочатку фраза пісні виконується чоловічим голосом на тихій динаміці, а потім у вигляді підголоска, що мелодично варіює, імітується трьома жіночими голосами на гучній динаміці (див. приклад 3.3.).

Приклад 3.3.

Фрагмент композиції «Ой зайнька серый, не ходи по сеням»

гурту «ДахаБраха» з вистави «Король Лір. Пролог»

Голос (ж) *ой!* *f* *Я ля-гу с то-бо - ю. я ля-гу с то-бо -ю.*

Голос (ч) *p* *Не то-пай но-го - ю, я ля-гу с то-бо -ю, ой!*

Інші композиції вибудовуються за принципом поступового крещендування та убування: «Ой летел павлин», «Весняночка-паняночка», «Ой беру я ягудки».

Частота динамічних перепадів помітно збільшується в другій дії і продовжує частішати до кінця вистави. Прийом крещендування без подальшого *diminuendo* стає важливим драматургічним прийомом, який винесений у фінальну композицію «Ой там на дуброві», структура якого вибудовується з двох потужних *crescendo*.

Прийом крещендування може знаходитися й в середині пісні: наприклад, в заклинальній промові в композиції «Ой зайнька серый, не ходи по сеням» (№ 12). Текст пісні, який з'являється на тональному органному пункті, починає читатися пошепки. Поступово збільшується динаміка і висота звуку, на якому читається текст, вибудовується сильне *crescendo*, що доводить читання тексту до істеричних вигуків.

Приклад 3.4.

Вигуки тексту народної пісні «Ой зайнька серый, не ходи по сеням»

у виконанні гурту «ДахаБраха»

1. Ой за-инь-ка се-рый не хо-ди по се-ням

Таким чином, динамічну структуру вистави можна відобразити у вигляді хвилеподібної кривої, яка створюється як між номерами, так і

усередині однієї композиції. У виставі динаміка народної пісні не обумовлена цілями фольклору, а спрямована на створення атмосфери вистави.

Нові умови функціонування фольклору дозволяють вільно обходитися з **текстом пісні**: використати окремі строфи та вільно поєднувати текст двох пісень. Наприклад, у виставі «Король Лір. Пролог» в приспіві репу «Тьолки» співається лише дві строфи веснянки «Випливало й утеня». Також в один номер об'єднуються різні тексти вистави, а саме – № 12 («Ой горенько ж горе» і «Ой заинька серый, не ходи по сеням») та № 20 («Ой беру я ягудки» і «Ой дорожка до бору»). Як приклад наведемо текст одного з номерів вистави (№ 20), який починається з пісні «Ой беру я ягудки», а в кінці третього куплету до нього плавно вплітається в ролі підголоска друга пісня «Ой дорожка до бору».

Рисунок 3.2.

*Поєднання текстів народних пісень «Ой беру я ягудки»
та «Ой дорожка до бору» у виконанні гурту «ДахаБраха»*

<i>ягідна пісня «Ой беру я ягудки»</i>	{	Ой беру я ягудки – не беруться, Й а вже з мене й усі люди сміються	}	<i>весільна пісня «Ой дорожка до бору»</i>
		Аставайтеся ягудойки в бору Ба я еду заранейка до дому		
		Ой гукну я, нихай ліс пачує Нихай мати вечеройку гатує		
<i>ягідна пісня «Ой беру я ягудки»</i>	{	Ой дорожка до бору, до бору Просилася дівчина й додому	}	<i>весільна пісня «Ой дорожка до бору»</i>
		Пусти ж мене хлопчику там, де взяв Ой щоб мой же веночок не зов'яв		
		Не зов'яне, дівчино, не зов'яне Єсть у мене сестриця, догляне		
<i>ягідна пісня «Ой беру я ягудки»</i>	{	Ой гукну я нихай ліс розлігає Нихай мати вечору наливає	}	

З'єднання різних текстів може відбуватися за допомогою контрапункту. Так, у номері вистави «Ой горенько ж горе» (№ 12) в кульмінаційний момент на заклинальну промову із текстом пісні «Ой зайнька серый, не ходи по сеням» накладається пісня «Ой горенько ж горе».

Приклад 3.5.

Поєднання народних пісень «Ой зайнька серый, не ходи по сеням» та «Ой горенько ж горе» у виконанні гурту «ДахаБраха»

Ой за-шть-ка се-рый, не хо-ди по се-ням. Не хо-ди по се-ням, не то-пай по-го-ю.

Ой го-ре-нько же

Не то-пай по-го-ю, я ля-гус то-бо-ю. А е-ще с И-ва-ном...

Використовуючи народну пісню в основі музики до вистави, В. Троїцький не лише переміщає її на нову естетичну платформу – сюжет В. Шекспіра, але й формує новий музичний контекст, який створюється особливостями інструментального супроводу і вокального виконання. Народна пісня, поміщена ніби в саме серце вистави, виявляється прихованою під оболонкою специфічного музичного оформлення, за якою у свою чергу йде ще одна оболонка – простір вистави. Примітно, що особливості трактування шекспірівської трагедії у виставі дозволяють говорити про ще більш високий рівень узагальнення – безпосередньо сюжетах п'єс В. Шекспіра. І це незважаючи на те, що у виставі повністю відсутній текст В. Шекспіра, який принципово не промовляється акторами. У цьому проявляється універсальність сюжетів шекспірівських п'єс, яка представляється можливістю трактування проблематики, розкритої англійським драматургом, в будь-яких культурно-часових умовах.

3.3. Роль експерименту у творчості гурту «ДахаБраха»

Згодом гурт «ДахаБраха» відокремився від театру «ДАХ» та організував активну концертну діяльність. «ДахаБраха» бере участь у чисельних міжнародних фестивалях *world music* по всьому світу. У 2006 році «ДахаБраха» випускає перший *альбом «На добраніч»*, композиції якого були записані під час концерту гурту в театрі «ДАХ». Основу альбому склали композиції з вистав проекту «Україна містична». Композиції першого альбому демонструють експерименти у поєднанні української народної музики з різними етнічними музичними культурами. У меншій мірі в альбомі гурт експериментує із сучасними музичними стилями, які проявляються опосередковано (реп в композиції «Реп», чілаут¹ в композиції «Веснянки Чілаут»).

У 2007 році гурт випустив *перший студійний альбом «Ягудки»*, до якого увійшли композиції з альбому «На добраніч», а також додалося декілька нових композицій з вистав «Король Лір. Пролог» проекту «Україна містична».

У 2009 році виходить другий студійний *альбом «На межі»*, стилістика якого відрізняється від двох попередніх. На його особливості вплинуло розширення інструментарію гурту. У композиціях альбому музиканти приділили увагу більшій кількості музичних інструментів, серед яких не тільки різні ударні, але й гармошка, акордеон, віолончель. Також, крім українських народних пісень, в альбомі присутні пісні інших народів: російська («Заїнька») та болгарська («Ой за лісочком») пісні.

У 2010 році гурт презентував альбом під назвою «*Light*». Композиції альбому демонструють більш сміливі експерименти «ДахиБрахи» не стільки з етнічною музикою, скільки з різними сучасними музичними стилями. Так, М. Галаневич зазначає: «У нас не було мети випустити альбом, який змінить

¹ Чілаут (від англ. to chill out – охолонь, розслабся) – напрям сучасної електронної музики, якому притаманний легкий, «розслаблюючий» характер.

світ. Робили те, що на той момент нам було цікаво, а саме – експериментували з різною молодіжною музикою, і це нам вдалося. Це власне така актуалізація етнічної музики на сучасному рівні» [81]. Альбом «Light» гурт називає грою «в формат», жартом в різних стилях («тріпхоп, драм-н-бейс, фанк») [23].

На відміну від попередніх альбомів в «Light» з'являється авторська музика та текст «ДахиБрахи», а саме – композиції англійською мовою – «Колискова» (англійський текст Дар'ї Бондаревої – акторки театру «ДАХ»), «Specially for you» (текст Марка Галаневича та Дар'ї Бондаревої), «Baby» (текст Марка Галаневича), а також реп українською мовою «Тьолки» (текст Марка Галаневича). Серед композицій альбому присутня і кавер-версія композиції «Please don't cry» новозеландського гурту «Concord Dawn».

У 2012 році гурт «ДахаБраха» представляє новий альбом під назвою «Хмелева project», створений спільно із білоруським гуртом «Port Mone». Отже, альбом «Хмелева project» представляє інтерес з погляду поєднання стилів двох автономних гуртів: з одного боку, «етно-хаос» «ДахиБрахи», з іншого – інструментальна музика «Port Mone»¹. Гурт «Port Mone» створив нову стильову атмосферу для українських народних пісень в обробці «ДахиБрахи», а альбом «Хмелева project» став черговим прикладом того, що в області експериментів із фольклором для музикантів гурту «ДахаБраха» меж не існує.

П'ятим сольним альбомом гурту став *альбом «Шлях»* («The Road») (2016), до запису якого музиканти активно залучають електронні звучання. В особистій бесіді ведучий радіо «Аристократи» Владислав Фісун назвав стиль цього альбому «фольктронікою»².

¹ У пресі часто пишеться, що творчість гурту «Port Mone» досить важко вписати в певні стилістичні рамки. Проте, як зазначив музикант гурту Олексій Ворсоба в особистому онлайн-листуванні, сам гурт схиляється до визначення *world music*.

² Останнім часом така назва часто використовується по відношенню українських гуртів, які поєднують українські народні пісні з електронною музикою. В особистій бесіді учасник гурту «YUKO» Стас Корольов самоідентифікував їхню творчість фольктронікою.

Таким чином, творчий шлях «ДахиБрахи» відзначений поступовим розширенням та залученням все більш різноманітних музичних стилів та напрямків. Починаючи від експериментів фольклору зі стилями етнічної музики «ДахаБраха» прийшла до експериментів зі стилями різних масових жанрів та електронікою.

Для прикладу дії перетворення фольклору у творчості гурту «ДахаБраха» пропонується розглянути композиції альбому «Шлях» («The Road») (2016). Основу композицій альбому складають народні пісні. Наведемо цей перелік, в якому зазначаються використані в композиціях альбому «Шлях» народні пісні, а також їхній жанр та місце запису¹:

1. «Ой ішов чумак» – чумацька «Ой ішов чумак з Дону» (Житомирська обл., Чуднівський район, с. Російські Пилипи);
2. «Чорна хмара» – чумацька «Чорна хмара наступає» (Вінницька обл., Бершадський район, с. Крушинівка);
3. «Чумак» – чумацька «Поїхав чумак» (з фондів українського радіо «Золоті ключі»);
4. «Şalğır Boyu» – кримсько-татарська весільна «Yavrum da Salğırnıñ boyu» (Крим, Бахчисарайський район, с. Маловідноє);
5. «Карамисли» – побутова «Карамыслы да купорыслы» (Луганська обл., Новоайдарський район, с. Бахмутівка);
– частівки «Гармонист, гармонист, голову не вешай» (Житомирська обл., Чуднівського району, с. Турчинівка);
6. «А дощик накрапає» – лірично-побутова «А дощик накрапає» (Вінницька обл., Бершадський район, с. Крушинівка);
– весільна «Ой на дворі дощ» (Луганська обл.,

¹ Назву та місце запису народної пісні, які використовуються музикантами у композиціях, вказано у буклеті альбому

- Новоайдарський район, с. Айдар-Миколаївка);
7. «Монах» – жартівлива «Ішов монах із походу» (Київська обл., Згурівський район, с. Шевченкове);
8. «Соловей» – лірично-побутова «Ох ти соловей, а я й утойка» (Рівненська обл., Сарнинський район, с. Карасин);
9. «Сєно» – лірично-побутова (Житомирська обл. Лугінський район, с. Остапи);
10. «Свирид» – лірично-побутова «Ой Свириду, ой да Свиридочку» (Полтавська обл., Пирятинський район, с. Крячківка).

Як зазначено у буклеті альбому [29], ці пісні було записано та зібрано колегами та викладачами учасників гурту¹, а також самим музикантом гурту Марком Галаневичем у багатьох областях України². Більшість використаних пісень – українські народні різних жанрів, але також присутня кримсько-татарська народна пісня «Yavrum da Salğırnıñ boyu», яку було записано в Криму.

Ступінь відходу музикантів гурту «ДахаБраха» від першоджерела вибудовується шляхом комбінації багатьох методів трансформації народної пісні, серед яких:

– використання різноманітних музичних інструментів, яких у «ДахиБрахи» біля п'ятдесяти. Завдяки музичним інструментам створюється оригінальний інструментальний супровід, в якому опиняється народна пісня. Наприклад, в альбомі «Шлях» музиканти використовують такі музичні інструменти, як віолончель, фортепіано, укулеле, великий барабан, кахон,

¹ Учасниці гурту «ДахаБраха» – Ніна Гаренецька, Ірина Коваленко та Олена Цибульська – навчалися у Київському національному університеті культури і мистецтв на кафедрі народно-пісенного виконавства. Під час навчання вони співали у студентському фольклорному ансамблі «Крالیця».

² Винятком є українська народна пісня «Поїхав чумак» для композиції «Чумак», яку було взято із фондів українського радіо «Золоті ключі» [29].

дарбука, акордеон, губна гармоніка, дрімба, бубон, даф, шейкер, тарілка та інші;

– зміна мелодичного рисунку пісні, ступінь якої може доходити до повної втрати мелодичного контуру. Наприклад, жартівлива пісня «Ішов монах із походу», яка використовується в композиції «Монах», повністю позбавляється оригінальної мелодії: текст пісні ритмічно читається на одній висоті, що наближує її до репу;

– вільне поводження з текстом народної пісні. Так, композиції «Карамисли» та «А дощик накрапає» складаються шляхом поєднання текстів двох народних пісень (побутова пісня «Карамыслы да купорыслы» об'єднується з частівками «Гармонист, гармонист, голову не вешай», а лірично-побутова пісня «А дощик накрапає» – з весільною «Ой на дворі дощ»). Яскравим прикладом з'єднання різних текстів є композиція «Монах»: крім тексту народної жартівливої пісні «Ішов монах із походу» використано рядки з віршу «Leisure» британського поета Дейвіса Вільяма Генрі¹, а також англomовний текст Наталії Гупало².

Отже, експеримент у творчості гурту «ДахаБраха» розуміється як відхід від традиційного звучання українського фольклору. Нагадаємо, як зазначає Т. Чередниченко у книзі «Музичний запас. 70-ті. Проблеми. Портрети. Випадки» [116], для фольклорного музикування, як для одного з основних видів музичної практики, дотримання канону є необхідною характеристикою (див. таблицю 3.1.).

¹ «What is this life if, full of care,
We have no time to stand and stare.
A poor life this if, full of care,
We have no time to stand and stare».

² За словами музикантів гурту «ДахаБраха», їхня знайома Наталія Гупало придумала декілька англomовних рядків спеціально для цієї композиції.

Таблиця 3.1.

Характеристика музичних практик фольклорного музикування та професійної розважальної музики, або менестрельства за Т. Чередниченко у книзі «Музичний запас. 70-ті. Проблеми. Портрети. Випадки» [116, с. 405–406]

<i>фольклорне музикування</i>	– усне – колективне – позатеоретичне – канонічне
<i>професійна розважальна музика, або менестрельство</i>	– усне – індивідуальне – позатеоретичне – «модне»

Порушення канону у творчості гурту «ДахаБраха» не дозволяє ідентифікувати її як фольклор. Музиканти порушують канони фольклорного музикування, а народна пісня у «ДахиБрахи» – це тільки основа композиції, яка піддається текстовим та мелодичним змінам, а також поєднується із незвичайним інструментальним супроводом.

Цікаво, що в Україні музику «ДахиБрахи» не було відзначено таким резонансом, як в Європі. Так, «ДахаБраха» є володарем чи не єдиної української нагороди «(A) Prize-2017» за кращий український альбом за версією «Радіо Аристократи» (альбом «Шлях»). Однією з причин є також експериментальна природа їхньої творчості. В одному з інтерв'ю учасниця гурту «ДахаБраха» Ніна Гаренецька зазначає: «Ми не мейнстрім <...> Ми досі екзотика для нашого народу» [27]. А альбом «Light» гурт називає «спробою гри в масову культуру» [45]. Бачимо, що «ДахаБраха» не зараховує свою музику до популярного мистецтва. Звертаючись до концепції музичних практик Т. Чередниченко у книзі «Музичний запас. 70-ті. Проблеми. Портрети. Випадки» [116] знайдемо докази цього (див. таблицю 3.1.). Т. Чередниченко зазначає, що музична практика професійної розважальної музики, або менестрельства, орієнтується на «моду». Але творчість

«ДахиБрахи» націлена не на моду, а на експеримент, отже їхня музика не належить і до цієї музичної практики.

Можна помітити, що із практиками фольклорного музикування та менестрельства творчість «ДахиБрахи» не співпадає як мінімум за однією бінарною опозицією: «дотримання або порушення канону» (див. таблицю 3.1.). На відміну від «модного менестрельства» та «канонічного фольклору» творчість «ДахиБрахи» є принципово спрямованою на експеримент.

Таким чином, творчість «ДахиБрахи» формує зовсім особливий вид музичної практики – *world music*. Крім того, ця музична практика *world music* є її особливою національною формою, оскільки її специфіка формується творчістю українських музикантів. Примітно, що самі музиканти часто називають свою творчість такою, що знаходиться у руслі *world music*. Зокрема, це зазначено на сайті гурту [152].

Таким чином, можна зазначити, що експериментальна природа творчості «ДахиБрахи» не тільки вписується у *world music*, але й цілком виправдовує себе, адже на прикладі творчості гурту «ДахаБраха» можна побачити ступінь попиту на цю музику у світовому культурному просторі.

Втілення художньо-композиційних принципів *world music* у творчості гурту «ДахаБраха» проявляється й у використанні **циткування**. Вважаємо необхідним розглянути прояв цього принципу у творчості гурту «ДахаБраха». Для аналізу оберемо сольний альбом гурту («Light», 2010), спільний альбом гурту «ДахаБраха» та білоруського гурту «Port Mone» («Хмелева project», 2012).

Творчий метод гурту «ДахаБраха» пов'язаний із використанням «чужої» музики: гурт «ДахаБраха» звертається до експедиційних записів народних пісень, переважно українських. Для прикладу демонстрації запозичень народних пісень музикантами гурту «ДахаБраха» пропонується перелік композицій четвертого **альбому «Light»** та назви народних пісень, які в них використовувалися:

– «Сухий дуб»: частушки «Скільки б я не плакала» та українська лірична «Ой на горі сухий дуб»;

– «Карпатський реп»: українська коломийка «Ой послушайте, люди добрі» (Івано-Франківська область);

– «Жаба»: купальська «Наші хлопці ловці, ловці»;

– «Тьолки»: у приспіві композиції – весільна «Впливало й утєня» (Чернігівщина);

– «Колискова»: російська колискова «Ай баю кота» та українська колискова «Ой баю же, баю»;

– «Вабу»: російська карагодна «Выйду в долинушку, посмотрю в долинушку» (Житомирська область, записано від переселенців старовірів);

– «Please don't cry»: у приспіві композиції – кустова пісня¹ «Ой а ми були й у великому лесі»;

– «Бувайте здорові»: весільна «Бувайте здорові» (Рівненщина) та весільна пісня «Ой летів же сизий голуб».

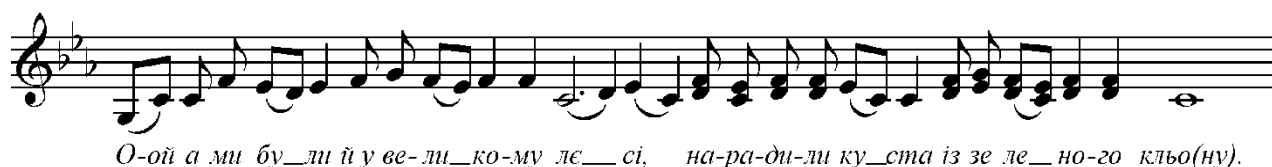
Одна з найбільш цікавих з погляду використання народних пісень – композиція «Please don't cry», яка є кавер-версією композиції «Morning Light» новозеландського гурту «Concord Dawn», що працює в жанрі «драм-н-бейс»². Поява кавер-версії пов'язана з участю «ДахиБрахи» в проекті новозеландського телеканалу «National Geographic», присвяченого сучасній музиці в різних країнах світу. «ДасіБрасі», як і всім учасникам проекту, пропонувалося створити кавер-версію на композицію новозеландських сучасних музикантів. Проте до слів та мелодії новозеландського оригіналу «Morning Light» гурт «ДахаБраха» додає у композицію українську народну кустову пісню «Ой а ми були й у великому лесі» (див. приклад 3.6.).

¹ Кустова пісня виконується під час українського народного обряду «Водіння куста» до дня Святої Трійці.

² Драм-н-бейс (Drum and bass) – жанр сучасної електронної музики.

Приклад 3.6.

Мелодія української народної пісні «Ой а ми були й у великому лесі» у композиції «Please don't cry» гурту «ДахаБраха»



Таким чином, у композиціях гурту «ДахаБраха» «чужим» текстом є українські народні пісні. Учасники гурту створюють для них авторський музичний контекст, але, на відміну від раніше розглянутого гурту «Deep Forest», музиканти «ДахиБрахи» не використовують записи, а є виконавцями народних пісень у своїх композиціях, що дозволяє музикантам відходити від їх оригінального звучання не тільки завдяки оригінальному інструментальному супроводу, але й вільно поводитись із мелодією та текстом пісень.

Наступним прикладом може слугувати *альбом «Хмелева project»* (2012), який став спільним проектом гурту «ДахаБраха» із білоруським гуртом «Port Mone»¹.

У композиціях альбому «Хмелева project» гурт «ДахаБраха» також використовує різні народні пісні. Пропонується таблиця із зазначенням назв композицій альбому та народних пісень, які в них використовуються.

Таблиця 3.2.

Назви композицій альбому «Хмелева project» та народних пісень, які в них використовуються

№	Назва композиції	Назва народних пісень
1.	«Кпини»	– веснянка «Торох-торох, сію горох»
2.	«Веснянки»	– веснянка «Зимувала весну ждала» – веснянка «Весняночка, паняночка»

¹ До складу гурту «Port Mone» входить Олексій Ворсоба (акордеон), Сергій Кравченко (перкусія) та Олексій Ванчук (бас-гітара).

<i>№</i>	<i>Назва композиції</i>	<i>Назва народних пісень</i>
3.	«Дубе кучеравой»	– лірична «Ой ти, дубе кучеравой»
4.	«Ванюша»	– родинно-побутова «Як поїхав син Ванюша» – родинно-побутова «Ой посію мак над водою»
5.	«Ой упав сніжок»	– лірична «Ой упав сніжок»
6.	«Дядо»	– болгарська народна побутова пісня «Заплакал ле стар бял дядо» ¹
7.	«Єлена»	– болгарська веснянка «Бегала Елена» ²
8.	«Кривий танець»	– українська народна весняна гра «Дай в кривого танця»
9.	«Тонке дерево»	– веснянка «Тонке дерево ялина»

Крім того, в цьому альбомі «ДахаБраха» широко використовує композиції, які було випущено у попередніх альбомах гурту:

- «Єлена»: композиція з альбому «На добраніч» (2006);
- «Ванюша»: композиція з альбому «На межі» (2009);
- «Веснянки»: композиції «Веснянки Чілаут» з альбому «На добраніч» (2006) та «Весна Чілі» з альбому «Ягудкі» (2007).

Але більшість композицій альбому «Хмелева project» спочатку створювалися як музична складова до шекспірівських вистав проекту «Україна містична» українського режисера Владислава Троїцького (театр «ДАХ»). Серед них:

- «Кпини»: композиція «Торох-торох, сію горох» з вистави «Пролог до “Макбета”»;
- «Дубе кучеравой»: композиція з вистави «Річард III. Пролог»;
- «Дядо» та «Веснянки»: композиції з вистави «Король Лір. Пролог»³.

¹ «Плакав старий білий дід» (болг.).

² «Бігала Олена» (болг.).

³ Крім проекту «Україна містична» «ДахаБраха» приймала участь й в інших проектах В. Троїцького, зокрема – перформансі «Dreams of The Lost Road» (прем'єра 2009), в якому використовувалася композиція «Ванюша».

В альбомі «Хмелева project» гурт «Port Mone» також використовує свої попередні композиції. Наприклад, в основу композиції «Кпини» була покладена композиція «Youth» з першого альбому «DiP» (2009). Отже, композиція «Кпини» є прикладом створення нової композиції шляхом об'єднання двох раніше презентованих композицій: «Торох-торох, сію горох» гурту «ДахаБраха» і «Youth» гурту «Port Mone».

Таким чином, українські народні пісні в альбомі «Хмелева project» гуртів «ДахаБраха» та «Port Mone» виступають саме цитатами. Крім того, звернення гурту «ДахаБраха» в альбомі «Хмелева project» до музики вистав проекту «Україна містична» та композицій попередніх альбомів, корелює із **принципом автоцитування**.

Розглядаючи проблему цитування у творчості гурту «ДахаБраха» в аспекті сприйняття межі цитати, зазначимо, що в їхніх композиціях межа цитати вибудовується між народною піснею у власному виконанні та авторським інструментальним контекстом. І хоча народна пісня зазнає мелодичних та текстових змін, це не стає перешкодою до створення стилістичного контрасту між нею та інструментальним супроводом. Наведемо деякі приклади відгуків про творчість гурту «ДахаБраха» та альбом «Хмелева project» з метою підтвердження цього факту:

«<...>альбом “Хмелева project” не надається до конкретного стилістичного визначення – це дивна суміш, в якій етно відіграє яскраву, але не основну роль» [30].

«У Нью-Йорку відбувся концерт українського фольклорного гурту “Даха-браха”. Що таке “Даха-браха”, сказати важко – це старовинні українські слова, які означають щось “начебто”, “близько”, “приблизно”, коротше кажучи, щось таке мені малозрозуміле, але дуже веселе. Концерт цей відбувся в Нью-Йорку, привернув велику увагу місцевих любителів ексцентричної музики, які змогли оцінити гротескну гру, яка об'єднує стародавні фольклорні наспіви і сучасні ритми. Це – з'єднання староукраїнських пісень і латиноамериканських і африканських ритмів. Дуже дивний гібрид, в якому багато гумору. Він дуже подобається слухачам, тому, що це весела гра “Даха-браха”» [71].

Як було раніше зазначено, характер межі цитати залежить від ступеня впізнаваності самої цитати, який, однак, може відрізнятися у різних соціумах. Можна припустити думку, що українським слухачем межі цитати у творчості зарубіжного гурту *world music* (наприклад «Deer Forest») можуть сприйматися не так явно, як, наприклад, у творчості «ДахиБрахи». Адже з наведених прикладів відгуків стає зрозумілим, що у композиціях гурту «ДахаБраха» народна пісня дуже легко ідентифікується українським слухачем навіть скрізь багат шарову стилістичну оболонку¹. Це відбувається завдяки особливостям музичного досвіду українського слухача, який дозволяє швидко ідентифікувати елементи своєї культури.

Вагомою причиною миттєвого сприйняття цитати та її гіперболізованих меж у творчості «ДахиБрахи» є експериментальна природа їхньої музики. З погляду фольклору музичні експерименти гурту «ДахаБраха» виступають як чужорідні та протиприродні. Дійсно, багато відгуків про «ДахуБраху» містять коментар щодо неавтентичного звучання фольклору в їхньої творчості. Але музика «ДахиБрахи» представлена зовсім іншою музичною практикою, яка отримала назву «*world music*». Так, учасник гурту Марко Галаневич в інтерв'ю 2013 року розповідає: «*World-music*² у світі існує як напрямок з розвиненою історією років, скажімо, п'ятдесят. Коли ми починали в Україні, а ми починали як театральний проект і не було навіть думок про якусь концертну діяльність, то, мені здається, експерименти з фольклором ми стали робити першими. І далеко не всі вони добре йшли, ми чули багато критики, мовляв, в українській музиці не було барабанів» [52].

На наш погляд, це пов'язано зі специфікою самого фольклорного музикування. Століттями український фольклор функціонував у свідомості українців як практика непорушних традицій. Завдяки цьому навіть сьогодні експерименти з фольклором, свідомо або підсвідомо, сприймаються як неприпустимі порушення канонів. Таким чином музика «ДахиБрахи» набуває

¹ Слід зазначити, що відгуки про творчість «ДахиБрахи» було взято з україно- та російськомовних сайтів.

² Збережено оригінальне написання.

епатажного, провокативного характеру, який спрямований на подолання звичних стереотипів та канонів сприйняття.

Цікаво, що самі учасники «ДахиБрахи» кажуть, що їхню творчість дуже часто порівнюють з музикою гурту «Deer Forest». Але треба зазначити, що після такого порівняння ведучій програми «РадіоДень» на «Українському радіо» Роман Коляда зауважив, що, на його погляд, ці гурти не мають нічого спільного [84]. Очевидно, при такому порівнянні «ДахиБрахи» з «Deer Forest» мався на увазі творчий метод, у той час як Роман Коляда шукав стилістичні паралелі між музикою цих гуртів. Такий висновок можна зробити, виходячи з наступного коментаря Романа Коляди щодо порівняння гурту «ДахаБраха» та австралійського гурту «Dead Can Dance», яке здається ведучому більш вдалим завдяки використанню перкусії в обох творчих колективах.

При атрибуції стилістичної різноманітності творчості гурту «ДахаБраха» є доречним адаптація *еклектизму*, який пов'язаний із поєднанням в їхніх композиціях гранично контрастного музичного матеріалу. Мікстова природа гурту є однією з домінуючих ознак, на яку звертається увага при прослуховуванні їхньої музики. Про це свідчить опис музики «ДахиБрахи» у науковій літературі та інтернет-відгуках. Наведемо деякі приклади.

«Сильні голоси, народна манера співу, жива енергетика, “мікст” українських традиційних мотивів зі стилями хіп-хоп, соул, блюз ще більше посилюють автентику гурту “ДахаБраха”, надаючи їм унікальності та неповторності» [86, с. 197].

«Квартет музикантів “видає” відчайдушний мікст, в якому з'єднує гуцульські піснеспіви з усім, що тільки можна уявити, та “забирає” зал трансовою складовою народної музики» [151].

У цих описах акцент в сприйнятті музики ставиться на її різноманітність, яка проявляється в з'єднанні народної пісні з інструментальним супроводом, що репрезентує різноманітні музичні

практики світу. Чинники стилістичної розбіжності в музиці «ДахиБрахи» викликають активні процеси розмежування, які в музиці демонстративно підкреслюються, виражаючись в явності та очевидності «стиків» різних елементів. Це також апелює до принципів колажу та монтажності, розглянутих раніше, як художньо-композиційні принципи *world music*.

Проте процеси розмежування, пов'язані із принципом еkleктизму, актуалізують питання про те, яким чином «різне» об'єднується. Доречним тут навести слова О. Соломонової про диз'юнктивний синтез, який, однак, дослідниця використовує по відношенню до теорії пародійного стилю. Проте специфіка принципу еkleктизму, як принципу поєднання не сумісного, співпадає із методом диз'юнктивного синтезу, який, зокрема, за словами О. Соломонової, «ініційований <...> суміщенням логічно несумісних елементів» [94, с. 204].

У творчості гурту «ДахаБраха» несумісними елементами виступають народна пісня та музичний контекст її функціонування, завідомо створений учасниками гурту як мікстовий. Проте це суміщення не супроводжується «дисбалансом жанрово-стилістичних параметрів» [94, с. 204], отже, не сприймається як пародія. Еkleктизм у творчості «ДахиБрахи» є наслідком експериментальної творчої установки, що спрямована на неканонічне звучання фольклору. Неодноразово на це вказували й самі музиканти. Наведемо фрагмент інтерв'ю з гуртом, його учасниця Ніна Гаренецька розповідала:

«Ну і ми не співаємо чисту автентику, а такий собі мікс – експериментальну автентику. Тому, до речі, ми вирішили, що й вдягатися нам треба не у виключно народному стилі, а у щось експериментальне» [102].

На наш погляд, саме установка на епатажність та провокативність еkleктизму і принесла гурту «ДахаБраха» таку популярність закордоном. У цьому і полягає один з основних парадоксів сучасного мистецтва, про який

пише Г. Григор'єва: «Чим більш “еклектичний” музичний матеріал, тим помітніше оригінальність його загального задуму» [17, с. 16].

Узагальнюючи все зазначене, охарактеризуємо творчість гурту «ДахаБраха» чотирма бінарними опозиціями, за концепцією Т. Чередниченко:

– усне: «ДахаБраха» не має нот своїх композицій. Одна з головних форм презентації творчості – альбом та композиція. Усність творчості гурту підкреслена способом розучування народних пісень, який відбувається не за збірниками народних пісень або розшифровкам, а безпосередньо за експедиційними записами або виконанням викладачів, друзів, колег та ін.;

– колективне / індивідуальне: «ДахаБраха» виконує як народні пісні, так і авторські композиції; використовуючи народну пісню в основі композиції, авторство композиції «ДахаБраха» привласнює собі; тим самим відбувається часткове присвоєння їй самої народної пісні – хоча у своїх інтерв'ю учасники постійно зазначають, що використовують фольклор, на самих альбомах ця інформація часто не зазначається (чи не єдиний альбом, в якому містяться посилання на експедиційні записи, – «Шлях»); кожен учасник гурту бере активну участь у процесі написання музики;

– відсутність теорії: написання музики відбувається шляхом інтуїтивного пошуку музикантів та не підпорядковується певним музично-теоретичним концепціям;

– порушення канону: «ДахаБраха» експериментує із фольклором; крім зміни комунікативного контексту фольклору, гурт вільно його перетворює та трансформує; для музикантів немає меж в експериментах з ним.

За цими ознаками можна встановити, що творчість «ДахаБрахи» неможливо віднести до жодного з чотирьох основних видів музичної практики за Т. Чередниченко, проте, вона дуже органічно вписується у наведену характеристику *world music* у підрозділі 1.1. цієї роботи, що надавалась за зазначеними опозиціями.

Співзвучним до цієї характеристики є й ідея граничного міксту творчості гурту, який проявляється у взаємодії «етно-хаоса» «ДахаБрахи» із

різними видами музичної творчості: як етнічних, так й сучасних неакадемічних (електронна музика).

Висновки до розділу 3

Досить тривалий час поняття «*world music*» не отримувало розповсюдження на території України. Тільки в останні п'ять-десять років музиканти та гурти почали активно його використовувати, зокрема для самоідентифікації своєї творчості. Це свідчить про поширення явища серед українських представників неакадемічних музичних практик.

Розгляд *world music* в Україні – це спроба подолання його меж як західноєвропейського та американського явища та можливість його вивчення в іншому національному науковому контексті. Характеристики *world music*, що раніше були виокремлені на прикладі світового музичного досвіду, дозволяють перенести їх у будь-який музичний простір та проаналізувати їх прояв у творчості українських музикантів та гуртів. Серед таких характеристик – адаптація етнічної традиції, яка розглядається як сукупність методів перетворення українського фольклору. Деякі музиканти в Україні при цьому орієнтуються на його реставрацію, а інші – на експеримент із ним.

Детальний аналіз творчості гурту «ДахаБраха» дозволяє привернути необхідну увагу до однієї з жанрових форм *world music* – перформансу, оскільки у перші роки свого існування музика гурту супроводжувала вистави режисера В. Троїцького.

Окремо розглядається експериментальна спрямованість творчості гурту «ДахаБраха», яка полягає у використанні та трансформації народних пісень. Аналіз альбомів демонструє систематичне звернення гурту до «чужого» матеріалу – народних пісень. Проте принцип цитування у творчості гурту відрізняється від того, який був розглянутий у попередніх розділах роботи. Якщо, наприклад, гурт «Deer Forest» додавав до своїх композицій фрагменти польових записів, то «ДахаБраха» є виконавцями народних пісень у своїх композиціях. Також «ДахаБраха» рідко використовує точне цитування

народних пісень. Пісні піддаються темповим, ритмічним, мелодичним змінам, але при цьому вони не перестають ідентифікуватися як народні пісні, про що свідчать слухацькі відгуки про їхню творчість. Причинами легкої ідентифікації є ряд чинників, які притаманні українському фольклору та яскраво проявляються у творчості гурту. Одним із головних, на наш погляд, є манера співу учасниць гурту, яка властива народному музикуванню. У цілому ж, ритмічна свобода, мелодична варіантність, зміна кількості голосів, використання підголосків є характерними ознаками музичного фольклору. У цьому музиканти «ДахиБрахи» продовжують традицію народного музикування.

Особливості музичного інструментарію гурту не тільки формують музичний контекст пісні, але й стають чинником стилістичної різноманітності творчості гурту, що за аналогією попередніх розділів дозволяє атрибутувати її як еkleктизм.

Характеристика музики гурту «ДахаБраха» за допомогою концепції музичних практик Т. Чередниченко допомагає зробити узагальнення щодо їхньої творчості (усне, колективне/індивідуальне, відсутність теорії, порушення канону) та зазначити її проявом *world music* в українському музичному просторі.

ВИСНОВКИ

Визначення природи *world music* та розгляд її розвитку в еволюційному векторі, які були зазначені метою цього дослідження, дозволяють зробити узагальнення стосовно специфіки його розвитку у світовому та українському музичному просторі.

Головними проблемами на цьому шляху стали:

- невелика кількість україномовних музикознавчих робіт про *world music*;
- відсутність музикознавчого інструментарію для аналізу *world music*;
- багатозначність поняття «*world music*» (з 1960-х років поняття використовувалося як назва учбової програми, з 1980-х років додається його функціонування як категорії музики);
- жанрово-стилістична різноманітність музики, яку офіційні джерела називають *world music*;
- презентація в англійськомовних дослідженнях *world music* як явища західноєвропейської або американської культури;
- усна природа *world music* та відсутність нотної фіксації.

Науковий пошук зручного підходу до аналізу *world music* зупинився на визначенні ознак різних музичних практик (за концепцією Т. Чередниченко), які об'єдналися під загальною назвою «*world music*». Це дозволило:

- виокремити етніку як ключовий елемент *world music*;
- розглянути різні методи адаптації цієї етніки (від зміни контексту функціонування до суто музичних трансформацій);
- з'ясувати ступінь трансформації етніки, який зберігає її властивість відсилання до музики певної етнічної культури;
- визначити роль «виконавця-автора-репрезентанта» як привласника цієї етніки;
- обґрунтувати мікстову природу *world music*;
- пояснити специфіку аудіальної форми фіксації *world music*.

Визначення ознак *world music* та їх вивчення в еволюційному векторі дало можливість простежити сталі ознаки *world music*, які виникли на початку існування цього явища, пізніше почали розвиватися в процесі його еволюції та проявилися на сучасному етапі розвитку *world music*. Отже, розгляд ознак *world music* у часовому напрямку дає можливість визначити особливості розвитку самого *world music* від походження до сучасних модифікацій.

Походження *world music* пов'язано з появою в західноєвропейському мистецтві в кінці 1960-х років інтересу до етніки, який проявився в різних неакадемічних музичних практиках. Спочатку до елементів індійської музики звернулася рок-музика, проте її використання супроводжувалося різними способами адаптації. У творчості гурту «The Beatles» ці способи проявилися через використання ознак раги на інструментальному, композиційному та ладовому рівнях.

У цей час формується експериментальна спрямованість *world music*, яка проявляється як подолання законів канонічних музичних практик, зокрема – раги у творчості Раві Шанкара.

У становленні *world music* експериментальна спрямованість була властива й неакадемічним музичним практикам, що проявлялося в принципі поєднання ознак різних типів музичної творчості (наприклад, джазу та раги у творчості Дж. Маклафліна).

Розширення географічного спектру канонічних музичних практик було пов'язано зі зверненням у 1980-х роках П. Гебрієла та П. Саймона до елементів африканської музичної культури. Аналіз їхньої музики дозволив виокремити методи використання та трансформації етнічного аутентичного музичного матеріалу, серед яких:

- додавання записів народної музики;
- запозичення музичного матеріалу з аутентичних записів та його застосування в адаптованому вигляді;

– використання, адаптація або імітація бразильських та африканських ритмів, зокрема завдяки зверненню до бразильських та африканських музичних інструментів;

– втілення ознак жанрів африканської музики.

Особливості еволюції *world music* пов'язані з процесом поширення поняття, на що з 1987-го року була спрямована рекламна програма. Через декілька років це призвело до світового визнання *world music*: на початку 1990-х років із відповідною назвою з'явилася номінація премії «Греммі». Проте мета цього процесу наприкінці 1980-х років полягала в пошуку поняття широкого сенсу, яке б могло охопити та об'єднати найрізноманітнішу музику світу. Звідси похибки теоретичного характеру в трактуванні поняття «*world music*» та, як наслідок, відсутність можливості його однозначного тлумачення.

Цю проблему з часом не було вирішено, а навпаки підсилено, про що свідчать складнощі визначення обсягу поняття «*world music*» у наукових дослідженнях. Не останню роль у цьому зіграли численні фестивалі, премії та нагороди (наприклад, номінації премії «Греммі»), що призвело до безмежного стилістичного розростання *world music*. Ця особливість *world music*, на нашу думку, вимагає не уникнення, а атрибуції: найбільш вдалим для цього виявляється принцип еkleктизму.

Проте аналіз та порівняння творчості музикантів та гуртів *world music* різних років дозволяє зробити висновки про певні сталі ознаки явища, серед яких:

– усність;

– збереження семантичної властивості етніки при методах різного ступеня її адаптації;

– музично-видова взаємодія.

Один із методів адаптації етнічної традиції у *world music*, а саме звернення до польових записів, дозволяє підійти до проблеми розробки музикознавчого інструментарію для *world music* через адаптацію поняття

академічного музикознавства – цитування. Теорія цитування надає можливість підняти питання сприйняття етнічного матеріалу та розглянути його крізь призму сприйняття цитати, а саме – її межі. Це також дозволяє зазначити не тільки характер межі, але й суб'єктивність її сприйняття, яке, за аналогією з цитатою, залежить від життєвого досвіду та тезаурусу того, хто сприймає цей етнічний матеріал.

Сучасні модифікації world music проявляються при спробі його відриву від західноєвропейського коріння, що пов'язано з його походженням і становленням, та презентацією *world music* як явища іншого типу культури. Запропонованою в дисертації культурною платформою цього процесу стає Україна, в якій протягом декількох останніх років проявляється інтерес до *world music* – як науковий, так і виконавський.

Розгляд процесу адаптації етнічної традиції в Україні, який нерозривно пов'язаний з українським фольклором, дозволив виокремити два основних методи роботи з ним. Перший із них спрямований на реконструкцію звучання фольклору, другий – на експеримент із ним.

На прикладі одного з найвідоміших представників *world music* в Україні – гурту «ДахаБраха» – аналізується експериментальний аспект *world music*. Аналіз принципу цитування українських народних пісень в їхній творчості демонструє специфіку використання народного матеріалу: гурт вільно трансформує текст та мелодію пісень, поєднує їх зі звучанням різноманітних музичних інструментів, звертається до принципу стилізації.

Використання музики «ДахиБрахи» в театральних виставах В. Троїцького є прикладом створення не тільки незвичного музичного контексту народної пісні, але й змістових модифікацій, пов'язаних із сюжетами шекспірівських п'єс. Це є демонстрацією формування нового комунікативного простору народних пісень, який не тільки вибудовується на тлі відриву від природних умов побутування фольклору, але й наповнюється іншим змістовим сенсом.

Принцип поєднання найрізноманітніших музично-стилістичних елементів у творчості гурту «ДахаБраха» розглядається як принцип еkleктизму. Проте крізь його багат шаровість безперешкодним залишається сприйняття елементів українського фольклору, що стає головним чинником презентації гурту як носія української музичної культури – сучасної та давньої.

Аналіз творчості світових та українських представників *world music* другої половини ХХ – початку ХХІ століть за допомогою концепції музичних практик Т. Чередниченко дозволяє зробити висновки щодо **природи цього явища** та зазначити її як:

- етнічну: опора на музичні практики, які є репрезентантами етнічної культури;
- експериментальну: порушення правил канонічних музичних практик;
- мікстову: спрямованість на взаємодію з іншими видами музичних практик.

Запропонований у цьому дослідженні підхід до вивчення *world music* продиктував вибір творчості певного кола гуртів та музикантів для детального музичного аналізу дисертації. Проте **перспективою дослідження** є розширення аналітичного матеріалу та, наприклад, цілісний розгляд *world music* у межах премії «Греммі» або інших музичних премій і нагород. Майбутнім аспектом дослідження може бути порівняння специфіки американського, західноєвропейського та українського *world music*. Безумовно актуальним є детальний розгляд творчості тих українських представників *world music*, композиції яких на сторінках дисертації аналізується лише поверхнево. Розширення жанрових форм існування *world music* також може бути перспективою подальшого дослідження, зокрема аналіз особливостей функціонування *world music* як концерту, перформансу та в кіно, у тому числі українському (наприклад, на 2021 рік заплановано вихід фільму «Мавка. Лісова пісня», у створенні саундтреку якого приймав участь гурт «ДахаБраха»). Важливим аспектом дослідження може стати

подальша розробка необхідного музикознавчого інструментарію, а також створення власного музикознавчого інструментарію *world music*. Все це дозволяє зробити висновок про відкритість обраного підходу дослідження *world music* до подальшого вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 13 місяців. ILLARIA. URL: <http://illaria.ua/p/ru/illaria/13months/> (дата звернення: 12.02.2019).
2. Алексеев Э. Е. Нотная запись народной музыки. Москва : Советский композитор, 1990. 167 с.
3. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. Москва : Советский композитор, 1988. 236 с.
4. Антология Битлз (The Beatles Anthology). 5 серия. URL: <https://serialage.tv/serial/antologija-bitlz> (дата обращения: 12.02.2019).
5. Арановский М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Ленинград : Музыка, 1977. С. 55–94.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Москва : Музыка, 1971. 376 с.
7. Барановська М. С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції розвитку // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв : зб. наук. праць. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 28. Київ : Видавничий центр КНУКІМ, 2013. С. 5–11.
8. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім М. Т. Рильського, Київ, 2017. 215 с.
9. Бойко О. М. World music: економічні, політичні та соціокультурні передумови розвитку етнічних тенденцій у сучасній популярній музиці // Студії мистецтвознавчі. № 4 (28). Київ : Видавництво ІМФЕ, 2009. С. 106–111.
10. Брюханова В. И. Сохранение музыкальной культуры народов в составе нематериальной культуры // Материалы 47-й научной студенческой

конференции: (Челябинск, 8 апр. 2015 г.). Челябинск : ЧГАКИ, 2015. С. 41–43.

11. Булычева Д. Ф. Симулякр как замена аутентичного в культуре постмодерна // Сохранение культурного наследия и проблемы фальсификации истории. Материалы всероссийской молодежной конференции в рамках фестиваля науки (Астрахань, 19 – 21 сентября 2012). В 2-х томах. Т. 1. Астрахань : АГУ, 2012. С. 125–129.

12. Вахромеев В. А. Мелизмы // Музыкальна энциклопедия. Т. 3. Москва : Советская энциклопедия, 1976. С. 507.

13. Вільна. ILLARIA. URL: <http://illaria.ua/p/ru/illaria/vilna2013/> (дата звернення: 12.02.2019).

14. Владислав Троицкий: «Джаз – это свободная музыка». URL: <http://www.dsnews.ua/politics/art32273> (дата обращения: 12.02.2019).

15. Горбачев А. Феноменальный этноджазовый перформанс про жизнь, смерть и Гоголя. URL: <http://2010.gogolfest.org/rus/press-office/afishaprodb> (дата обращения: 12.02.2019).

16. Гороховик Е. М. Этномузыкалогия сегодня и завтра: изучение музыкальных культур мира // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 23. Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2010. С. 49–57.

17. Григорьева Г. К вопросу об эклектике в современной музыке (опыт постановки проблемы) // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования : сб. научных трудов. Киев : Киевская госконсерватория, 1988. С. 10–16.

18. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. Тернопіль : «Астон», 2000. 228 с.

19. Грушина Е. Е. Камерно-инструментальная музыка на современном этапе развития: тенденции и перспективы // Новый взгляд. Международный научный вестник. № 6. Новосибирск : ООО «Центр развития научного сотрудничества», 2014. С. 54–62.

20. Гурт JORYJ KŁOC. Інтерв'ю для SylaNNews. URL: https://www.youtube.com/watch?v=s_Dvbx1n9HI (дата звернення: 12.02.2019).

21. Гурченко А. И. Фольклоризм в исполнительской деятельности и современный образовательный процесс // Культура: открытый формат – 2014. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств. 2014. С. 19–21.

22. Даха Браха і Порт Моне. Хмелева. ч.2 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e2Yof-QNGvU> (дата звернення: 12.02.2019).

23. ДахаБраха в ефіре «Неформат». URL: https://www.youtube.com/watch?v=q_iEKrugNpA (дата звернення: 12.02.2019).

24. «ДахаБраха». Класичний максималізм. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2013/01/11/dahabraha-halanevych/> (дата звернення: 12.02.2019).

25. ДахаБраха – На Добраніч. Atlantic Music Artist Agency, 2006. URL: <https://www.discogs.com/ДахаБраха-На-Добраніч/release/12974250> (дата звернення: 12.02.2019).

26. ДахаБраха - найпопулярніший український гурт у світі URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gh3mOQpSTQw> (дата звернення: 12.02.2019).

27. «ДахаБраха»: «Наш шлях до світового визнання – він інакший». URL: <https://www.buro247.ua/culture/music/dakhabrakha-interview.html> (дата звернення: 12.02.2019).

28. ДахаБраха: «Час. Online» на 5.ua // 15.11.2016. Дата оновлення: 15.11.2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4V5CC0Yh-Vc> (дата звернення: 12.02.2019).

29. ДахаБраха. Шлях. URL: <https://www.dakhabrakha.com.ua/uk/music/theroad/> (дата звернення: 12.02.2019).

30. ДахаБраха, Port Mone. Хмелева project. (ексклюзивне видання). /eco-pack/. URL: <http://umka.com/ukr/catalogue/just-almost-jazz/port-mone-dakhabrakha-khmeleva-project-exclusive-edition-eco-pack.html#reviews> (дата звернення: 12.02.2019).

31. Денисов А. В. О внемузыкальной семантике цитаты // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития : сб. ст. по мат. III Междунар. науч. конференции 13–14 ноября 2013 года. Астрахань : ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. С. 45–54.

32. Денисов А. В. О соотношении «цитата–контекст» в музыкальном произведении // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2 (23). С. 13–21.

33. Денисов А. В. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. № 5. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2009. С. 28–33.

34. Дэвис Х. Битлз. Авторизованная биография. Москва : Радуга, 1993. 330 с.

35. Етнічна музика. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Етнічна_музика (дата звернення: 12.02.2019).

36. Земцовский И. И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы // Механизм передачи фольклорной традиции. Санкт-Петербург : РИИИ, 2004. С. 5–25.

37. Земцовский И. И. Народная музыка и современность: к проблеме определения фольклора // Современность и фольклор. Москва : Музыка, 1977. С. 28–75.

38. Зинькевич Е. С. Метаморфозы музыкального постмодерна // Е. Зинькевич *Mundus musicae*. Тексты и контексты : избранные статьи. Киев : Задруга, 2007. С. 517–528.

39. Капічіна О. О. Східна музична традиція та її місце в музично-семіозисному мисленні опус-музики ХХ століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. 31. Київ : Міленіум, 2013. С. 10–16.

40. Караваева Д. Н. Север versus Юг, или Музыка в поисках английскости (на материалах современной Северной Англии) // Сибирские исторические исследования. № 1. Томск : Томский гос. ун-т, 2015. С. 57–86.

41. Карчова Ю. І. Група «ДахаБраха» як репрезентант сучасної української етнічної музики // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукраїнської наук.-теоретичної конференції молодих учених. Харків : ХДАК, 2012. С. 157–158.

42. Карчова Ю. І. Основні тенденції сучасного фольклорного ансамблевого виконавства (на прикладі гуртів «Древо» і «ДахаБраха») // Культура України : зб. наук. пр. Вип. 38. Харків : ХДАК, 2012. С. 217–226.

43. Карчова Ю. І. Тенденції інтерпретування народнопісенного виконавства в сучасному художньому просторі України // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 57. Харків : ХДАК, 2017. С. 73–82.

44. Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2016. 229 с.

45. Катаев П. «ДахаБраха»: «Мы с массовой культурой друг друга не замечаем». URL: <http://gaude.ru/news/23469> (дата обращения: 12.02.2019).

46. Кирнарская Д. К. Музыка больше чем музыка: социология потребления звукового контента // Модернизация экономики и выращивание институтов в 2-х книгах. Книга 2. Москва : Высшая школа экономики, 2005. С. 348–355.

47. Классика рока; Пол Саймон-Альбом Graceland. URL: <https://rutube.ru/video/e8efdacad9e332e8b3584728f57449b2/> (дата обращения: 12.02.2019).

48. Клуб Благородных Певец. URL: <https://aristocrats.fm/shows/noble-singers-club/> (дата обращения: 12.02.2019).

49. Конен В. Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Второе дополнительное издание. Москва : Музыка, 1965. 526 с.

50. Конен В. Д. Рождение джаза. 2-е изд. Москва : Советский композитор, 1990. 335 с.

51. Конен В. Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.

52. Корреспондент: Закидали шапками. Интерв'ю з учасником гурту ДахаБраха. URL: <https://ua.korrespondent.net/journal/1595073-korrespondent-zakidali-shapkami-interv-yu-z-uchasnikom-gurtu-dahabraha> (дата звернення: 12.02.2019).

53. Крылова Л. Л. Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. 1975. № 8. С. 92–97.

54. Лазарев С. Г. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина XX – початок XXI століть): дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 241 с.

55. Леонтьева О. Т. «Внеевропейское» в западной музыке 1970–1980-х годов: («Медитативная музыка» – новая ориентация поставангарда) // Западное искусство XX века. Классическое наследие и современность. Москва : Наука, 1992. С. 31–77.

56. Литовка Я. В. «World-music» як засіб національної ідентифікації в умовах глобалізації // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв : зб. наук. праць. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 28. Київ : Видавничий центр КНУКІМ, 2013. С. 101–107.

57. Литовка Я. В. «World music» як нова комунікація музичних культур // Вісник Київського національного університету культури і

мистецтв : зб. наук. праць. Серія «Соціальні комунікації». Вип. 1. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2013. С. 149–154.

58. Литовка Я. В. «World-music» як явище, породжене процесами глобалізації // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв : зб. наук. праць. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 29. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2013. С. 91–100.

59. Липовецкий М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. Москва : Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.

60. Ліва Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец. Київ, 2012. 16 с.

61. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : «Языки русской культуры», 1996. 464 с.

62. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. 384 с.

63. Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (на прикладі українських сучасних артистів) // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Вип 57. Харків : ХДАК, 2017. С. 232–240.

64. Мартынов В. И. Зона opus posth или рождение новой реальности. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. 288 с.

65. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. Москва : Русский путь, 2002. 296 с.

66. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.

67. Монгуш У. О. Традиционные музыкальные термины тувинского языка в пространстве world music // Филологические науки. Вопросы теории и практики. №2 (32). Ч. 1. Тамбов : Грамота, 2014. С. 132–136.

68. Морозова Т. Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. Москва : ИКАР, 2003. 444 с.
69. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 372 с.
70. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
71. Нью-йоркский альманах. URL: <https://www.svoboda.org/a/25447988.html> (дата звернення: 12.02.2019).
72. Осипова В. Ю. Деконструкція культурних кодів // Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого». Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія. № 4(18). Харків : «Право», 2013. С. 23–32.
73. Осокин М. А. Рага // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Москва : Советская энциклопедия, 1978. С. 516–518.
74. Остання спокуса Христа (1988). The Last Temptation of Christ. URL: http://moviestape.net/katalog_filmiv/drama/8484-ostannja-spokusa-hrysta.html (дата звернення 12.02.2019).
75. Палий И. О. Многообразие трансдукционных проявлений в рок-музыке // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 40. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2014. С. 510–520.
76. Переверзев Л. Б. «Битлз» – лицо и сущность поп-музыки // Музыкальная жизнь. Москва, 1986. № 10. С. 22–23.
77. Перцов М. О. Сучасні модифікації флейти та їх використання в музичній практиці // Young Scientist. 2017. № 10(50). С. 312 – 316.
78. Перцов М. О. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київ. нац. унів. культури і мистецтв. Київ, 2018. 221 с.
79. Петрусенко О. В. Трансовая и психоделическая музыка Белоруссии // Традиційная і сучасная культура Беларусі: гісторыя, актуальны стан, перспектывы : матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 6 снежня 2012 г.).

Мінск : Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2013. С. 214–219.

80. Пискач А. А. Фольклорні вокальна-інструментальні колектывы як самобутне мистецьке явище в соціокультурному просторі сучасної України // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Вип. 16. Одеса : Астропринт, 2012. С. 120–128.

81. Піц Т. «ДахаБраха»: «Маємо бути сильними». URL: <http://molbuk.ua/vnomer/kultura/39709-dakhabrakha-mayemo-buti-silnimi.html> (дата звернення: 12.02.2019).

82. Плахотнюк В. Г. Етнокультурні виміри поп-культури у становленні виконавських естрадних колективів // Науковий огляд. 2014. Том 6, № 5. URL: <http://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/245/398> (дата звернення 12.02.2019).

83. Пролог до "Макбета" (2006). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E2cg7CbDNwA> (дата звернення 12.02.2019).

84. РадіоДень. Гурт «ДахаБраха». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BiDXQOwHwTw> (дата звернення: 12.02.2019).

85. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. 20 с.

86. Рябуха Т. М. Взаємодія фольклорних інтонацій та стилістичних тенденцій в українській пісенній естраді // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 61. Харків : ХДАК, 2018. С. 190–199.

87. Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1. Москва : Музыка, 1995. С. 11–36.

88. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва : Классика-XXI, 2004. 400 с.

89. Семенченко Е. В. Истоки джаза в этнокультурном аспекте исследования // Культурная жизнь Юга России, 2017. № 2 (16). С. 40–44.
90. Сергацкова Е. «Даха-Браха» в новой жизни. URL: <https://bigggidea.com/practices/109/> (дата обращения: 12.02.2019).
91. Сергеева Т. С. Российское музыкальное востоковедение: на пути становления // MUSIQI DÜNYASI, 2013. № 2 (55). С. 6807–6817.
92. Сила личности. URL: <https://w6.zona.plus/movies/sila-lichnosti> (дата обращения: 12.02.2019).
93. Синельникова О. В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестник Томского государственного университета, 2009. № 13. С. 68–72.
94. Соломонова О. Б. Типология музыкальной пародии // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 80. Київ, 2009. С. 193–206.
95. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета, 1997. 209 с.
96. Театр «ДАХ» / автор ідеї та упор. Т. Василенко. Київ : Дух і літера, 2012. 376 с.
97. Тормахова В. Н. Современная популярная музыка и фольклор: к проблеме ассимиляции (на примере творчества Энвера Измайлова) // Київське музикознавство. Вип. 10. Київ : Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2003. С. 240–253.
98. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 230 с.
99. Тормахова В. М. Фольклорні музичні традиції у world music (на прикладі групи «ДАТ») // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 4. Київ : Міленіум, 2014. С. 102–107.

100. Тормахова В. М. Характерні особливості стилю world music крізь призму творчості гурту «ДахаБраха» // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 1. Київ : Міленіум, 2016. С. 89–92.

101. Трофимова Е. И. Стилевые реминисценции в русском постмодернизме 1990-х годов // Искусство XX века: диалог эпох и поколений : сб. ст. : В 2-х т. Т. 2. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. Глинки, 1999. С. 121–131.

102. Турликьян Т. ДахаБраха: про всевітню популярність, любов до української культури та позбавлення від «шароварних комплексів». URL: <https://styler.rbc.ua/rus/zvyozdy/dahabraha-1517491034.html> (дата звернення: 12.02.2019).

103. Федорняк-Савчук Н. Б. Український фольклор і його трансформація у виконавській творчості Василя Попадюка (Канада) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. Т. 1. Рівне : РДГУ, 2014. Вип. 20. С. 230–235.

104. Федорова И. Ф. «Король лир. Пролог» Владислава Троицкого и группы «ДахаБраха»: как пример эксперимента с фольклором // Київське музикознавство. Вип. 54. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 219–229.

105. Федорова І. Ф. «Етно-хаос» гурту «ДахаБраха» як приклад реалізації принципу «звалища» в музиці // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 121. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 144–152.

106. Федорова І. Ф. Роль експерименту у world music (на прикладі альбому «Шлях» українського гурту «ДахаБраха») // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 42–43 : Музикознавчий універсум. Львів, 2018. С. 215–227.

107. Федорова І. Ф. Специфіка прояву авторства у world music // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 123. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 114–125.

108. Федорова І. Ф. Специфіка сприйняття цитати у world music (на прикладі творчості гуртів «Deer Forest» та «ДахаБраха») // Українське музикознавство. Вип. 44. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2018. С. 87–97.

109. Фурдичко А. О. Поп-фольк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України // Народознавчі зошити. 2017. № 5. С. 1198–1207.

110. Холопов Ю. Н. Секвенция // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Москва : Советская энциклопедия, 1978. С. 903–908.

111. Хорнбостель Э. М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов. Перевод И. З. Алендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 229–261.

112. Цукер А. М. И рок, и симфония. Москва : Музыка, 1994. 389 с.

113. Цукер А. М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1991. 48 с.

114. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.

115. Чередниченко Т. В. Брэнд-эстетика // Неприкосновенный запас, 1999. № 5. С. 73–79.

116. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое лит-е обозрение, 2002. 592 с.

117. Черкасова Н. Л. Рага // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 449.

118. Черкасова Н. Л. Рага и ее место в индийской музыкальной культуре. Москва : НТЦ «Консерватория», 1993. 128 с.

119. Чигарева Е. И. Полистилистика // Теория современной композиции : учебное пособие. Москва : Музыка, 2005. С. 431–449.

120. Шак Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в. : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2018. 336 с.

121. Шапошников М. В. Тувинская музыка и World Music // Новые исследования Тувы. 2017. № 2. С. 172–141. URL: <https://nit.tuva.asia/nit/article/view/712> (дата обращения: 12.02.2019).

122. Шекспир У. Король Лир // У. Шекспир. Полное собрание сочинений в 8 томах. Т. 6. Москва : Искусство, 1960. С. 427–568.

123. Шекспир У. Макбет // У. Шекспир. Полное собрание сочинений в 8 томах. Т. 7. Москва : Искусство, 1960. С. 5–100.

124. Шекспир У. Ричард III // У. Шекспир. Полное собрание сочинений в 8 томах. Т. 1. Москва : Искусство, 1957. С. 431–579.

125. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки // Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. Москва : Сов. композитор, 1990. С. 327–331.

126. Шнур І. В. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини XX – початку XXI століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 298 с.

127. Шулин В. В. Взаимодействие западных и восточных традиций в джазе // Известия Российского государственного Университета имени А. И. Герцена. Аспирантские тетради. № 17 (43). Ч. 1. Санкт-Петербург, 2007. С. 377–381.

128. Шушанашвили Г. Граница // Философская энциклопедия: В 5-ти т. / гл. ред. Ф. В. Константинов. 1 том. Москва : Сов. энциклопедия, 1960. С. 402.

129. Энвер Измайлов. URL: <http://enverizmaylov.com/page/enverizmaylov> (дата обращения: 12.02.2019).

130. Этническая музыка // Словарь музыкальных терминов / сост. Е. А. Яных. Москва : АСТ, Донецк : Агата. 2009. С. 141.
131. Юнусова В. Н. Музыкальная культура Азии и Северной Африки (обзор) // История зарубежной музыки. XX век : учебное пособие. Москва : Музыка, 2005. С. 518–573.
132. Юр М. В. Художній експеримент як творча стратегія українських митців // Сучасне мистецтво. Київ : Фенікс, 2014. С. 243–250.
133. Якимович А. К. Магические игры на горизонтальной плоскости. Картина мира в конце XX в. // Мировое древо. 1993. № 2. С. 121–136.
134. Яценко Л. І. Українська народна пісня в міському середовищі // Народна творчість та етнографія. № 1. Київ : Наукова думка, 1995. С. 11–17.
135. AccuRadio. URL: <https://www accuradio.com/> (Last accessed: 12.02.2019).
136. Andy Kershaw No Off Switch. About Andy. URL: <https://www andykershaw.co.uk/biog/> (Last accessed: 12.02.2019).
137. Angélique Kidjo - Fifa. Booklet. Mango, Island Records, 1996. URL: https://www.youtube.com/watch?v=AYPd_VrKFoE (Last accessed: 12.02.2019).
138. Angélique Kidjo returns with new album «EVE» on 429 Records. URL: <http://www.kidjo.com/news-list/2018/1/30/angelique-kidjo-returns-with-new-album-eve-on-429-records> (Last accessed: 12.02.2019).
139. Anoushka Shankar – Land Of Gold. Deutsche Grammophon, 2016. URL: <https://www.discogs.com/Anoushka-Shankar-Land-Of-Gold/release/9586472> (Last accessed: 12.02.2019).
140. Anoushka Shankar – Traces Of You. Deutsche Grammophon, 2013. URL: <https://www.discogs.com/Anoushka-Shankar-Traces-Of-You/release/5188485> (Last accessed: 12.02.2019).
141. Anoushka Shankar – Traveller. Deutsche Grammophon, 2011. URL: <https://www.discogs.com/Anoushka-Shankar-Traveller/master/431044> (Last accessed: 12.02.2019).

142. Arménie: Musique De Tradition Populaire. OCORA, 1970. URL: <https://fr.shopping.rakuten.com/offer/buy/3546127045/disque-vinyl-33-tours-armenie-musique-de-tradition-populaire-ocora-50-radio-france.html> (Last accessed: 12.02.2019).
143. Bessman J. «Shankar Comes ‘Full Circle’ with Angel» // Billboard. № 113 (11). March 17, 2001. P. 11, 93. URL: https://books.google.com.ua/books?id=RxQEAAAAMBAJ&pg=PA93&dq=&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (Last accessed: 12.02.2019).
144. Billboard. World Albums. URL: <https://www.billboard.com/charts/world-albums/1990-05-19> (Last accessed: 12.02.2019).
145. Biography. Grammy award winning percussionist Mickey Hart: Innovator and scholar of percussion and rhythm. URL: <https://www.mickeyhart.net/bio> (Last accessed: 12.02.2019).
146. Bohlman P. World Music: A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2002. 178 p.
147. Center for World Music. About Us. URL: <https://centerforworldmusic.org/about-us/> (Last accessed: 12.02.2019).
148. Center for World Music. Our History. URL: <https://centerforworldmusic.org/about-us/our-history/> (Last accessed: 12.02.2019).
149. Columba aspexit per cancellos fenestrae. URL: <http://cantus.uwaterloo.ca/chant/588577> (Last accessed: 12.02.2019).
150. Connell J., Gibson C. World music: deterritorializing place and identity // Progress in Human Geography. 2004. 28 (3), P. 342–361. URL: https://www.researchgate.net/publication/44898089_World_Music_Deterritorializing_Place_and_Identity (Last accessed: 12.02.2019).
151. DakhaBrakha/ДахаБраха @ Panda-Theater.. Please pre-order. URL: <https://allevents.in/berlin/dakhabrakha-ДахаБраха-Panda-theater-please-pre-order/255362474602464> (Last accessed: 12.02.2019).

152. Dakhabrakha. About Us. URL: <https://www.dakhabrakha.com.ua/en/about/> (Last accessed: 12.02.2019).
153. Deep Forest: Bohême. URL: http://www.audio-music.info/htm/d/Deep_Forest_Boheme.htm (Last accessed: 12.02.2019).
154. Enver İzmaylov. The Eastern Legends. RDM, 1993. URL: <https://www.discogs.com/Enver-Izmailov-The-Eastern-Legend/master/1160084> (Last accessed: 12.02.2019).
155. Ermann V. Communities of Style: Musical Figures of Black Diasporic Identity // *The African Diaspora: A Musical Perspective* / Ed. I. Monson. New York and London : Garland Publishing, Inc., 2000. P. 83–102.
156. *Excursions in World Music* / B. Nettl and others. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1992. 340 p.
157. Falla M. *Siete Canciones populares Espanolas*. Paris : Éditions Max Eschig, 1922. 32 p.
158. Fedorova I. Ethnics adaptation techniques in world music // *Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 2 (33). Chișinău : NOTOGRAF PRIM, 2018. P. 28–35.
159. Feld S. A Sweet Lullaby for World Music // *Public Culture*. № 12 (1). New York : Duke University Press, 2000. P. 145–171. URL: <https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/12/1/145/31579/A-Sweet-Lullaby-for-World-Music?redirectedFrom=fulltext> (Last accessed: 12.02.2019).
160. Feld S. From Schizophonia to Schismogenesis: on the discourses and commodification practices of «world music» and «world beat» // C. Keil, S. Feld *Music Grooves*. Chicago : University of Chicago Press, 1994. P. 257–289. URL: <https://static1.squarespace.com/static/545aad98e4b0f1f9150ad5c3/t/5470e2d8e4b0089e829c3eec/1416684248638/20-FeldSchiz.pdf> (Last accessed: 12.02.2019).
161. Feld S. Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis // *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 28. Ljubljana : International Council for Traditional Music, 1996. P. 1–35. URL:

<https://static1.squarespace.com/static/545aad98e4b0f1f9150ad5c3/t/5465b338e4b00540a6d8a707/1415951160745/1996+pygmy+POP.pdf> (Last accessed: 12.02.2019).

162. Feld S. *The Poetics and Politics of Pygmy Pop // Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2000. P. 254–279.

163. Feld S. *Voices of the Rainforest // Public Culture*. 1991. Vol. 4 (1). P.131–140. URL: <https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/4/1/131/50318/Voices-of-the-Rainforest?redirectedFrom=PDF> (Last accessed: 12.02.2019).

164. First WOMAD Festival - July 1982. URL: <http://robertpriddy.com/Curios/WOMAD-1982.html> (Last accessed: 12.02.2019).

165. Frith S. *The Discourse of World Music // Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2000. P. 305–322.

166. fRoots. About fRoots. URL: <http://frootsmag.com/about-froots> (Last accessed: 12.02.2019).

167. Hart M., Lieberman F. Sonneborn D. A. *Planet Drum: A Celebration of Percussion and Rhythm*. Novato, California : Grateful Dead Books, 1991. 223 p.

168. Hart M., Stevens J., Lieberman F. *Drumming at the Edge of Magic: A Journey into the Spirit of Percussion*. San Francisco, California : HarperSanfrancisco, 1990. 263 p.

169. Laade W. *Musique de Guadalcanal, Salomon Islands, recorded by Hugo Zemp & Fataleka and Baegu Music, Malaita, Solomon Islands, recorded by Hugo Zemp [compte-rendu] // Journal de la Société des Océanistes*. № 45, Tome 30. Paris : Société des océanistes, 1974. P. 314–315. URL: http://www.persee.fr/doc/jso_0300-953x_1974_num_30_45_2674_t1_0314_0000_2 (Last accessed: 12.02.2019).

170. Laing D. *World Music and the Global Music Industry: Flows, Corporations and Networks // COLLeGIUM. World Music: Roots and Routes*.

Vol. 6. Helsinki : Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2009. P. 14–33. URL: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/25811/006_03_Laing.pdf?sequence=1 (Last accessed: 12.02.2019).

171. Land of Gold. URL: <http://www.anoushakashankar.com/music/> (Last accessed: 12.02.2019).

172. Lange B. Folk Music and Commercialization in Danubian Trances and Boheme // *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*. Vol. 7, № 1. Australia : Griffith University, 2015. P. 97–115. URL: <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/509/610> (Last accessed: 12.02.2019).

173. Last.fm. URL: <https://www.last.fm/> (Last accessed: 12.02.2019).

174. Mickey Hart – Planet Drum, Rykodisc, 1991. URL: <https://www.discogs.com/Mickey-Hart-Planet-Drum/release/9697860> (Last accessed: 12.02.2019).

175. Moskvitina D. En/decoding Shakespeare on the Present-day Ukrainian Stage: a Case of Vlad Troitskyi // *Ренесансні студії*. Вип. 23–24. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2015. P. 113–121. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/opac/search.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/renst%5F2015%5F23%2D24%5F9%2Epdf (дата звернення: 12.02.2019).

176. Moskvitina D. «The Ukrainian Play»: Macbeth Ritualized by Vlad Troitskyi // *European Stages*. 2016. Vol. 7. URL: <https://europeanstages.org/2016/10/21/the-ukrainian-play-macbeth-ritualized-by-vlad-troitskyi/> (Last accessed: 12.02.2019).

177. Music of the World. Traditional and Contemporary world music recordings. URL: <http://www.musicoftheworld.com/about/> (Last accessed: 12.02.2019).

178. Musiques de Transylvanie. Erdélyi népzene. Transylvanian folk-music. Fonti Musicali. 1989. URL:

<https://www.muzykweb.nl/Link/KBX0045/Musique-de-Transylvanie-Traditions-des-minorit%C3%A9s-hongroises-de-Roumanie> (Last accessed: 12.02.2019).

179. Nettl B. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana : University of Illinois Press, 1983. 410 p.

180. Nickson C. *The NPR Curious Listener's Guide to World Music*. New York : Berkley Pub. Group, 2004. 265 p.

181. Nidel R. *World Music: The Basics*. New York : Routledge, 2005. 404 p.

182. *Passion – Sources*. Booklet. Real World Records, 1989. URL: <https://www.discogs.com/Variou-Passion-Sources/release/1379348> (Last accessed: 12.02.2019).

183. *Passion Sources*. Various artists. Released 05 June 1989. URL: <https://realworldrecords.com/releases/passion-sources/> (Last accessed: 12.02.2019).

184. Paul Simon – *Graceland*. Warner Bros. Records, 1986. URL: <https://www.discogs.com/Paul-Simon-Graceland/master/55658> (Last accessed: 12.02.2019).

185. Peter Gabriel on The South Bank Show 1982 (Making of Security/PG4). URL: https://www.youtube.com/watch?v=scmYG1Pv1_Q&t=248s (Last accessed: 12.02.2019).

186. Peter Gabriel – *Passion*. Booklet. Real World Records, 1989. URL: <https://www.discogs.com/Peter-Gabriel-Passion/release/1082842> (Last accessed: 12.02.2019).

187. Peter Gabriel – Peter Gabriel. Booklet. Charisma, 1982. URL: <https://www.discogs.com/Peter-Gabriel-Peter-Gabriel/release/544933> (Last accessed: 12.02.2019).

188. *Polyphony of the Deep Rain Forest. Music of the Ituri Pygmies*. Victor. 1986. URL: <https://www.discogs.com/Ituri-Pygmies-Polyphony-Of-Deep-Rain-Forest-The-Music-Of-Pygmy-In-Ituri/release/8428171> (Last accessed: 12.02.2019).

189. Radio France. Editions. Ocora. URL: <http://editions.radiofrance.fr/category/collections/ocora/> (Dernier accès: 12.02.2019).
190. Rahkonen C. What is world music? // World Music in Music Libraries. MLA Technical Reports. No. 24. Canton, Massachusetts : Music Library Association, 1994. URL: <https://www.people.iup.edu/rahkonen/ethno/readings/WorldMusic.htm> (Last accessed: 12.02.2019).
191. Ravi Shankar, André Previn, Shankar: Concerto For Sitar & Orchestra. London Symphony Orchestra, Angel, 1971. URL: <https://www.discogs.com/it/Ravi-Shankar-Andr%C3%A9-Previn-London-Symphony-Orchestra-Concerto-For-Sitar-Orchestra/release/1615843> (Last accessed: 12.02.2019).
192. Ravi Shankar. Full Circle. Carnegie Hall 2000, Angel, 2000. URL: <https://www.amazon.com/Full-Circle-Carnegie-Hall-2000/dp/B00005AKIG> (Last accessed: 12.02.2019).
193. Real World. Featured artists. URL: <https://realworldrecords.com/artists/> (Last accessed: 12.02.2019).
194. Recording Academy Grammy Awards. Winners. Best World Music Album. URL: <https://www.grammy.com/grammys/awards/winners-nominees/227> (Last accessed: 12.02.2019).
195. Rom Sam Ame! Traditions tsiganes en Hongrie. Fonti Musicali. 1993. URL: <https://www.ebay.de/itm/Rom-Sam-Ame-Traditions-tsiganes-en-Hongrie-CD-Michael-Stewart-/202073616384> (Last accessed: 12.02.2019).
196. Schafer M. The Tuning of the World. New York : Alfred A. Knopf, 1977. 301 p.
197. Sheila Chandra Books. URL: <http://www.sheilachandrabooks.com/> (Last accessed: 12.02.2019).
198. Silkroad. About Us. URL: <https://www.silkroad.org/about/> (Last accessed: 12.02.2019).

199. Silkroad. Artists this Season. URL: <https://www.silkroad.org/artists/> (Last accessed: 12.02.2019).
200. Stockhausen K. World Music. Trans. B. Radloff // The Dalhousie Review. 1989. Vol. 69, № 3. P. 318–326. URL: https://www.academia.edu/14181017/Stockhausen_Karlheinz_Weltmusik_in_TEXTE_ZUR_MUSIK_1970-1977_Koeln_DuMont_1978_pp._468-76_trans._Bernhard_Radloff_World_Music_THE_DALHOUSIE_REVIEW_Vol._69.3_Autumn_1989_pp._318-326 (Last accessed: 12.02.2019).
201. Sweeney P. The Virgin Directory of World Music. New York : An Owl Book, Henry Holt and Company, 1992. 262 p.
202. Swets W. Armenie; musique de tradition populaire by Robert Ataian // Ethnomusicology. Vol. 17, No. 3 (Sep., 1973), P. 573–576. URL: https://www.jstor.org/stable/849977?seq=1#page_scan_tab_contents (Last accessed: 12.02.2019).
203. Taylor T. Global Pop: World Music, World Markets. New York and London : Routledge, 1997. 271 p.
204. The Beatles – Revolver. Capitol Records, 1966. URL: <https://www.discogs.com/The-Beatles-Revolver/release/3500576> (Last accessed: 12.02.2019).
205. The lion king 1994. URL: <https://vimeo.com/287897921> (Last accessed: 12.02.2019).
206. The Wild Field. The Dmitri Pokrovsky Ensemble. Real World Records, 1991. URL: <https://www.discogs.com/it/The-Dmitri-Pokrovsky-Ensemble-The-Wild-Field/release/3502620> (Last accessed: 12.02.2019).
207. TROYE ZILLIA. URL: <https://ukrainianmusic.wixsite.com/troyezillia> (дата звернення: 12.02.2019).
208. Wesleyan University. Guide to the Music Department Records, 1863-[ongoing]. URL: <https://www.wesleyan.edu/libr/schome/FAs/mu1000-182.xml> (Last accessed: 12.02.2019).

209. West Meets East. HMV, 1966. URL: <https://www.discogs.com/Yehudi-Menuhin-Ravi-Shankar-West-Meets-East/release/2712017> (Last accessed: 12.02.2019).
210. WOMAD. The World's Festival. URL: <https://womad.org/> (Last accessed: 12.02.2019).
211. WOMEX awards archive. URL: https://www.womex.com/about/archive/awards_archive (Last accessed: 12.02.2019).
212. World music фестиваль «Этномеханика». URL: <https://prochtenie.org/preview/19016> (дата обращения: 12.02.2019).
213. World Music Charts Europe. URL: <https://www.wmce.de/> (Last accessed: 12.02.2019).
214. World Music Central. URL: <https://worldmusiccentral.org/> (Last accessed: 12.02.2019).
215. World Music Network. URL: <https://www.worldmusic.net/> (Last accessed: 12.02.2019).
216. World Music. Politics and Social Change. Papers from the International Association for the Study of Popular Music / ed. S. Frith. Manchester : Manchester University Press, 1989. 216 p.
217. World music. Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/World_music (Last accessed: 12.02.2019).
218. Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples. Fifth Edition / ed. J. Tilton-Weaver. Belmont, California : Schirmer Cengage Learning, 2009. 609 p.
219. UNESCO Collection. Musical Sources. Fataleka And Baegu Music - Malaita, Solomon Islands. 1973. URL: <https://www.discogs.com/Fataleka-And-Baegu-Fataleka-And-Baegu-Music-Malaita-Solomon-Islands/master/936148> (Last accessed: 12.02.2019).

220. UNESCO Collection of Traditional Music of the World. URL: <https://ich.unesco.org/en/collection-of-traditional-music-00123> (Last accessed: 12.02.2019).

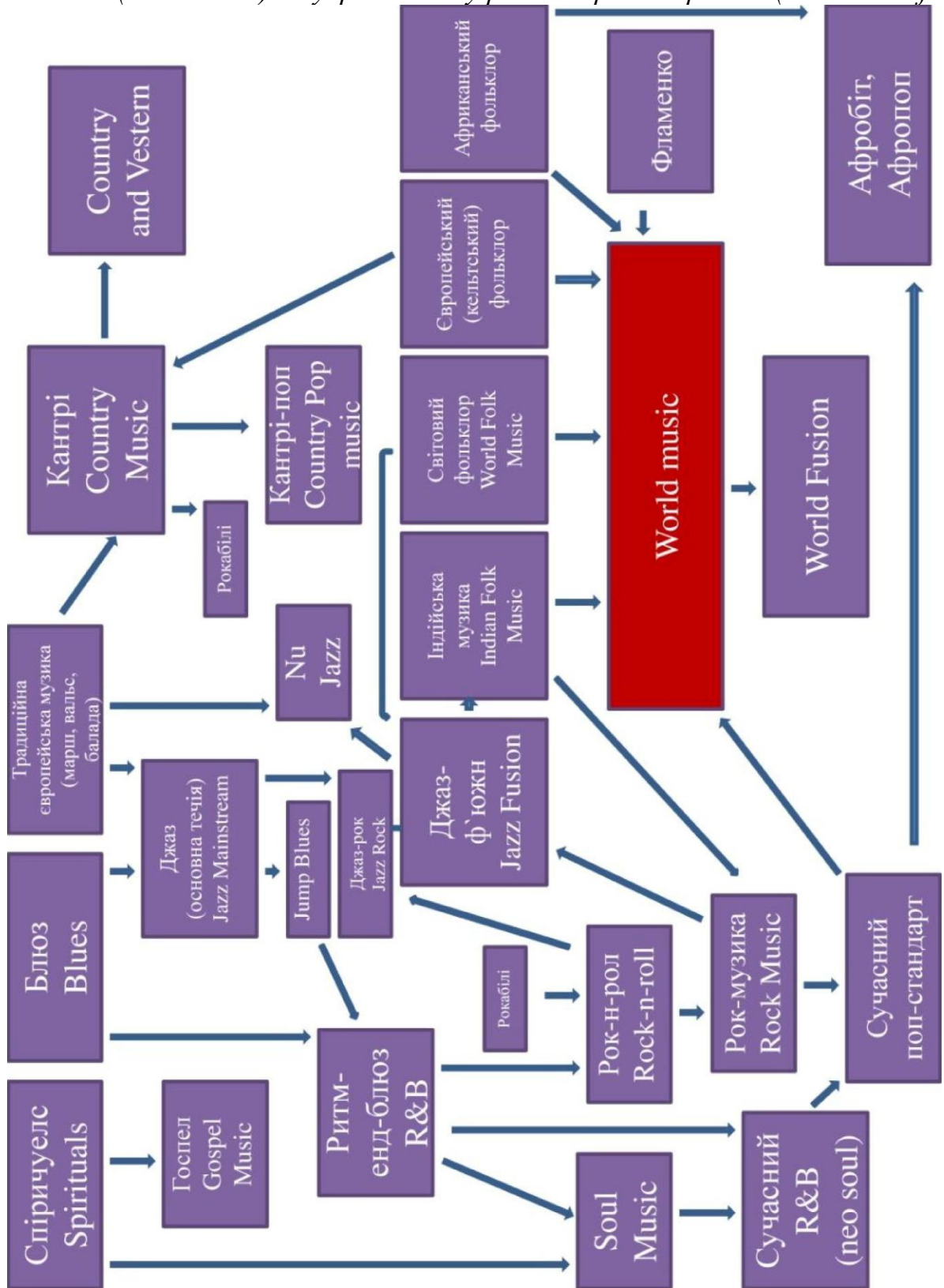
ДОДАТОК А

Таблиці та рисунки

Рисунок Д.А.1.

Розвиток world music

(автор рисунка – сценарист Анатолій Головка програми «Клуб шляхетних співачок» (2014–2018) на українському радіо «Аристократи» (aristocrats.fm)



Таблиця Д.А.1.

Фільми кінця 1980-х – 1990-х років, що зіграли важливу роль у популяризації world music, із зазначенням назви альбомів та музикантів, які приймали участь в їх запису

<i>Назва фільму</i>	<i>Назва альбому</i>	<i>Імена музикантів, які приймали участь у створенні саундтреку або їхня музика використовувалась у фільмі</i>
«Остання спокуса Христа» (1988)	«Passion» (1989) та «Passion – Sources» (1989)	– британський рок-музикант Пітер Гебріел – індійські музиканти Л. Шанкар, Закір Хуссейн, Вікку Вінаякрам – сенегальські співаки Йуссу Н'Дур та Бааба Маал – пакистанський співак Нусрат Фатех Алі Хан
«Людина дощу» (1988)	«Third World Child» (1987)	– гурт Джонні Клегга «Savuka»
«Moonwalker» (1988)	«Journey of Dreams» (1988)	– південноафриканський гурт «Ladysmith Black Mambazo»
«Мрець іде» (1995)	«The Face Of Love: The Score» (1996)	– пакистанський співак Нусрат Фатех Алі Хан – індійський музикант Вішва Мохан Бхатт – американський гітарист Рай Кудер
«Король Лев 2: Гордість Сімби» (1998)	«Return to Pride Rock: Songs Inspired by Disney's The Lion King II: Simba's Pride» (1998)	– південноафриканський гурт «Ladysmith Black Mambazo» – бенінська співачка Анжеліка Кіджо
«Обложени» ¹ (1998)	«Talking Timbuktu» (1994)	– дует Р. Кудер із малійським гітаристом Алі Фарка Туре

¹ Оригінальна назва «L'Assedio» (іт.).

Таблиця Д.А.2.

*Ідіофони,
які використовуються в альбомі «Planet Drum» (1991) Міккі Харта*

Назва	Переклад	Пояснення
balafon	балафон	поширений в Африці
saxixi	кашиши	поширений в Африці та Південній Америці, має вигляд плетеного кошика
chim	чайм	поширений в різних музичних культурах світу
cowbell	ковбел	поширений в латиноамериканській музиці
cymbals	тарілки	поширений в різних музичних культурах світу
ghatam	гхатам	має вигляд глека, поширений в Індії
jew's harp	губна арфа (укр. варган)	поширений в різних музичних культурах світу
quijada	кіджада	поширений в країнах Латинської Америки, виготовляються з щелеп осла
rattles	тріскачки	поширений в різних музичних культурах світу
rain stick	рейнстік	імітує звук дощу
shaker	шейкер	поширений в різних музичних культурах світу
shekere	шекере	має західноафриканське походження
slit gongs	щілинний барабан або щілинний гонг	поширений в різних музичних культурах світу
tamboorin	тамбурин	інструмент є одночасно й мембранофоном ¹
triangles	трикутник	поширений в симфонічних оркестрах
udu drum	уду	має вигляд глека, поширений в Африці
wind chimes	«вітерець»	поширений в різних музичних культурах світу
wood block	дерев'яна коробочка	поширений в різних музичних культурах світу

¹ У композиції № 13 «Mysterious Island» вдається прослухати звук гри на мембрані тамбурина. Це дає підстави зазначити, що він є одночасно й мембранофоном. В інших композиціях (№ 1 «Udu Chant» та № 11 «Evening Samba») через щільне звукове нашарування його ідентифікація скрутна.

Таблиця Д.А.3.

*Мембранофони,
які використовуються альбомі «Planet Drum» (1991) Міккі Харта*

<i>Назва</i>	<i>Переклад</i>	<i>Пояснення</i>
ashiko	ашико	інструмент африканського походження
bass drum	великий барабан	барабан ударної установки
bata	бата	має африканське походження, поширений на Кубі
congas	конга	кубинський інструмент
cuica	куїка	фрикційний інструмент, поширений в Бразилії
dholak	дхолак	має південноазіатське походження
duggi tarang	дуггі таранг	індійський інструмент
dunun	дунун	поширений в Африці
floor tom	підлоговий том	барабан ударної установки
grand dumbek	дарбука	поширений в різних музичних культурах світу
gudugudu	гудугуду	має африканське походження
jembe	джембе	африканський інструмент
naal	наал	має індійське походження
madal	мадал	непальський інструмент
ngoma	нгома	інструмент африканського походження
shnare drum	малий барабан	барабан ударної установки
tabla	табла	індійський інструмент
tom toms	том-том	барабан ударної установки

Серед переліку зустрічаються гарбузи (gourds), «split bamboo» (уявляє собою розколоті бамбукові палки), кості (bones) та багато інших. Оригінальний перкусійний супровід забезпечує так звана перкусія тіла (body percussion) (композиція № 5 «Jewe “You Are The One”»).

Таблиця Д.А.4.

Співвідношення лібрето (автор – режисер та драматург Володимир Клименко або KLIM) та номерів вистави «Пролог до “Макбету”» з циклу «Україна Містична» Владислава Троїцького та гурту «ДахаБраха» за фільмом вистави «Prologue to “Macbeth”» від «Center for Contemporary Art “DAKH”» [83]

Лібрето	Номери вистави
Перший монолог Марка Галаневича	
Зустріч двох наречених: Чорної нареченої – Леді Макбет і Білого Птаха.	Розкопайте, хлопці, греблю (лірична, Полісся) ¹
Повернення з війни Банко, Макбета і Вбивці.	
Спокушання воїнів відьмами.	Торох-торох, сію горох (веснянка)
	Ой, на горі церковка (веснянка, Житомирщина)
Пророцтво. Відьми замислюють страшну забаву.	Весна красна (веснянка, Полтавщина)
	Ой а ми були й у великому лесі (кустова)
	Інтерлюдія з акторами
Вшанування короля.	Інструментальна інтерлюдія
	Зеленая моя вишенька (весільна)
	Жала же я, й не лежала (жнивна, Житомирщина)
	Ой, на горі женчики (жнивна, Рівненщина)
Убивство Короля Дункана Макбетом і Вбивцею.	Інструментальна інтерлюдія
Похорон. Плачі.	Ой, на горі вогонь горить (козацька, Житомирщина)
Танок Макбета та Леді Макбет.	
Танок Банко і його Нареченої.	Благослови, Боже (весільна, Чернігівщина)
Весілля Макбета. Весілля Банко.	Ой ходила да Надечка (весільна)
Відьми передають Макбету отруту.	Татарин-братко (весільна, Чернігівщина)
Отруєння подружжя Банко.	
Похорон.	Ой знаю, знаю, кого кохаю (В. Зубицький «Плач») ²
Помазання подружжя Макбет на	Інструментальна інтерлюдія

¹ У круглих дужках вказується жанр та регіон запису народної пісні.

² Ця композиція є унікальним прикладом звернення «ДахиБрахи» до композиторської творчості.

Лібрето	Номери вистави
царство.	Многая літа
Містичний бал у королівстві Макбета.	Розкопаю цюю гору (веснянка, Житомирщина)
Леді Макбет не може мати дітей.	Другий монолог Марка Галаневича Ой, люля, люля (колискова, Волинь) Ой, баю мій, баю (колискова, Житомирщина)
Відьми підкидають їй ляльку.	
Леді Макбет грається з нею, як з дитиною.	
Відьми влаштовують шабаш.	Інструментальна інтерлюдія.
Леді Макбет втрачає розум.	Цьої ночі з повночі (купальська, Житомирщина)
Відьми проколюють ляльку, що символізує леді Макбет.	
Леді помирає.	Бувайте здорові тутешні пороги (весільна, Рівненщина) Ой, летів же, сизий голуб (весільна)
«Танок смерті» Макбета з леді Макбет.	
У розпачі Макбет убиває багато людей.	Інструментальна інтерлюдія
Принесення у жертву Кози.	Ай, люлі (колискова, Рівненщина)
Душі убитих переслідують Макбета....далі буде...	Третій монолог Марка Галаневича
	Танець «Гоя, гоя»

ДОДАТОК Б

**Номінанти та переможці премії «Греммі»
в категорії «Кращий альбом *world music*», «Кращий традиційний альбом
world music» та «Кращий сучасний альбом *world music*»¹**

Музична премія «Греммі» запровадила категорію під назвою «Кращий альбом *world music*» у 1991 році. Першу премію було вручено у 1992 році.

***Номінанти та переможці премії «Греммі» в категорії «Кращий альбом
world music» (Best World Music Album) (1992–2003)***

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
1992	<i>Переможець</i>	Міккі Харт (Mickey Hart)	«Planet Drum»
	<i>Номінанти</i>	Дорі Каїммі (Dori Caymmi)	«Brazilian Serenata»
		«Gipsy Kings»	«Este Mundo»
		Саліф Кейта (Salif Keita)	«Amen»
	Мілтон Насіменто (Milton Nascimento)	«Txai»	
1993	<i>Переможець</i>	Сержіо Мендес (Sérgio Mendes)	«Brasileiro»
	<i>Номінанти</i>	«Gipsy Kings»	«Gipsy Kings Live»
		Офра Хаза (Ofra Haza)	«Kiryá»
		Йуссу Н'Дур (Youssou N'Dour)	«Eyes Open»
	Strunz & Farah	«Americas»	
1994	<i>Переможець</i>	Рай Кудер та Вішва Мохан Бхатт (Ry Cooder & Vishwa Mohan Bhatt)	«A Meeting by the River»
	<i>Номінанти</i>	Джонні Клегг та «Savuka» (Johnny Clegg & Savuka)	«Heat, Dust and Dreams»
		«Deep Forest»	«Deep Forest»
		Henry Kaiser и David Lindley	«A World Out of Time», Vol. 2
		Le Mystère des Voix Bulgares	«From Bulgaria with Love»
1995	<i>Переможець</i>	Рай Кудер та Алі Фарка Туре (Ry Cooder & Ali Farka Touré)	«Talking Timbuktu»
	<i>Номінанти</i>	«Gipsy Kings»	«Love and Liberté»
		Мілтон Насіменто (Milton Nascimento)	«Angelus»
		Йуссу Н'Дур (Youssou N'Dour)	«The Guide»

¹Дані зведено з сайтів премії «Греммі» (www.grammy.com) та Вікіпедії (en.wikipedia.org).

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
			(Wommat)»
		«Zap Mama»	«Sabsylma»
1996	<i>Переможець Номінанти</i>	«Deep Forest»	«Boheme»
		Сезарія Евора (Cesária Évora)	«Cesária»
		Бааба Маал (Baaba Maal)	«Firin' in Fout»
		Шанкар з Закіром Хусейном та Вікку Вінаякрам (Shankar with Zakir Hussain & Vikku Vinayakram)	«Raga Aberi»
		«The Splendid Master Gnawa Musicians of Morocco» спільно з Ренді Вестон (The Splendid Master Gnawa Musicians of Morocco feat. Randy Weston)	«The Splendid Master Gnawa Musicians of Morocco»
1997	<i>Переможець Номінанти</i>	«The Chieftains»	«Santiago»
		Бела Флек, Вішва Мохан Бхатт та Джібінг Чен (Béla Fleck, Vishwa Mohan Bhatt & Jiebing Chen)	«Tabula Rasa»
		«Gipsy Kings»	«Tierra Gitana»
		Алі Акбар Хан (Ali Akbar Khan)	«Legacy»
		Нусрат Фатех Алі Хан та Майкл Брук (Nusrat Fateh Ali Khan & Michael Brook)	«Night Song»
		Джо Завінул (Joe Zawinul)	«My People»
1998	<i>Переможець Номінанти</i>	Мілтон Насіменто (Milton Nascimento)	«Nascimento»
		Сезарія Евора (Cesária Évora)	«Cabo Verde»
		«Gipsy Kings»	«Compas»
		Алі Акбар Хан (Ali Akbar Khan)	«Passing on the Tradition»
		Бабатунде Олатунджи (Babatunde Olatunji)	«Love Drum Talk»
1999	<i>Переможець Номінанти</i>	Жилберту Жил (Gilberto Gil)	«Quanta Live»
		Кінг Санні Еді (King Sunny Adé)	«Odu»
		Сезарія Евора (Cesária Évora)	«Miss Perfumado»
		Анжеліка Кіджо (Angélique Kidjo)	«Oremi»
		Алі Акбар Хан (Ali Akbar Khan)	«Passing on the Tradition»
		Роббі Робертсон (Robbie Robertson)	«Contact from the Underworld of

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
			Redboy»
2000	<i>Переможець/ Номінанти</i>	Каetano Велозу (Caetano Veloso)	«Livro»
		«Afro Celt Sound System»	«Volume 2: Release»
		Сезарія Евора (Cesária Évora)	«Café Atlantico»
		Саліф Кейта (Salif Keita)	«Papa»
		Алі Фарка Туре (Ali Farka Touré)	«Niafunke»
2001	<i>Переможець/ Номінанти</i>	Жуан Жилберту (João Gilberto)	«João Voz e Violão»
		Міріам Макеба (Miriam Makeba)	«Homeland»
		Йуссу Н'Дур (Youssou N'Dour)	«Joko (The Link)»
		«The Chieftains»	«Water from the Well»
		Пол Вінтер та «The Earth Band» (Paul Winter & the Earth Band)	«Live at Carnegie Hall»
2002	<i>Переможець/ Номінанти</i>	Раві Шанкар (Ravi Shankar)	«Full Circle: Carnegie Hall 2000»
		«Afro Celt Sound System»	«Volume 3: Further in Time»
		Сезарія Евора (Cesária Évora)	«São Vicente di Longe»
		Жилберту Жил та Мілтон Насіменто (Gilberto Gil & Milton Nascimento)	«Gil and Milton»
		Джон Маклафлін та різні музиканти (John McLaughlin & various artists)	«Saturday Night in Bombay: Remember Shakti»
2003	<i>Переможець/ Номінанти</i>	Рубен Блейдс (Rubén Blades)	«Mundo»
		Саліф Кейта (Salif Keita)	«Moffou»
		Анжеліка Кіджо (Angélique Kidjo)	«Black Ivory Soul»
		Фемі Куті (Femi Kuti)	«Fight to Win»
		Анушка Шанкар (Anoushka Shankar)	«Live at Carnegie Hall»

У 2003 році премія «Греммі» за кращий альбом *world music* була розділена на премію за кращий традиційний альбом *world music* та на премію за кращий сучасний альбом *world music*.

Номінанти та переможці премії «Греммі» в категорії «Кращий традиційний альбом world music» (Best Traditional World Music Album) (2003–2011)

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
2004	<i>Переможець</i>	Монахи монастиря Шебар Лінг (Monks of Sherab Ling Monastery)	«Sacred Tibetan Chant»
	<i>Номінанти</i>	«Ecos de Borinquen»	«Jibaro Hasta El Hueso: Mountain Music of Puerto Rico»
		«Ghazal»	«The Rain»
		«Grupo de Capoeira Angola Pelourinho»	«Capoeira Angola 2: Brincando Na Roda»
		Кассе Маді Діабате (Kasse Mady Diabaté)	«Kassi Kasse»
		«Masters of Persian Music»	«Without You»
2005	<i>Переможець</i>	«Ladysmith Black Mambazo»	«Raise Your Spirit Higher»
	<i>Номінанти</i>	«Cimarron»	«Si, Soy Llanero: Joropo Music from the Orinoco Plains of Colombia»
		Сандра Луна (Sandra Luna)	«Tango Varon»
		«Pero Negro»	«Jolgorio»
		Кассе Маді Діабате (Kasse Mady Diabate)	«Kassi Kasse»
		Різні виконавці	«Abayudaya: Music from the Jewish People of Uganda»
2006	<i>Переможець</i>	Алі Фарка Туре та Тумані Діабате (Ali Farka Touré & Toumani Diabaté)	«In the Heart of the Moon»
	<i>Номінанти</i>	Мамаду Діабате (Mamadou Diabaté)	«Behmanka»
		«Los Pleneros de la 21»	«Para Todos Ustedes»
		«Masters of Persian Music»	«Faryad»
	Lama Tashi	«Tibetan Master»	

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
			Chants»
2007	<i>Переможець Номінанти</i>	«Soweto Gospel Choir»	«Blessed»
		Академія макама (Academy of Maqâm)	«Music of Central Asia, Vol. 2: Invisible Face of the Beloved: Classical Music of the Tajiks and Uzbeks»
		Хоссейн Алізадех та Джіван Гаспарян (Hossein Alizadeh & Djivan Gasparyan)	«Endless Vision»
		Андреа Хоаг, Лоретта Келлі та Чарлі Пілзер (Andrea Hoag, Loretta Kelley & Charlie Pilzer)	«Hambo in the Snow»
		Аашиш Хан, Закір Хуссейн (Aashish Khan, Zakir Hussain)	«Golden Strings of the Sarode»
2008	<i>Переможець Номінанти</i>	«Soweto Gospel Choir»	«African Spirit»
		Рахім Аль-Хадж та Сухаїл Каспар (Rahim AlHaj & Souhail Kaspar)	«When The Soul Is Settled: Music of Iraq»
		Шейк Хамала Діабате та Боб Карлін (Cheick Hamala Diabaté & Bob Carlin)	«From Mali to America»
		«Konono N°1»	«Live at Couleur Café»
		Різні виконавці	«Singing for Life: Songs of Hope, Healing, and HIV/AIDS in Uganda»
2009	<i>Переможець</i>	«Ladysmith Black Mambazo»	«Ilembe: Honoring Shaka Zulu»
		<i>Номінанти</i>	Дебашиш Батачарія (Debashish Bhattacharya)
	Тумані Діабате (Toumani Diabaté)	«The Mandé Variations»	
	Лакшмі Шанкар (Lakshmi Shankar)	«Dancing In The Light»	
2010	<i>Переможець</i>	Мамаду Діабате (Mamadou Diabate)	«Douga Mansa»

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
	<i>Номінанти</i>	Рахім Аль-Хадж та Амжед Алі Хан (Rahim AlHaj & Amjad Ali Khan)	«Ancient Sounds»
		Ліз Керолл та Джон Дойл (Liz Carroll & John Doyle)	«Double Play»
		Джон Сантос та фольклорний хор «Kindembo» (John Santos Y El Coro Folklórico Kindembo)	«La Guerra No»
		«Ten Drum Art Percussion Group»	«Drum Music Land»
2011	<i>Переможець</i>	Алі Фарка Туре та Тумані Діабате (Ali Farka Touré & Toumani Diabaté)	«Ali and Toumani»
	<i>Номінанти</i>	Тибетські Монахи монастиря Гьютото (Gyuto Monks of Tibet)	«Pure Sounds»
		Бассеку Куяте та «Ngoni Ba» (Bassekou Kouyate & Ngoni Ba)	«I Speak Fula»
		«Soweto Gospel Choir»	«Grace»
		Vayo	«Tango Universal»

Номінанти та переможці премії «Греммі» в категорії «Кращий сучасний альбом world music» (Best Contemporary World Music Album) (2003–2011)

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
2004	<i>Переможець</i>	Сезарія Евора (Cesária Évora)	«Voz d'Amor»
	<i>Номінанти</i>	Білл Фрайзелл (Bill Frisell)	«The Intercontinentals»
		Йуссу Н'Дур (Youssou N'Dour)	«Nothing's in Vain (Coono du Reer)»
		«Orchestra Baobab»	«Specialist in All Styles»
		Каетану Велозу (Caetano Veloso)	«Live in Bahia»
2005	<i>Переможець</i>	Йуссу Н'Дур (Youssou N'Dour)	«Egypt»
	<i>Номінанти</i>	Пако де Лусія (Paco de Lucía)	«Cositas Buenas»
		Бебел Жилберту (Bebel Gilberto)	«Bebel Gilberto»
		«Gipsy Kings»	«Roots»
Анжеліка Кіджо (Angélique Kidjo)	«Oyaya!»		
2006	<i>Переможець</i>	Жилберту Жил (Gilberto Gil)	«Eletracústico»
	<i>Номінанти</i>	Amadou & Mariam	«Dimanche à Bamako»

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
		Квартет «Кронос» та Аша Бхосле (Kronos Quartet & Asha Bhosle)	«You've Stolen My Heart: Songs from R.D. Burman's Bollywood»
		«Ladysmith Black Mambazo» та струнні Англійського камерного оркестру (Ladysmith Black Mambazo & the Strings of the English Chamber Orchestra)	«No Boundaries»
		Анушка Шанкар (Anoushka Shankar)	«Rise»
2007	<i>Переможець Номінанти</i>	«The Klezmatics»	«Wonder Wheel»
		Річард Бона (Richard Bona)	«Tiki»
		Саліф Кейта (Salif Keita)	«M'Bemba»
		«Ladysmith Black Mambazo»	«Long Walk to Freedom»
		Алі Фарка Туре (Ali Farka Touré)	«Savane»
2008	<i>Переможець Номінанти</i>	Анжеліка Кіджо (Angélique Kidjo)	«Djin Djin»
		Жилберту Жил (Gilberto Gil)	«Gil Luminoso»
		Сéu	«CéU»
		Бебел Жилберту (Bebel Gilberto)	«Momento»
		Лоріна Маккеннітт (Loreena McKennitt)	«An Ancient Muse»
2009	<i>Переможець Номінанти</i>	Міккі Харт, Закір Хуссейн, Сікіру Адеподжу та Джованні Ідальго (Mickey Hart, Zakir Hussain, Sikiru Aderoju & Giovanni Hidalgo)	«Global Drum Project»
		Ліла Даунс (Lila Downs)	«Shake Away»
		Жилберту Жил (Gilberto Gil)	«Banda Larga Cordel»
		Йуссу Н'Дур (Youssou N'Dour)	«Rokku Mi Rokka (Give And Take)»
		«Soweto Gospel Choir»	«Live At The Nelson Mandela Theater»
2010	<i>Переможець Номінанти</i>	Бела Флек (Bela Fleck)	«Throw Down Your Heart: Tales from the Acoustic Planet, Vol. 3 – Africa Sessions»
		Amadou & Mariam	«Welcome To Mali»

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
		Фемі Куті (Femi Kuti)	«Day By Day»
		Уму Сангаре (Oumou Sangare)	«Seya»
		Омар Соса (Omar Sosa)	«Live At The Nelson Mandela Theater»
2011	<i>Переможець</i>	Бела Флек (Bela Fleck)	«Throw Down Your Heart: Africa Sessions Part 2: Unreleased Tracks»
	<i>Номінанти</i>	Бебел Жилберту (Bebel Gilberto)	«All in One »
		Анжеліка Кіджо (Angélique Kidjo)	«ÕÿÖ»
		Сержіо Мендес (Sérgio Mendes)	«Bom Tempo»
		Чандріка Крішнамурті Тандон (Chandrika Krishnamurthy Tandon)	«Om Namo Narayanaya: Soul Call»

У 2012 році премія за кращий традиційний альбом *world music* та премія за кращий сучасний альбом *world music* були знову об'єднані в одну категорію «Кращий альбом *world music*».

Номінанти та переможці премії «Греммі» в категорії «Кращий альбом world music» (2012–2019)

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
2012	<i>Переможець</i>	«Tinariwen»	«Tassili»
	<i>Номінанти</i>	«AfroCubism»	«AfroCubism»
		Фемі Куті (Femi Kuti)	«Africa for Africa»
		«Ladysmith Black Mambazo»	«Songs from a Zulu Farm»
2013	<i>Переможець</i>	Раві Шанкар (Ravi Shankar) (померло)	«The Living Room Sessions Part 1»
	<i>Номінанти</i>	Amadou & Mariam	«Folila»
		Даніель Хо (Daniel Ho)	«On a Gentle Island Breeze»
		Хью Масекела (Hugh Masekela)	«Jabulani»
		Анушка Шанкар (Anoushka Shankar)	«Traveller»
2014	<i>Переможці</i>	«Gipsy Kings»	«Savor Flamenco»

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
		«Ladysmith Black Mambazo»	«Live: Singing for Peace Around the World»
	<i>Номінанти</i>	Фемі Куті (Femi Kuti)	«No Place for My Dream»
		Раві Шанкар (Ravi Shankar)	«The Living Room Sessions Part 2»
2015	<i>Переможець</i>	Анжеліка Кіджо (Angélique Kidjo)	«Eve»
	<i>Номінанти</i>	Тумані Дьябате та Сідікі Дьябате (Toumani Diabaté & Sidiki Diabaté)	«Toumani & Sidiki»
		Сержіо Мендес (Sérgio Mendes)	«Magic»
		Анушка Шанкар (Anoushka Shankar)	«Traces of You»
		Ву Ман, Луїс Конте, Данієль Хо (Wu Man, Luis Conte & Daniel Ho)	«Our World in Song»
2016	<i>Переможець</i>	Анжеліка Кіджо (Angélique Kidjo)	«Sings»
	<i>Номінанти</i>	Жилберту Жил (Gilberto Gil)	«Gilbertos Samba Ao Vivo»
		«Ladysmith Black Mambazo», Елла Спіра та «The Inala Ensemble» (Ladysmith Black Mambazo, Ella Spira & the Inala Ensemble)	«Music from Inala»
		Анушка Шанкар (Anoushka Shankar)	«Home»
		«Zomba Prison Project»	«I Have No Everything Here»
2017	<i>Переможець</i>	Йо-Йо Ма та «The Silk Road Ensemble» (Yo-Yo Ma & The Silk Road Ensemble)	«Sing Me Home»
	<i>Номінанти</i>	Жилберту Жил (Gilberto Gil)	«Gilbertos Samba Ao Vivo»
		«Celtic Woman»	«Destiny»
		«Ladysmith Black Mambazo»	«Walking in the Footsteps of Our Fathers»
		Анушка Шанкар (Anoushka Shankar)	«Land of Gold»

<i>Рік</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Назва альбому</i>
		Жилберту Жил та Каетану Велозу (Caetano Veloso & Gilberto Gil)	«Dois Amigos, Um Século de Música: Multishow Live»
2018	<i>Переможець</i>	«Ladysmith Black Mambazo»	«Shaka Zulu Revisited: 30th Anniversary Celebration»
	<i>Номінанти</i>	Вісенте Аміго (Vicente Amigo)	«Memoria de los Sentidos»
		Буйка (Buika)	«Para Mi»
		Анат Коен та «Trio Brasileiro» (Anat Cohen & Trio Brasileiro)	«Rosa Dos Ventos»
		«Tinariwen»	«Elwan»
2019	<i>Переможець</i>	«Soweto Gospel Choir»	«Freedom»
	<i>Номінанти</i>	Бомбіно (Bombino)	«Deran»
		Фатумата Діавара (Fatoumata Diawara)	«Fenfo»
		Сеун Куті та «Egypt'80» (Seun Kuti & Egypt'80)	«Black Times»
		Різні виконавці	«Yiddish Glory: The Lost Songs of World War II»

Нотатки за статистикою перемог

У категорії *world music* південноафриканський гурт «Ladysmith Black Mambazo» був номінований на премію «Греммі» дев'ять разів, з яких чотири – переміг (2005, 2009, 2014, 2018 роки).

Три рази отримав цю нагороду південноафриканський гурт «Soweto Gospel Choir» (2007, 2008, 2019 роки) та бенінська співачка Анжеліка Кіджо (2008, 2015 та 2016 роки).

Малійський колектив Алі Фарка Туре та Тумані Діабате став володарем двох премій «Греммі» в категорії *world music* (у 2006 та 2011 роках). Проте свою першу нагороду в цій категорії Алі Фарка Туре отримав ще в 1995 за альбом записаний спільно з Раєм Кудер.

Багато музикантів отримували премію «Греммі» в категорії *world music* двічі:

– американський музикант Рай Кудер. Першу премію було вручено у 1994 році за альбом «A Meeting by the River» (спільно з Вішвою Моханом Бхаттом), а другу – у 1995 році за альбом «Talking Timbuktu» (спільно з Алі Фарка Туре);

– індійський ситарист Раві Шанкар у 2002 та 2013 (посмертно) роках;

- бразильський співак Жілберту Жил (1999 і 2006 роки);
- американський музикант Міккі Харт (у 1992 та 2009 роках);
- американський гравець на банджо Бела Флек (2010 та 2011 роки).

Найчастіше перемогу отримували музиканти та колективи зі Сполучених Штатів Америки, Південної Африки та Бразилії.

ДОДАТОК В

**Номінанти та переможці нагороди
«BBC Radio 3 Awards for World Music»**

Нагорода «BBC Radio 3 Awards for World Music» вручалася з 2003 по 2008 року британською радіостанцією «BBC Radio 3». Дані зведено з сайту «BBC Radio 3» (bbc.co.uk/radio3).

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>
2003	Африка	<i>Переможець</i>	«Orchestra Baobab»	«Bull Ma Miin»
		<i>Номінанти</i>	«Bembeya Jazz»	«Bembeya»
			Кассе Маді Діабате (Kasse Mady Diabate)	«Maimouna»
			Тоні Аллен (Tony Allen)	«Every Season»
	Азія / Тихо-океанський регіон	<i>Переможець</i>	Махваш та «Ensemble Kaboul» (Mahwash & Ensemble Kaboul)	«Lalo Lalo»
		<i>Номінанти</i>	«Te Vaka»	«Nukukehe»
			Трілок Гурту (Trilok Gurtu)	«Brindavan Dance»
			Алка Ягнік (Alka Yagnik)	«Raja Hindustani»
	Північна та Південна Америка	<i>Переможець</i>	«Los de Abajo»	«El Loco»
		<i>Номінанти</i>	Сусана Бака (Susana Baca)	«La noche y el día»
			Юса (Yusa)	«Chiquichaca»
			Ліла Даунс (Lila Downs)	«La Niña»
	Європа	<i>Переможець</i>	Маріза (Mariza)	«Oiça Lá ó Senhor Vinho»
		<i>Номінанти</i>	«Ojos de Brujo»	«Naitá»
			Кіммо Похьонен (Kimmo Pohjonen)	«Ulaani»
			Сергій Старостін	«Da Priyekhal»
Середній Схід	<i>Переможець</i>	Саміра Саїд (Samira Said)	«Youm Wara Youm»	
	<i>Номінанти</i>	Кейхан Кальхор (Kayhan Kalhor)	«Kurdish Music for kamancheh and tanbur»	

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>
			Омер Фарук Текбілек (Omar Faruk Tekbilek)	«Don't Cry My Love»
			Яїр Далал (Yair Dalal)	«Through the mist of your eyes»
	Новачок	<i>Переможець</i>	«Gotan Project»	«Santa Maria (del buen ayre)»
			«DuOuD»	«Le Retour D'Ulysee»
		<i>Номінанти</i>	Маріза (Mariza)	«Oiça Lá ó Senhor Vinho»
			Юса (Yusa)	«Chiquichaca»
	Вихід за межі (Boundary Crossing)	<i>Переможець</i>	Елліка та Соло (Ellika & Solo)	«Mama Tonkara»
			<i>Номінанти</i>	Папа Ноель та Папі Ов'єдо (Papa Noel & Papi Oviedo)
		«Oi Va Voi»		«Tatar Love Song»
		«Gotan Project»		«Santa Maria (del buen ayre)»
	Премія від критиків	<i>Переможець</i>	«Orchestra Baobab»	Bull Ma Miin
			<i>Номінанти</i>	Еліза Карті (Eliza Carthy)
		Саліф Кейта (Salif Keita)		«Madan»
		Йуссу Н'Дур (Youssou N'Dour)		«Moor Ndaje»
2004	Африка	<i>Переможець</i>	«Daara J»	«Boomrang»
			<i>Номінанти</i>	Сезарія Евора (Cesaria Evora)
		Уму Сангаре (Oumou Sangaré)		-
		Рокія Траоре (Rokia Traoré)		«M'Bifo (Radio Edit)»
	Азія / Тихо- океанський регіон	<i>Переможець</i>	Севара Назархан (Sevara Nazarkhan)	«Yol Bolsin»
			<i>Номінанти</i>	«Huun-Huur-Tu»
		Трілок Гурту (Trilok Gurtu)		«Brindavan Dance»

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>
			Мунаджат Йулчієва (Munadjat Yulchieva)	«Kelmady»
	Північна та Південна Америка	<i>Переможець</i>	Ібрагім Феррер (Ibrahim Ferrer)	-
		<i>Номінанти</i>	Омар Соса (Omar Sosa)	«Toridanzón»
			Каетану Велозу (Caetano Veloso)	«Soy Loco Por Ti, America»
			«OS Tribalistas»	«Velha Infância»
	Європа	<i>Переможець</i>	«Ojos de Brujo»	«Naitá»
		<i>Номінанти</i>	«Kroke»	«T 4.2»
			«Radio Tarifa»	«Jota Bereber» (45 second clip only)
			Тамара Обровац (Tamara Obrovac)	«Dark Evil»
	Середній Схід та Північна Африка	<i>Переможець</i>	Казем/Кадім Аль Сахір (Kazem/Kadim Al Sahir)	«Hal Endak Shak»
		<i>Номінанти</i>	Мерджан Деде (Merican Dede)	«Nar-I Ney»
			Халед (Khaled)	«Trigue Lycee»
			Суад Массі (Souad Massi)	«Ya Kelbi»
	Новачок	<i>Переможець</i>	«Warsaw Village Band»	«Cranes»
		<i>Номінанти</i>	«Ojos de Brujo»	«Naitá»
			Сібеллі (Cibelle)	«So sei viver no samba»
			Севара Назархан (Sevara Nazarkhan)	«Yol Bolsin»
	Вихід за межі (Boundary Crossing)	<i>Переможець</i>	Think Of One	«Sidi Moussa»
		<i>Номінанти</i>	Боб Брозман (Bob Brozman)	«Bahu Dur Dur»
			Ману Чао (Manu Chao)	«Me Gustas Tu»
			«Duoud»	«Le Retour D'Ulysee»
	Глобальний клуб (Club Global)	<i>Переможець</i>	DJ Dolores & Orchestra Santa Massa	«Catimbó»
		<i>Номінанти</i>	Мерджан Деде	«Nar-I Ney»

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>	
			(Mercan Dede)		
			Panjabi MC	«Yaaran Kollon Sikh Kuriye»	
			«Zuco 103»	«Jussara» (Unplugged)	
	Премія від критиків	<i>Переможець</i>	<i>Номінанти</i>	Рокіа Траоре (Rokia Traoré)	«M'Bifo» (Radio Edit)
				«Abyssinia Infinite»	«Alesema»
				Джон Спірс та Джон Боден (John Spiers & Jon Boden)	«Prickle Eye Bush»
				«Oi Va Voi»	«Refugee»
2005	Африка	<i>Переможець</i>	«Tinariwen»	«Chet Boghassa»	
			<i>Номінанти</i>	Тандісва Мазвай (Thandiswa Mazwai)	«Nizwalwa Ngobani?»
		<i>Номінанти</i>	Рокіа Траоре (Rokia Traoré)	«M'Bifo» (Radio Edit)	
			Йуссу Н'Дур (Youssou N'Dour)	«Touba - Daru Salaam»	
	Азія / Тихо-океанський регіон	<i>Переможець</i>	К. Чакрабарті (K. Chakrabarty)	«Khayal "Kahe maan karo sakhiri ab" in Teental»	
			<i>Номінанти</i>	Фаїз Алі Фаїз (Faiz Ali Faiz)	«La Faucon Rouge» / «The Red Falcon»
		<i>Номінанти</i>	Сайнхо Намчилак (Sainkho Namtchylak)	«Who Stole the Sky?»	
			Севара Назархан (Sevara Nazarkhan)	«Yol Bolsin»	
	Північна та Південна Америка	<i>Переможець</i>	Лхаса (Lhasa)	«Con Toda Palabra»	
			<i>Номінанти</i>	Бобел Жилберту (Bebel Gilberto)	«Aganju»
		<i>Номінанти</i>	«Bajofondo Tango Club»	«En mi/Soledad»	
			Ліла Даунс (Lila Downs)	«Una Sangra» / «One Blood»	
	Європа	<i>Переможець</i>	«Ampranoia»	«En La Noche»	
			<i>Номінанти</i>	Енцо Авітабіле та	«Dance with

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>
			Bottari (Enzo Avitabile & Bottari)	Me»
			Іво Папазов (Ivo Papasov)	«Demirdzijska Ratchenitsa»
			«Ojos de Brujo»	«Naita»
	Середній Схід та Північна Африка	<i>Переможець</i>	Халед (Khaled)	«Ya-Rayi»
		<i>Номінанти</i>	Брати Шехаде (Chehade Brothers)	«Sitti»
			Мерджан Деде (Merçan Dede)	«Ab-i Verd»
			Суад Массі (Souad Massi)	«Ya Kelbi»
	Новачок	<i>Переможець</i>	Чанго Спасюк (Chango Spasiuk)	«Mi Pueblo, Mi Casa, La Soledad»
		<i>Номінанти</i>	«Ba Cissoko»	«Sabolán»
			«Amparanoia»	«En La Noche»
			Ясмін Леві (Yasmin Levy)	«Me voy»
	Вихід за межі (Boundary Crossing)	<i>Переможець</i>	Бебо та Сілага (Bebo & Cigala)	«Lagrimas Negras»
		<i>Номінанти</i>	Бьорк (Björk)	«Oceania»
			Клотер К (Clotaire K)	«Ya Saryan»
			Лхаса (Lhasa)	«Con Toda Palabra»
	Глобальний клуб (Club Global)	<i>Переможець</i>	Клотер К (Clotaire K)	«Ya Saryan»
		<i>Номінанти</i>	Гіллес Пітерсон (Gilles Peterson)	«BID 'Mandingueira'» (Instituto remix)
			«Gotan Project»	«La Del Ruso» (Calexico Version)
			Мерджан Деде (Merçan Dede)	«Ab-i Verd»
	Премія від критиків	<i>Переможець</i>	Йуссу Н'Дур (Yousou N'Dour)	«Touba - Daru Salaam»
		<i>Номінанти</i>	Лхаса (Lhasa)	«Con Toda Palabra»
			«Tinariwen»	«Chet

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>
	Приз глядацьких симпатій	<i>Переможець</i>		Boghassa»
			Ендрю Крошно (Andrew Cronshaw)	«The Shores of Turkey»
			Іво Папазов (Ivo Papasov)	«Demirdzijska Ratchenitsa»
			Брати Шехаде (Chehade Brothers)	«Sitti»
			Енцо Авітабіле та Bottari (Enzo Avitabile & Bottari)	«Dance with Me»
		Мерджан Деде (Mercan Dede)	«Ab-i Verd»	
2006	Африка	<i>Переможець</i>	Амаду та Маріам (Amadou & Mariam)	«La Réalité»
		<i>Номінанти</i>	Алі Фарка Туре (Ali Farka Toure)	«Soubou Ya Ya»
			Емануель Джал (Emmanuel Jal)	«Gua»
			Лура (Lura)	«Na Ri Na»
	Азія / Тихо- океанський регіон	<i>Переможець</i>	Сайєн Захур (Sain Zahoor)	«Aokhay Painday»
		<i>Номінанти</i>	Фаїз Алі Фаїз (Faiz Ali Faiz)	«Akhian Udikdian»
			Сашила Раман (Susheela Raman)	«What Silence Said»
			«Ях-та» («Yat-Kha»)	«When The Levee Breaks»
	Північна та Південна Америка	<i>Переможець</i>	Ry Cooder	-
		<i>Номінанти</i>	Сеу Жоржи (Seu Jorge)	«Tive Razaó
			Омар Соса (Omar Sosa)	Nuevo Manto»
		Карлос Вівес (Carlos Vives)	«Como Tu»	
Європа	<i>Переможець</i>	«Fanfare Ciocarlia»	«Sandala»	
	<i>Номінанти</i>	«Armenian Navy Band»	«My Door Is Open To Everybody»	
		Енцо Авітабіле та Bottari (Enzo Avitabile & Bottari)	«Dance With Me»	
		Маріза (Mariza)	«Meu Fado Meu»	

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>
	Середній Схід та Північна Африка	<i>Переможець</i>	Суад Массі (Souad Massi)	«Inspiration (Ilham)»
		<i>Номінанти</i>	Ільхам Ал Мадфай (Ilham Al Madfai)	«Chal Chal Alayea el Rumman»
			Рашид Таха (Rachid Taha)	«Rock El Casbah»
			Дафер Юссеф (Dhafer Youssef)	«Aya»
	Новачок	<i>Переможець</i>	«Konono N°1»	«Lufuala Ndonga»
		<i>Номінанти</i>	Добет Гнахоре (Dobet Gnahore)	«Nan»
			Лура (Lura)	«Na Ri Na»
			Дабі Туре (Daby Toure)	«Iris»
	Культурний прорив (Cultural Crossing)	<i>Переможець</i>	Нітін Соуні (Nitin Sawhney)	«Mausam»
		<i>Номінанти</i>	Аша Бхосле та «Kronos Quartet» (Asha Bhosle & Kronos Quartet)	«Koi Aaya Aane Bhi De»
Ясмін Леві (Yasmin Levy)			«Naci en Alamo»	
Кіммо Похьонен (Kimmo Pohjonen)			«Optikus»	
Глобальний клуб (Club Global)	<i>Переможець</i>	DJ Shantel	«Borino Oro»	
	<i>Номінанти</i>	Мерджан Деде (Mercan Dede)	«Ab-i Hayat»	
		M.I.A	«Amazon»	
		Cheb i Sabbah	«Toura Toura»	
Альбом року	<i>Переможець</i>	Амаду та Маріам (Amadou & Mariam) альбом «Dimanche à Bamako»	-	
	<i>Номінанти</i>	Алі Фарка Туре та Тумані Діабате (Ali Farka Toure & Toumani Diabate) альбом «In the Heart of the Moon»	-	
		Саліф Кейта	-	

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>
			(Salif Keita) альбом «M'Bemba»	
			Тіон Сек (Thione Seck) альбом «Orientation»	-
	Приз глядацьких симпатій	<i>Переможець</i>	«Armenian Navy Band»	«My Door Is Open To Everybody»
		<i>Номінанти</i>	Енцо Авітабіле та Bottari (Enzo Avitabile & Bottari)	«Dance With Me»
			Ільхам Ал Мадфай (Ilham Al Madfai)	«Chal Chal Alayea el Rumman»
			Сеу Жоржи (Seu Jorge)	«Tive Raza»
2007	Африка	<i>Переможець</i>	Мамхуд Ахмед (Mahmoud Ahmed)	«Fetsum denq ledj nesh»
		<i>Номінанти</i>	Алі Фарка Туре (Ali Farka Toure)	«Savane»
			«Bongo Maffin»	«Kura Uone»
			Тумані Діабате (Toumani Diabate)	«Africa Challenge»
	Азія / Тихо- океанський регіон	<i>Переможець</i>	Дебашіш Батачарія (Debashish Bhattacharya)	«Aanandam»
		<i>Номінанти</i>	Анушка Шанкар (Anoushka Shankar)	«Prayer in Passing»
			Dadawa	«In the Setting of the Sun»
			«Fat Freddy's Drop»	«Wandering Eye»
	Північна та Південна Америка	<i>Переможець</i>	«Gogol Bordello»	«60 Revolutions»
		<i>Номінанти</i>	Бен Харпер (Ben Harper)	«Serve your Soul»
			Фонсека (Fonseca)	«Sigo aqui cantando»
			Ліла Даунс (Lila Downs)	«Agua de Rosas»
	Європа	<i>Переможець</i>	Камілл (Camille)	«Ta Douleur»
		<i>Номінанти</i>	«Lo'Jo»	«Bonjour Ignorance»
Маріза (Mariza)			«Ha uma	

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>
				musica do Povo»
			«Ojos de Brujo»	«Todo tiende»
	Середній Схід та Північна Африка	<i>Переможець</i>	Гхада Шбейр (Ghada Shbeir)	«Ma'is el 'aataf»
		<i>Номінанти</i>	«Les Boukakes»	«Seur Feur»
			Наташа Атлас (Natacha Atlas)	«Bathaddak»
			Ясмін Леві (Yasmin Levy)	«La Alegria»
	Новачок	<i>Переможець</i>	К'наан	«Soobax»
		<i>Номінанти</i>	«Etran Finatawa»	«Lledeman»
			Нуру Кейн (Nuru Kane)	«Toub»
			Сара Таварес (Sara Tavares)	«Bom Feeling»
	Культурний прорив (Cultural Crossing)	<i>Переможець</i>	Моріс Ель Медіоні та Роберто Родрігез (Maurice El Medioni & Roberto Rodriguez)	«Oran Oran»
		<i>Номінанти</i>	Аїда Надім (Aida Nadeem)	«Baghdad»
			«Ska Cubano»	«Cachita»
			«Think of One»	«Essa Mesa»
	Глобальний клуб (Club Global)	<i>Переможець</i>	«Gotan Project»	«Diferente»
		<i>Номінанти</i>	«Balkan Beat Box»	«Ya Man»
			Cheb I Sabbah	«Jarat fil hub» (the chalice remix)
			Мерджан Деде (Mercan Dede)	«Napas»
	Альбом року	<i>Переможець</i>	Алі Фарка Туре (Ali Farka Touré) альбом «Savane»	-
		<i>Номінанти</i>	«Bellowhead» альбом «Burlesque»	-
			Ліла Даунс (Lila Downs) альбом «La Cantina Narada»	-
			Тумані Діабате та «Symmetric Orchestra» (Toumani Diabaté & the	-

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>
			Symmetric Orchestra) альбом «Boulevard de l'Independance»	
	Приз глядацьких симпатій	<i>Переможець</i>	Гхада Шбейр (Ghada Shbeir)	«Ma'is el 'aataf»
2008	Африка	<i>Переможець</i>	Басеку Куяте та «Ngoni Ba» (Bassekou Kouyate & Ngoni Ba)	«Jonkoloni»
		<i>Номінанти</i>	Сімфайв Дана (Simphiwe Dana)	«Bantu Biko Street»
			«Tinariwen»	«Ahimana»
			Тумані Діабате та «Symmetric Orchestra» (Toumani Diabaté & the Symmetric Orchestra)	«Africa Challenge»
	Азія / Тихо- океанський регіон	<i>Переможець</i>	Са Діндін (Sa Dingding)	«Oldster by Xilin river»
		<i>Номінанти</i>	Анушка Шанкар та Карш Калі (Anoushka Shankar & Karsh Kale)	«PD7»
			Фаїз Алі Фаїз (Faiz Ali Faiz)	«Lal Shahbaz Qalandar»
			«Huun Huur Tu»	«Kongurei»
	Північна та Південна Америка	<i>Переможець</i>	Енді Паласіо та «The Garifuna Collective» (Andy Palacio & The Garifuna Collective	«Aguyuha Niduhenu»
		<i>Номінанти</i>	«Bajofondo Tango Club»	«Ya no duele»
			«Hazmat Modine»	«Bahamut»
			Марія Ріта (Maria Rita)	«Cria»
	Європа	<i>Переможець</i>	«Son de la Frontera»	«Buleria de la cal»
		<i>Номінанти</i>	Ману Чао (Manu Chao)	«El Hoyo»
			«Ojos de Brujo»	«Get Up Stand Up»
			Тьєррі «Тіті» Робін (Thierry 'Titi' Robin)	«Rovave sa rovave»
	Середній Схід та	<i>Переможець</i>	Рашид Таха (Rachid Taha)	«Agatha»

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>
	Північна Африка	<i>Номінанти</i>	Малума (Malouma)	«Nebine»
			«Nass El Ghiwane»	«Alrada Alrada»
			«The Idan Raichel Project»	«Bo'ee»
	Новачок	<i>Переможець</i>	Майра Андраде (Mayra Andrade)	«Dimokransa»
		<i>Номінанти</i>	«Balkan Beat Box»	«Hermetico»
			Бассеку Куяте та «Ngoni Ba» (Bassekou Kouyate & Ngoni Ba)	«Jonkoloni»
			Вьо Фарка Туре (Vieux Farka Touré)	«Sangare»
	Культурний прорив (Cultural Crossing)	<i>Переможець</i>	Джастін Адамс та Juldeh Камара (Justin Adams & Juldeh Camara)	«Yerro Mama»
		<i>Номінанти</i>	«Balkan Beat Box»	«Hermetico»
			«Bole 2 Harlem»	«Enseralen Gojo»
			«The Idan Raichel Project»	«Bo'ee»
	Глобальний клуб (Club Global)	<i>Переможець</i>	«Transglobal Underground»	«Dancehall Operator»
		<i>Номінанти</i>	«Balkan Beat Box»	«Hermetico»
			«Bajofondo Tango Club»	«Ya no duele»
			Гауді та Нусрат Фатех Алі Хан (Gaudi & Nusrat Fateh Ali Khan)	«Jab Teri Dhun Main Raha Karte They»
Альбом року	<i>Переможець</i>	Бассеку Куяте та «Ngoni Ba» (Bassekou Kouyate & Ngoni Ba) альбом «Segu Blue»	-	
	<i>Номінанти</i>	Енді Паласіо та «The Garifuna Collective» (Andy Palacio & the Garifuna Collective) альбом «Wátina»	-	
		«Orchestra Baobab» альбом «Made In Dakar»	-	

<i>Рік</i>	<i>Номінація</i>	<i>Переможець/ Номінанти</i>	<i>Ім'я музикантів або назви гуртів</i>	<i>Назва композиції</i>
			«Tinariwen» альбом «Aman Iman: Water Is Life»	-

ДОДАТОК Г

Переможці премії «WOMEX»

Щорічна премія «WOMEX» (або «World Music Expo») вручається з 1999 року в рамках однойменного міжнародного фестивалю, присвяченого *world music*. Нагороди були присуджені як музикантам, так і лейблам. Інформація з сайту фестивалю «WOMEX» (*wotex.com*) [211].

Переможці премії «WOMEX» для музикантів (1999–2019)

<i>Рік</i>	<i>Імена музикантів, назви гуртів, колективів, організацій</i>	<i>Країна переможця</i>
1999	Хуан де Маркос Гонсалес та Нік Голд (Juan de Marcos González & Nick Gold)	Куба Британія
2000	«Mahotella Queens»	Південна Африка
2001	Нусрат Фатех Алі Хан (Nusrat Fateh Ali Khan) (посмертно)	Пакистан
2002	Дживан Гаспарян	Вірменія
2003	«Freemuse»	Данія
2004	Марк Холландер та «Crammed Discs» (Marc Hollander & Crammed Discs)	Бельгія
2005	Бі Кідуде (Bi Kidude)	Занзібар
2006	Тото Ла Момпосіна (Totó La Momposina)	Колумбія
2007	Енді Вівіан Паласіо та Іван Дюран (Andy Palacio & Ivan Duran)	Беліз
2008	«Muzsikás»	Угорщина
2009	«Staff Benda Bilili»	Конго
2010	Даніель Варо (Danyel Waro)	Реюньйон
2011	Х'ю Масекела (Hugh Masekela)	Південна Африка
2012	«Värttinä»	Фінляндія
2013	«Los Van Van»	Куба
2014	Маріза (Mariza)	Португалія
2015	Шейх Ло (Cheikh Lô)	Сенегал
2016	Каліпсо Роуз (Calypso Rose)	Тринідад і Тобаго

2017	Уму Сангаре (Oumou Sangaré)	Малі
2018	«Kronos Quartet»	Сполучені Штати Америки
2019	Кейхан Кальхор (Kayhan Kalhor)	Іран / США

Премія «WOMEX» для лейблів (2006–2019)

<i>Рік</i>	<i>Назва лейблів</i>	<i>Країна переможця</i>
2006	World Circuit	Велика Британія
2007	Stern's	Велика Британія
2008	Cumbancha	Сполучені Штати Америки
2009	Crammed Discs	Бельгія
2010	World Village (Harmonia Mundi)	Франція
2011	World Village (Harmonia Mundi) та Le Chant du Monde	Франція, Сполучені Штати Америки
2012	Lusafrica	Франція
2013	Riverboat Records та World Music Network	Велика Британія
2014	Glitterbeat	Німеччина
2015	Glitterbeat	Німеччина
2016	Glitterbeat	Німеччина
2017	Glitterbeat	Німеччина
2018	Glitterbeat	Німеччина
2019	-	-

*Премія «WOMEX» за професійну майстерність (Professional Excellence)
(2008–2019)*

<i>Рік</i>	<i>Назва</i>	<i>Країна переможця</i>
2008	Відділ народної музики Академії імені Сібеліуса (Folk Music Department of the Sibelius Academy)	Фінляндія
2009	Крістіан Муссет (Christian Mousset)	Франція
2010	Ян Андерсон (Ian A. Anderson)	Велика Британія
2011	Франсіс Фалсето	Франція

	(Francis Falceto)	
2012	Александр Чепарухін (Alexander Cheparukhin)	Росія
2013	Фестиваль в пустелі (Festival au Désert)	Малі
2014	Маріо Лусіо Соуса (Mário Lúcio Sousa)	Кабо-Верде
2015	Рамін Садіхі (Ramin Sadighi)	Іран
2016	Генрі Артеага та «4Elementos Skuela» (Henry Arteaga & 4Elementos Skuela)	Колумбія
2017	Петр Дорушка (Petr Dorůžka)	Чехія
2018	ШоШона Кіш (ShoShona Kish)	Канада
2019	«Julie's Bicycle»	Велика Британія

ДОДАТОК Д

Інтерв'ю з режисером та художнім керівником Центру Сучасного Мистецтва «ДАХ» Владиславом Троїцьким

І.Ф.: Владислав, у своїх виставах Ви звертаєтесь до фольклорної музики. Спочатку були фольклорні ансамблі «Божичі» та «Дерево», потім з'явилася «ДахаБраха». Що притягає Вас як режисера у фольклорній музиці?

В.Т.: Народна музика вбирає в себе чарівну енергію землі. Вона як амбра, як амброзія. Моє завдання як режисера виділити цю амброзію, а потім вписати в простір, в тіло вистави так, щоб вона додавала цей аромат та енергію, яка пов'язана із землею і нашою країною.

І.Ф.: Як виникла ідея відійти від автентичного звучання фольклорної музики і почати експериментувати з нею?

В.Т.: Фольклорна музика, яка використовується у виставах в чистому вигляді, часто має трішки декоративну функцію, навіть бутафорську. Народна пісня живе в тому середовищі, в якому вона народжується – в селі. Тому коли її співають навіть найчарівніші бабусі на сцені, це цікаво слухати тільки для дуже вузького кола. Це трішки протиприродно: бабусі, що стоять рядком на сцені та співають в мікрофон.

У виставах ніколи не ставиться завдання нетрадиційного звучання. Ставиться завдання привнести фольклорну сільську музику до урбаністичної культури, тобто внести в контекст міста. Для цього необхідно знайти точні обертони, щоб не було знову ж таки бабусь, що стоять рядком на сцені. От як це зробити? Кожного разу йде пошук. Так народжувалися усі вистави, так народжувалася музика «ДахиБрахи», так народжується й музика «Dakh Daughters».

І.Ф.: Як з'явився гурт «ДахаБраха»?

В.Т.: «ДахаБраха» народжувалася як театральний проект. Ми робили перший перформанс, який називався, по-моєму, «Весілля чорної нареченої» (це робилося, коли ще Марко не було у «ДасіБрасі»), а звідти народилася ідея «Макбета».

І.Ф.: А хто придумав знамениті шапки для «ДахиБрахи»?

В.Т.: Моя дружина. Ну ми просто думали, який створити образ. Народний костюм – це зрозуміло, але потрібний був якийсь акцент. У нас лежала у гримерці каракулева шуба, ми взяли, відрізали рукав і вийшла перша шапка.

І.Ф.: Етно-хаос гурт «ДахаБраха»: що Ви як автор вкладаєте в поняття «етно-хаос»?

В.Т.: Хаос – це світ. Світ був створений з Хаосу. Ми створюємо новий світ, безумовно, спираючись на український мелос, але додаючи обертони

інших етнічних культур, іншої філософії, іншої музики: від мінімалістської до ембієнту. Коли виходить такий концентрований коктейль, бульйон сенсів, відбувається кристалізація та виготовлення продукту.

Коли входиш в зону створення, коли прокидається творча свідомість, ти маєш бути вільним. Ти маєш якусь точку опори – українську музику, але далі ти повинен чути світ. Світ настільки різноманітний, і з цього світу з'являється хаос. З цього хаосу світу, з цього первинного бульйону, виділяєш ті інгредієнти, які тобі здається можуть зустрітися з українською піснею.

Ми зробили це визначення, щоб якимсь чином себе позиціонувати. Треба було придумати назву, щоб вона не суперечила концепції. А далі вже питання критиків, які вибудовують деякі моделі, схеми. Моя функція запустити енергію. Це полягає в тому, що музиканти, наприклад, присвоїли проект «ДахаБраха». Я запалюю проект, придумую концепцію, а далі – самі. Я можу тільки курирувати, давати якісь коментарі, але це вільна територія, територія не виконавців, а творців.

І.Ф.: Шекспірівські вистави проекту «Україна містична»: чому Ви звертаєтесь до трагедій Шекспіра?

В.Т.: Тому що, наприклад, Мольєра так не зробиш. По-перше, Шекспір – це космос, він позачасовий. По-друге, Шекспір сам в основному працює з міфами. Він сам вже породив міф.

І.Ф.: Як Ви працюєте з п'єсами Шекспіра?

В.Т.: Ми граємо міф. Вистави ж називається «прологи». Ми не граємо сюжет, але там є якісь збіги, загальні схеми. Тобто вибираються ключові моменти.

І.Ф.: Чому вистави Ви називаєте прологами?

В.Т.: Є традиція шекспірівського театру. Перед шекспірівським театром грали прологи, і вони гралися пантомімою. Тому формально ми просто продовжили традицію шекспірівського театру. З іншого боку, це було пов'язано з політичною ситуацією в країні: вистави про майбутнє країни. Вони були якоюсь мірою пророчими, тому це був пролог перед майбутнім.

І.Ф.: А хто вибудовує сценічну драматургію вистав, ставить танці акторам?

В.Т.: Ну це була моя історія, звичайно. Я чую якусь ідею, пропоную якийсь рух, далі хлопці пропонують рух. Звичайно, моє завдання – фіналізація, тобто я відповідаю за кінцевий продукт.

І.Ф.: А музику? Чи має значення її строга фіксація? Наприклад, в різних постановках перформансу «Dreams of The Lost Road» є відмінності музичного ряду. Чим це обумовлено?

В.Т.: Там взагалі багато фіксованих речей: є центральний сорокахвилинний блок, він просто залізний. Я його спочатку зробив, він так відтоді й залишився. Принцип підходу до вистави кожного разу новий. Це

живий процес – світ різний, артисти різні, публіка різна, простір різний. Залежно від цього народжується новий продукт. Це не спонтанність, це питання гармонії зі світом.

І.Ф.: Проект називається «Україна містична», а що для Вас містика?

В.Т.: На жаль, ми в наші часи не бачимо метафізичність життя. Для нас не існує те, що називається непізнаною стороною світу. Ви коли-небудь замислювалися, скільки часу у своєму житті ви відчуваєте її містичність? Без містики життя стає нудним та нецікавим.

І.Ф.: А в чому проявляється ця містика? Її значення в першу чергу пов'язано з ритуалом або обрядом.

В.Т.: Ритуал, обряд – це усе втрачено. Тобто їх означають якось, але за рідкісним винятком – це симулякр. Колись вони були справжніми, але дедалі вони стають усе більш схематичними. Наприклад, відношення до смерті. Ніколи не замислювалися, що відношення до смерті за останні 50-100 років принципово змінилося? Особливо в місті. Як мінімум 50 років тому, людина зазвичай помирала в колі родини, це була складова частина життя. А зараз? Ти нічого не розумієш, що робити, треба якось вирішувати купу якихось адміністративних завдань: свідоцтво про смерть, дозвіл на поховання, наймати якихось людей, автобуси... Виходить, що у тебе немає нормального часу попрощатися з найдорожчою людиною. Від цього виходить розрив: немає дуже серйозної складової життя – зустрічі смерті. Тобто ти живеш, виходить, в зоні псевдобезсмертя, намагаєшся про це не думати. Від цього життя здається легковаговим. Ти думаєш, що ти безсмертний, типу купа часу. А часу немає! Може вже завтра – ніколи.

Я не кажу, що раніше часи були кращі, але, з іншого боку, в усіх філософських або релігійних теоріях народження та смерть – це усвідомлення своєї смертності, яке дає тобі відповідальність за кожен день твого життя. Ми не годні взагалі вести якусь аналітику. Це взагалі катастрофічна ситуація: через надмірність сміттєвої інформації сучасна людина, на жаль, стає не дієздатною тримати довгу думку. Її розносить на шматки щоденна гра в актуальність: фейсбуки, репости, лайки. Тільки щоб усе це прочитати, піде півдня. Начебто я актуальний, але при цьому тебе немає. Тому містицизм – це не гра в містицизм, це повернення до істинної природи людини. Природа ця в людині є. Якщо їй дати можливість прокинутися, то людина стає набагато красивіше, цікавіше, чарівніше, духовніше.

*Бесіду вела Ія Федорова
(ЦСМ «ДАХ», 27.05.15)*

ДОДАТОК Е

Онлайн-бесіда з учасником білоруського гурту «Port Mone» Олексієм Ворсобою

І.Ф.: Олексій, в інтернеті багато пишуть про те, що творчість гурту «Port Mone» неможливо (чи, принаймні, важко) віднести до якогось стилю або жанру сучасної музики. Багато хто схиляється до «world music».

О.В.: Мені здається визначення «world music» цілком підходить.

І.Ф.: Дехто відносить музику «Port Mone» до «ембієнту» – музичному стилю, що «працює» зі станом.

О.В.: Під словом «ембієнт» мені бачиться вітрина з пахощами та музичними дисками ніби «музика води» або «музика для знаків гороскопу». Думаю, що є інший, більше відповідний термін, який об'єднує авангард та тибетських монахів, рагу та гуцулів, григоріанське багатоголосся та південно-сахалінські пісні, джаз та IDM¹... Можливо зараз це world music.

І.Ф.: Елементи якої традиційної музики Ви використовуєте у своїй творчості?

О.В.: Музики слов'ян, арабів, японців, Індії, Латинської Америки, Африки, Півночі, вітру та птахів.

І.Ф.: Що Вас притягає в музиці східних, африканських та інших країн? Особливості цих музичних традицій передусім проявляються в екзотичних ритмах.

О.В.: Так, і ритм звичайно. Але в першу чергу я спостерігаю за сполученнями/поєднаннями, тобто, виокремлюю простір варіантів: склад, колорит, ритм, гармонію, форму, аранжування – їх палітру.

І.Ф.: Як Ви думаєте, чому східно-європейський сучасний виконавець звертається до елементів інших культур?

О.В.: Річ у тому, що не лише східно-європейський виконавець дивиться на всі боки, зокрема на Схід, Африку, Америку... Всі дивляться на усю музичну палітру планети.

І.Ф.: Може, музиканти щось шукають?

О.В.: Так, шукають. Шукають зв'язок, шукають музичний діапазон, шукають просто навчання і, звичайно ж, контакти. Цільова аудиторія музиканта – весь світ.

І.Ф.: Як Ви думаєте, що загального між музикою «ДахиБрахи» та «Port Mone»?

¹ Прим.: Intelligent dance music (інтелектуальна танцювальна музика) – сучасний стиль електронної музики.

О.В.: В основі нашого розуміння музики лежить загальний музичний та філософський бекграунд, почерпнуті з нього висновки та прийоми, звичайно, зі своїми індивідуальними рисами і відмінностями.

І.Ф.: Який Ваш музичний і філософський бекграунд?

О.В.: Це дуже велике за змістом питання, але воно з легкістю поміщається у свідчення людей, які вели нас до світла. Тобто: релігія, містика, поезія, театр, наука, політика, медицина, музика, різні пост-ізми, сам час і, головне, люди. Усі говорили схоже про схоже, те, що давно і так усім відомо: добро та просвіта. І ми з ними згодні. Такий наш бекграунд.

І.Ф.: У Вашому переліку прозвучали «пост-ізми». Що ці «пост-ізми» значать для «Port Mone»?

О.В.: Постмодернізм, постструктуралізм, постфрейдизм, постмарксизм, постлібералізм і т. д. Усе це нас навчило тому, що правил немає, і тому, що це – не кінець.

І.Ф.: Як і в чому «пост-ізми» проявляються у Вашій музиці?

О.В.: Це проявляється в першу чергу в підході, у відкритості до експерименту, у вільному обігу з усіма виразними засобами, в полеміці з класикою.

І.Ф.: А в чому полягає полеміка з класикою?

О.В.: Ми використовуємо окремі прийоми, типові рішення та застосовуємо їх в палітрі сучасних систем, таких як сонорика, нова простота, мінімалізм...

І.Ф.: На Ваш погляд, чому і чим мінімалізм цікавий сучасним виконавцям?

О.В.: Річ у тому, що мінімалізм це не щось нове. Він вже давно був народжений народною музикою, так само як і сонорика, і пуантилізм, й інша сучасна композиторська техніка, яка не є винаходом виключно ХХ століття. Інтерес до них, мені здається, продиктований в першу чергу пошуком можливостей музики, пошуком засобів досягнення максимальної виразності.

І.Ф.: Олексій, розкажіть про те, як Ви працювали з «ДахоюБрахою» над альбомом «Хмелева project»?

О.В.: Перед кожною нашою спільною сесією-репетицією ми готували матеріал, «музичний простір». Ми робили «заготовку», приходили на репетицію, де вона зазнавала певні зміни. «Заготовки» необхідно було зробити для того, щоб було з чим працювати, щоб було від чого відштовхуватися. Ми граємо, «ДахаБраха» слухає та пропонує варіанти пісні та інструментального включення, і навпаки: ми слухаємо їх заготовку та пропонуємо свої варіанти. Далі спільно моделюємо процес і... або щось виходить, або ні.

І.Ф.: Який музичний матеріал Ви використали в ролі «заготовок»?

О.В.: Ми використали різний матеріал: і той, що був в роботі тільки у мене, і той, що був у «Port Mone», і той, що був у «ДахиБрахи». Дещо вигадувалося під час репетицій з нуля. Щось пішло відразу, щось вимагало пошуку. Як не дивно, в основному це торкалося форми: як відомо, для вокалу пару тактів туди-сюди цілком звично, на відміну від інструменталістів.

І.Ф.: Чому виникала така проблема у Вас? Очевидно, це стосується процесу співтворчості, народження нової композиції?

О.В.: Я з цією обставиною зіткнувся, коли почав працювати з білоруською народною піснею (пізніше я це виявляв й на інших прикладах). Не в усіх піснях є строгий закон виспівування елементів. При сольному виконанні не лише фермати, тривалості нот, темп, ритм, але і довжина речення, періоду – довільна. Всяке чергове виконання вимагає такого проспівування, яке потрібне тут і зараз. Через цю обставину (на мій погляд, дуже позитивну), звичайно, складно/незвично і створювати, і тримати форму (маю на увазі структурні блоки усередині частини).

І.Ф.: У цих умовах яким чином Ви з «ДахоюБрахою» вибудовували форму композиції?

О.В.: Якщо говорити про форму в цілому, то в цьому була проблема, оскільки для того, щоб належним чином організувати структуру композиції, доводилося багато й довго обговорювати та пробувати різні варіанти. Здається, що на це йшла більша кількість часу.

І.Ф.: В альбомі «Хмелева project» Ви використовуєте свої вже готові композиції. Так, в першій композиції «Кпини» звучить Ваша композиція «Youth» (альбом «DiP»). Чим обумовлена робота з готовим матеріалом?

О.В.: Як Ви правильно помітили, у нас це «Youth». Це поєднання композицій сталося, можна сказати, випадково під час чергової репетиції: ми запропонували композицію «Youth» в ролі готової фактури, що пропрацювала, звичайно ж, з усіма готовими рухами в часі (мається на увазі зміна стану, його ходи, поєднання, переходи – формально це виглядає як частини форми). Композиція «Кпини» мені здається одна з кращих в «Хмелева project». У ній цілком легко та зручно «ДасіБрасі» і в той же час ця п'єса повністю відповідає концепції «Port Mone».

І.Ф.: А яка концепція у «Port Mone»?

О.В.: Наша композиція і взагалі творчість ґрунтована на усвідомленні того, що:

1) чується/сприймається не завжди тільки те, що відтворюється музикантом (іноді чується більш, іноді – менш). Я не можу розповісти комусь, що він чує. Ми конструємо образ та розуміємо, що на нього нашаровуватиметься особисте;

2) вписаність у навколишній контекст (в ідеалі не лише звуковий) – завдання музиканта. Мається на увазі контекст в найширшому значенні

слова. Контекст задає все. Якщо говорити про технічну сторону справи, то це ті обставини, які безпосередньо тебе оточують: і погода, і як вдома, і що в країні, у сусідів, у світі, де ти і з ким... Звук, зал, програма, люди в залі, люди за сценою, люди на вулиці, і ті, що удома... В ідеальний контекст в першу чергу входить «мир во всем мире» та відсутність меж... хороший зал, звук, люди;

3) музикант працює за допомогою акустичних засобів зі станом та його рухом. Стан виконавця у свою чергу залежить від контексту. До нього докладає своє зусилля будь-який автор та через нього сполучається зі слухачем;

4) акустичні засоби включають те, що відтворює музикант і те, що відтворює не він, у тому числі тиша. Все звучить. Тиша в строгому розумінні це штучно створений концепт/проект. Звучить зал, його акустика, люди, природа, вулиця, ландшафт.

У композиції «Youth» ця концепція реалізована досить радикально.

І.Ф.: Як думаєте, чому вийшло так вдало з'єднати Вашу композицію «Youth» з композицією «ДахиБрахи» «Торох-торох, сію горох» із вистави «Пролог к “Макбету”»?

О.В.: Просто пісня в ритм була б неприпустимим спрощенням. Ідея навмисно використати готові композиції продиктована первинною установкою: нам як двом музичним проектам симпатична мова та музичні простори один одного. У процесі роботи ми пробували поєднувати різні композиції. Випадковість полягала і в цьому, і в тому, що попадання в такі вузькі ворота вимог саме по собі випадковість. Те, що композиція «пішла відразу» говорить лише про те, що ми дуже добре розуміли один одного і те, якою повинна вийти п'єса та який критерій «готовності» ми застосовуємо.

І.Ф.: Чи існують спільні композиції з «ДахоюБрахою», які не увійшли до альбому «Хмелева project»?

О.В.: Так, є п'єси, які не увійшли до альбому, але ми не втрачаємо надії записати наступний.

*Бесіду вела Ія Федорова
(онлайн-бесіда, квітень 2015)*

ДОДАТОК Ж

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Список публікацій здобувача

1. Федорова І. Ф. «Король лир. Пролог» Владислава Троицького и группы «ДахаБраха»: как пример эксперимента с фольклором // Київське музикознавство. Вип. 54. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. С. 219–229.

2. Федорова І. Ф. «Етно-хаос» гурту «ДахаБраха» як приклад реалізації принципу «звалища» в музиці // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 121. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 144–152.

3. Федорова І. Ф. Роль експерименту у world music (на прикладі альбому «Шлях» українського гурту «ДахаБраха») // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 42–43 : Музикознавчий універсум. Львів, 2018. С. 215–227.

4. Федорова І. Ф. Специфіка прояву авторства у world music // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 123. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. С. 114–125.

5. Федорова І. Ф. Специфіка сприйняття цитати у world music (на прикладі творчості гуртів «Deep Forest» та «ДахаБраха») // Українське музикознавство. Вип. 44. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2018. С. 87–97.

6. Fedorova I. Ethnics adaptation techniques in world music // Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2 (33). Chișinău : NOTOGRAF PRIM, 2018. P. 28–35.

Відомості про апробацію результатів дослідження

1. XVII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, Київ, 8–10 січня 2016 р.), очна форма участі;

2. XIII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 20–22 квітня 2016 р.), очна форма участі;

3. XV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 27–29 квітня 2017 р.), очна форма участі;

3. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 16 лютого 2018 р.), очна форма участі;

4. Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна в загальноєвропейському музично-театральному просторі: проблеми, здобутки та шляхи взаємозбагачення» (до 145-річчя від дня народження Сергія Рахманінова та до 80-річчя від дня народження Стефана Турчака) (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 26–28 лютого 2018 р.), очна форма участі;

5. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 27 лютого – 2 березня 2018 р.), очна форма участі;

6. XVIII Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих музикознавців» (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 22–23 березня 2018 р.), очна форма участі;

7. XIV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Національна

музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 29–30 березня 2018 р.), очна форма участі;

8. Вісімнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Феномен авторства у музичній творчості» (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 31 березня – 1 квітня 2018 р.), очна форма участі.