

УДК 784.3:783.21:78.071.1:781.6(436)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318639

**ЧОРНИЙ О. С.**

**Чорний Олександр Станіславович** — аспірант кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-0300-1146>

[alexchornymusic@gmail.com](mailto:alexchornymusic@gmail.com)

© Чорний О.С., 2024

## **МЕСА ЖОСКЕНА ДЕПРЕ В МУЗИЦІ ГЕОРГА ФРІДРІХА ГААСА: ДИНАМІКА МИНУЛОГО ЯК МОДЕЛЬ СЬОГОДЕННЯ**

Розглянуто твір Георга Фрідріха Гааса *Tria ex Uno* як приклад динамічної системи, в якій взаємодіють композиторські практики музики Ренесансу та сучасності. Досліджені та класифіковані авторські методи часопросторової організації, а також естетичні та ідеологічні маркери Георга Фрідріха Гааса в роботі над історичним матеріалом — месою “*L’homme armé super voces musicales*” Жоскена Дебре. Дослідження спирається на методи комплексного аналізу для визначення елементів взаємодії з оригінальним матеріалом та його композиторською переробкою, в ході якого висвітлено звукозображальні ресурси, техніки композиції, сутність спектральної та мікротоновної системи Гааса на практиці. Розглянуто декілька типів мікротоновних систем, які використовує Гаас, зокрема особливості звуковисотної організації *Just Intonation*, а також авторські прийоми роботи над простором та психологічним сприйняттям виконавців та слухачів. Серед них: «метод сповільненої зйомки», який деталізує динамічні та звуковисотні взаємодії; «метод биття», який реалізовує мікродинаміку звуку, та метод багатопараметрового «розщеплення» матеріалу, за яким Гаас працює з формою, а також досягає рухливості динаміки та звуковисотності. Наведено власні міркування композитора про процес створення та порівняння його поглядів з дослідженнями інших науковців. Перспективи подальших досліджень ґрунтуються на виявленні інших запозичень в сучасній музиці та вивченні їх властивостей та процесів інтертекстуальних взаємодій, а також аналізу композиторських методів і стратегій, які використовують сучасні композитори.

**Ключові слова:** камерна музика Георга Фрідріха Гааса, музика Ренесансу, меса Жоскена Дебре, розщеплення, контрафактура, спектралізація, мікротоновість, новітні композиторські техніки.

**Вступ.** Австрійський композитор Георг Фрідріх Гаас (Georg Friedrich Haas) є однією з найпомітніших та впливових фігур у сучасній класичній музиці. Прем'єри його творів захоплюють масштабом та технічною складністю. Яскравим прикладом є останній проєкт «11000 струн» для великого ансамблю та 50-ти фортепіано, налаштованих з кроком в 1/50 півтона та розташованих навкруги публіки (див. фото 1). Прем'єра проєкту, замовленого фундацією Малера–Бузони, пройшла у 2023 році в Больцано, на конкурсі піаністів ім. Феруччо Бузони.

Настільки масштабна інсталяція — це не просто музичний твір, а радше виклик для кураторів, який вимагав участі великої кількості людей: виробника форте-

піано<sup>1</sup>, який забезпечував логістику інструментів; залучення студентів Больцанської консерваторії (для прем'єрного виконання було запрошено 50 студентів-піаністів); великого ансамблю та команди, що повинна була знайти та організувати відповідний простір зі специфічними акустичними властивостями, здатний вмістити і музикантів, і слухачів. Наступні виконання в інших країнах мали схожий підхід: віденську прем'єру виконували студенти Віденської академії музики та культовий ансамбль Klangforum Wien. Такі проєкти, що враховують контекст та концептуалізують його через різні композиторські параметри, характерні для творчості Гааса.

Фото 1.

Прем'єра проєкту Г. Ф. Гааса<sup>2</sup>



Логічно, що насичення музики контекстами неминуче потребуватиме від композитора пропрацьованості їхньої динаміки, а від слухача — відповідного заглиблення в процес сприйняття такого твору. Для кращого висвітлення взаємодії тріади «композитор — твір — слухач» пропонується уявити таку взаємодію як динамічну систему. Динамічна система — це універсальний концепт, який існує в точних науках, а також в психології та філософії. Вона виявляє взаємодію різних явищ та вивчає зміни їх індивідуальних властивостей у часі. Ключовим підходом теорії динамічних систем — науки, що вивчає динамічні системи, — є принцип об'єднання різнорівневих взаємодій в одну цілісність, а відтак — фокусування на змінах на макрорівні цілої системи. Завдяки всеосяжності цієї моделі, вона знайшла своє використання і серед мистецьких досліджень. Сідні Фелс зазначає, що відношення композитора та слухача до авторського твору є симетричним, оскільки в обох «більше точок перетину між собою, ніж у тих, які є біологічно чи соціально вмотивованими» [Fels, 2002, р. 5]. Йдеться про особливе ставлення до авторського твору як самого композитора, так і слухача. Обидва перебувають у динамічній системі, яка може містити такі комплексні об'єкти, як композитор, виконавець, слухач, простір, індивідуальні біологічні процеси та ін. Філософія Інгар Брінк враховує фактор доступності музикування для будь-якої людини, яка не повинна мати серйозної підготовки для створення та сприймання музики. Разом з тим, вона наводить ремарку, що «досвідчений митець покладається більше на локальний контекст та когнітивні процеси, які функціонують незалежно від свідомого сприйняття» [Brinck, 2009, р. 202]. Важливість розуміння локального контексту передбачає, що митець у своєму вираженні зчитує ті маркери простору, звертання до яких у певний момент буде найбільш доречним та ефектив-

<sup>1</sup> Партнером проєкту став китайський виробник фортепіано Hailun Pianos, який надав для виконання твору 50 піаніно.

<sup>2</sup> Фото — Milan Mošna, Anna Cerrato (Bolzano), Ricordi.

ним для досягнень творчої мети. Власне поняття простору, в якому відбуваються динамічні процеси між композитором, виконавцем та слухачем, не обмежується простором фізичним, себто місцем, в якому твір може бути виконаний. Йдеться про простір (кон)текстуальний, який може бути сформований тисячами років та акумулювати колективну пам'ять, до якої звертається композитор. Карл Кюгле зазначає, що «будівельні блоки та конструкції “минулого” існують у будь-якому конкретному часі та місці, отже, культурно детерміновані та історично обумовлені» [Küggle, 2022, p. 17]. Аналогічно, якщо колективна пам'ять визначає контекстуальний простір, то й робота з контекстом формує колективну пам'ять.

**Аналіз останніх досліджень.** Важливим для цього дослідження було звернення до джерел, які через різні підходи висвітлюють феномени динамічних систем. Одним з підходів є психологічний, за якого динамічні системи розглядаються як результат когнітивної діяльності [Kelso, 1984, 1995]. Інший підхід полягає у висвітленні ролі динамічних систем в аспекті культурної пам'яті, контекстуальному підході до створення та перцепції музичних творів [Brinck, 2009]. Також присутні дослідження, які звужують оптику аналізу динамічних процесів до власне техніки композиції, використання їх в лінійних та нелінійних композиційних структурах [Mudd, Holland, Mulholland, 2019]. Крім власне динамічних процесів та систем, варто згадати дослідження принципів роботи з музичним матеріалом минулого [Reimer, 2014], [Küggle, 2020]. Для перевірки цих концептів доречно звернутись до публікацій дослідників його творчості Роберта Гасегави та Міхаля Масуда [Hasegawa, 2014], [Massoud, 2012], а також до музикознавчих текстів самого композитора [Haas, 2022], [Haas, 2004].

**Мета статті** — виявити процеси поєднання практик створення старовинної та сучасної музики на прикладі «Tria ex Uno» для ансамблю (2001) Георга Фрідріха Гааса. **Наукова новизна** полягає у висвітленні методів роботи сучасного композитора з музичним матеріалом минулого.

**Методологічне підґрунтя.** Дослідження передбачає аналіз динамічних маркерів та їх розгортання в часопросторі твору Гааса з використанням методів зіставлення (для порівняння музики Гааса та Жоскена Дебре та виявлення елементів, які були перероблені в сучасному творі), узагальнення (для моделювання динамічних процесів, що відбуваються в цілісній системі взаємодії «композитор — виконавець — слухач»), інтент-аналізу, а також історико-біографічного та джерелознавчого методів (для роботи з історичними контекстами, які були переосмислені в музиці Гааса).

**Результати дослідження.** Австрійський композитор Георг Фрідріх Гаас (нар. 1958) здобув репутацію одного з провідних сучасних композиторів, твори якого активно виконуються на всіх континентах. Професор композиції Колумбійського університету та постійний учасник престижних фестивалів, таких як Donaueschingen Musiktage та Венеціанське бієнале, він відомий використанням нетемперованих строїв, а також поєднанням у своїй творчості як акустичної, так і візуальної складової (світла, кольору, проєкції, тощо). Гаас — універсальний композитор, у доробку якого є твори для будь-якого складу музикантів, в тому числі десять опер, замовлених Лондонською королівською оперою, берлінською Deutsche Oper, паризькою Opera Garnier та іншими провідними оперними театрами. Одною з ключових властивостей музики Гааса, крім використання мікротоновості, є присутність у кожному творі нарративу, на основі якого композитор вдається до певного політичного або етичного висловлювання. Такими творами є «In vain» (2000), названий Саймоном Реттлом

«найважливішим твором 21 століття»<sup>1</sup>, присвячений перемозі в Австрії вкрай правої неонацистської партії, або «I can't breathe» для труби соло (2014), присвячений руху Black Lives Matter<sup>2</sup>. Іншим важливим аспектом творчості Гааса є звернення композитора до музики минулого задля її реактуалізації в сучасному контексті. Як зазначала Ніна Герасимова-Персидська, «Гаас належить до тих композиторів, твори яких виводять на рівень нероздільного об'єднання минулого та майбутнього» [Герасимова-Персидська, 2017, с. 59]. Георг Фрідріх Гаас часто звертається до музики минулого — в доробку композитора є опера «Bluthaus» зі вступом на основі музики Клаудіо Монтеверді, переробки («upcycling»<sup>3</sup>) Фелікса Мендельсона<sup>4</sup>, Франца Шуберта<sup>5</sup>, Вольфганга Амадея Моцарта<sup>6</sup>, Джачінто Шельсі<sup>7</sup> та інших композиторів. Для кожного з цих творів характерний композиторський підхід, спрямований на роботу з матеріалом минулого, його переосмислення, знаходження паралелей з сьогоденням, на фокусі насичення існуючого матеріалу власними композиторськими прийомами та техніками.

Динамічність мислення Георга Фрідріха Гааса можна розглядати на декількох етапах дослідження його творчості. Перший — це етап створення, який оприявнює композиційні методи та стратегії, досліджує ідеологічні принципи, якими користується автор. Другий — етап реалізації, який висвітлює механізм взаємодії виконавця та музичного матеріалу, що еволюціонує з часом. Третій — це когнітивний аспект, сприйняття аудиторією готового музичного матеріалу. В цій статті розглянемо «Trio Ex Una» (2001) для ансамблю Георга Фрідріха Гааса, в якому динаміка простежується і в концептуальному баченні, і у виборі автором стратегій його композиторської реалізації. Твір Георга Фрідріха Гааса для секстету — альтової флейти, баскларнета, фортепіано, вібрафона, скрипки і віолончелі — заснований на другому розділі *Agnus Dei* меси «*L'homme armé super voces musicales*» фламандського композитора Жоске-на Депре (1450–1521), однієї з найпопулярніших мес, яка була видана у 1502 році за життя автора<sup>8</sup>.

Частина меси *Agnus Dei* II являє собою триголосний пропорційний канон, в основі якого лежить «*кантус фірмус*», — відома французька мелодія<sup>9</sup>. Пропорційний канон є одним з найскладніших типів канонів, суть якого — в проведенні імітацій

<sup>1</sup> Про це Саймон Реттл сказав в інтерв'ю Berliner Philharmoniker: <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/3849-2>

<sup>2</sup> Міжнародний антирасистський рух, популярність якого зросла після вбивства білим поліцейським чорношкірого Джорджа Флойда у 2020 році. I can't breathe — його останні слова перед смертю.

<sup>3</sup> Термін вторинної переробки, «апсайклінгу» в цьому контексті вжито у розумінні повторного використання вже наявної музики, яке надає їй нових сенсів.

<sup>4</sup> Haas G. F. Traum in des Sommers Nacht (2008), написана на 200-річчя Ф. Мендельсона. URL: <https://youtu.be/kbgGNzxZp9o?si=2KiCbjhOrWPdQkV8>

<sup>5</sup> Haas G. F. Torso (1999), на матеріалі сонати до мажор Ф. Шуберта. URL: <https://youtu.be/ExGyCzVmFJA?si=eqeEP1to5XvolEDY>

<sup>6</sup> Haas G. F. «...e finisci già?» (2012), де Гаас використав матеріал валторнового концерту *re мажор* KV412 В. Моцарта. URL: <https://www.universaledition.com/en/Haas-...-e-finisci-gia/P0063018>

<sup>7</sup> Haas G. F. Introdution und Transsonation (2012), написана в рамках проекту дослідження записів Дж. Шельсі. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BJPX5kiJE2I>

<sup>8</sup> Macey Patrick. Josquin des Prez. *Grove Music Online*. Oxford Music Online (Oxford University Press) <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.libraries.rutgers.edu/subscriber/article/grove/music/14497pg12>

<sup>9</sup> Існує декілька версій походження «*L'homme armé*» («Чоловіка в обладунках»). В одній з них поява цієї світської пісні для вуличного глашатая та труби датується орієнтовно XV століттям.

головної теми в різних темпах, завдяки чому плин часу розщеплюється на кілька частин. В *Agnus Dei II* Дебре час ділиться на три частини з пропорцією 1:2:3, тобто одна доля ділиться одночасно на дві та три частини. Така диспозиція голосів ставить перед автором складну задачу не допустити дисонантності на початках *tactus*<sup>1</sup>. Голоси розташовані в порядку 3:1:2, зверху вниз (відповідно *Superius, Altus i Bassus*), та мають інтервальне співвідношення ч. 5 +ч. 4 (приклад 1).

Приклад 1.

Жоскен Дебре. *Agnus Dei II* з меси «*L'homme armé super voces musicales*», початковий мелодійний рух *dux*<sup>2</sup> [+3], тт. 36–40

Джессі Роден у своїй книзі 2012 року, присвяченій творчості Дебре, приходить до висновку, що «найскладнішою частиною канону є його початок, в якому голоси починають віддалятися один від одного» [Rodin, 2012, p. 250]. Він також зазначає, що параметри початку *Agnus Dei II* ідеально відповідають композиторському задуму Дебре: повторювальні семібрєвіси забезпечують *Altus* протяжність на перших трьох *tactus*, а мелодійний хід на терцію [+3] убезпечує канон від дисонантності. Найбільш цікавою властивістю цієї частини меси є запозичення мелодії у шансона Окегема «*Ma bouché rit*».

*Уста мої сміються, а думки плачуть,  
Око мое дивиться весело, а серце проклинає цю мить,  
Коли воно знайшло вигоду, але розтрачує здоров'я,  
І насолоду, за якою йде слідом смерть,  
Не маючи ради, щоб мені допомогти чи втішитись<sup>3</sup>.*

Лишається таємницею, навіщо Дебре використав цю тему: чи як жарт, чи для майбутніх науковців, які візьмуться досліджувати його месу? Можна припустити, що така суміш складної технології пропорційного канону та наявності інтертекстуальних зв'язків і зацікавили Гааса, який звернувся до існуючої традиції для її реактуалі-

<sup>1</sup> *Tactus* – це історичний попередник такту, комплексне поняття поділу плину часу, яке у XV–XVI століттях відповідало співрозмірності руху руки диригента вниз (*thesis*) та вверх (*arsis*) [Rhaue, 1520].

<sup>2</sup> *Dux* (з лат. вождь) – головне проведення, *comes* — відповідь, відомі в радянському музикознавстві як пропоста і респоста.

<sup>3</sup> Манускрипт цього шансону Окегему вперше з'явився в *Dijon Chansonnier* (1475). Україномовний переклад оригінального тексту зроблено автором статті Чорним О. С.

зації в сучасному контексті: відтворення контексту минулого та конструювання динаміки відношення минулого до сьогодення. Зауважимо, що використання канонів, особливо пропорційних, хоч і не є поширеною практикою в XX—XXI столітті, але зустрічається і до Гааса: варто згадати другу Кантату ор. 31 Антона Веберна з пропорційним канонем та вираженням у ньому ефектом ритмічної десинхронізації двох *dux* та їх *comes*, а також творчість нідерландських композиторів Тона де Леу<sup>1</sup> та Луї Андриєна<sup>2</sup>, які працюють з власною фламандською музичною спадщиною, переосмислюючи її у своїх хорових творах. Однак саме у Гааса традиції сакральної музики ренесансу набувають дійсно небувалого звучання, створюючи значну дистанцію між *тепер* і *тоді*. Як композитор Гаас реалізує це через переосмислення *контексту* (ідеологічне підґрунтя, культурне значення) і *тексту* (інакше, часопростору) оригінального твору.

### КОНТЕКСТ

Як вже зазначалось, Георг Фрідріх Гаас часто звертається до творів минулого. З позицій композиторського підходу Гааса і прагнення до запозичення, меса Депре є прикладом «чужорідного матеріалу» (*Fremdmaterial*) [Schröder, 2022, p. 67]. Гезін Шрьодер зазначає, що в деяких випадках Гаас «рішуче відокремлює чужий матеріал, вибираючи лише ті елементи, які знаходить підсвідомо, а в інших — максимально зближається з ним, працюючи з незмінними фрагментами оригінальних творів» [Schröder, 2022, p. 68]. В «Tria ex Uno» Гаас перероблює частину меси Депре динамічно, маніфестуючи себе як автора поступово. Динамічність появи авторства проявляється в трьох частинах: в першій з яких автор взагалі не вказаний, у другій Гаас вказаний як автор інструментовки<sup>3</sup>, а в третій частині — вже як композитор. Можна стверджувати, що таким чином Гаас розмиває початкову точку, де починається його власне авторство, яке він реактуалізує в сучасному контексті через явище *контрафактури*. Контрафактура (лат. *contrafactum*, що походить від лат. *contrafacere*: «імітувати») — це термін, що використовується для дослідження запозичень у старовинній музиці, які можуть супроводжуватись зміною тексту або функції існуючого твору, в залежності від контексту, потреб або завдання, яке вирішує той чи інший контрафакт. Досліджуючи контрафактуру, Катаржина Спурж'яш зазначає, що історично склалось так, що «повторне використання музики в багатьох випадках виявилось кращим варіантом створення твору, ніж написання його заново, незалежно від того, з яких причин — минулих, теперішніх чи майбутніх — він був написаний» [Spurgjasz, 2022, p. 91]. Ця думка цікавим чином переплітається з тим фактом, що Гаас майже ніколи не робить нових редакцій власних творів<sup>4</sup>. Нижче додана таблиця, яка категоризує контрафакти по специфічному часу-контексту за ідеями Спурж'яш (див. таблицю 1).

<sup>1</sup> Ton de Leeuw (1926–1996) — нідерландський композитор, що часто звертався до переробки творів фламандських авторів, наприклад, Йоганнеса Окегема. У творі «Transparence» (1986, частина «O Toi») присутній пропорційний канон. URL: <https://youtu.be/T2qbSkMH37U?si=VHdEmFz4Xa30kvYV>

<sup>2</sup> Louis Andriessen (1939–2021) — нідерландський композитор, відомий роботою з багатьма стилями музики минулого. В творі «De stijl» (2001) композитор використовує пропорційний канон. URL: <https://youtu.be/9qJtKiZLUhE?si=T8CmXtO9Z8jXIv9W>

<sup>3</sup> На початку частини автор музики зазначає: «Tria ex uno II» на музику Жоскена Депре, *інструментовка* Георга Фрідріха Гааса (курсив автора статті — *О. Ч.*).

<sup>4</sup> Музикознавиця Гезін Шрьодер як приклад наводить інтерв'ю Гааса для Wiener Zeitung, в якому він зазначає, що робить лише адаптації творів для інших складів на замовлення [Haas, 2012].

Таблиця 1.

Час-контекст, з яким працює контрафакт	Минуле	Теперішнє	Майбутнє
Першоджерело	Оригінальна музика відома слухачам	Оригінальна музика відома слухачам	Оригінальна музика невідома слухачам
Функціональний стан	Функція музики не змінена	Функція музики змінена для задоволення потреб контексту	Початкова функція музики невідома або вигадана
Приклад	Запозичення як стала і підтримувана практика у трубадурів і труверів	L'homme arme — світська пісня, яка стала базою для численних релігійних творів	«Невідома мелодія», «Забута пісня», та інші приклади, первісний стан яких невідомий
Ключове слово	Легітимізація	Переробка / Upcycling	Мітологізація

Для Гааса важливий не стільки факт запозичення теми, скільки робота з динамікою феномену *контрафактурності*. Можна стверджувати, що в «*Tria ex Uno*» він працює з контрафактурою одночасно на рівні минулого (бо дистанція між цінністю оригінального твору та заново створеного Гаасом з'являється поступово), на рівні теперішнього (оскільки композитор досліджує зміну функції музики з секулярної на релігійну і навпаки<sup>1</sup>), а також на рівні майбутнього, бо Гаас як інтерпретатор давньої музики пропускає її крізь власний композиторський стиль, який є *per se* настільки яскравим, що абсорбує у собі оригінальний твір, надаючи йому зовсім нової якості. При цьому «*Tria ex Uno*» є явищем так званого «*подвійного запозичення*»: Гаас запозичує музику, що вже була запозичена<sup>2</sup>, тим самим граючись з дистанціями між *автором* і *його* твором. Отож, сама ідея, ще маніфестована Мішелем Фуко у 1969 році про «текст, що має цінність авторського встановлення, направлений до таємничої єдності автора та твору»<sup>3</sup> [Foucault, 1977, p. 136], в цьому творі модифікується динамічністю *абстрактного автора*, який з'єднує в одну систему композиторські практики доби Ренесансу та сучасності. Дослідник запозичень Пітер Бакгольдер додає, що після 1950 року «запозичення істотно посилили дистанцію між минулими та сучасними естетикою, ідіомами та процесами» [Burkholder, 2001, p. 49]. Зокрема, запозичення часто давало змогу «відновити тональність, не відмовляючись від новітніх композиційних методів» [Burkholder, 2001, p. 49]. Це твердження збігається з явищем *вивільнення*, яке стає наскрізним лейтмотивом життя і творчості Георга Фрідріха Гааса<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Тут йдеться про зміну функції секулярної пісні на релігійну в католицькій месі, а потім знову на секулярну в творі Георга Фрідріха Гааса.

<sup>2</sup> Цікавість цього факту зростає від розуміння того, що Депре запозичує не «Чоловіка в обладунках», а музику свого сучасника Окегема.

<sup>3</sup> Foucault Michel. «Was ist ein Autor?» у збірці есеїв 1977 року «Language, counter-memory, practice», Cornell Press.

<sup>4</sup> Гаас народився в родині нациста, який задіював нелегальну працю, переслідував та здавав СС євреїв. Композитор не підтримував подібних вчинків своїх родичів. Таким чином це привело до розірвання зв'язків Гааса з родиною з моменту його повноліття та роботою над власним почуттям

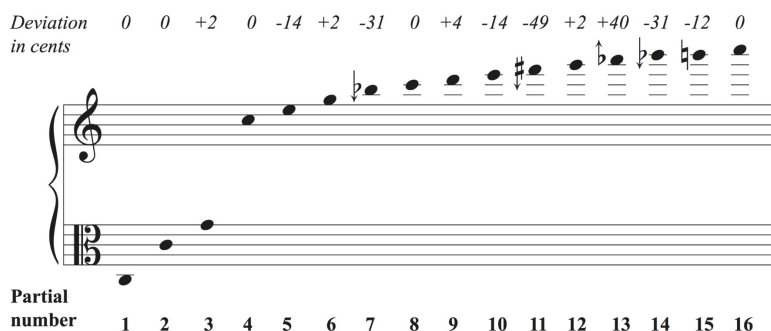
## ТЕКСТ

Робота з текстом означає для Гааса насичення сталої практики новими композиційними методами, а саме спектралізацією початкового матеріалу та тембровим різноманіттям. Концептуалізуючи роботу з темпом до рівня сприйняття часу як комплексного часопростору, композитор вдається до підсилення характеристик часового плину оригінального твору, інтерполюючи їх на широкий спектр структурних взаємодій. Основним принципом композиторського методу тут є часопросторове **розщеплення**. Розщепленість часу на три лінії у Жоскена Дебре у Гааса реалізується багатопараметрово, стаючи розщепленням і часу, і звуку, і як результат їх динамічної взаємодії — самого часопростору. Сам автор зазначає, що надихається «текучими просторами, де різниця в насиченості ритму більш-менш сусідніх тонів створює глибину та інтенсивність» [Haas, 2003, p. 59].

Щоб дослідити, як в динаміці працює принцип *розщеплення*, слід звернутись до основ роботи композитора над спектром — власне розщепленим звуком *per se*. Спектр звуку — це його властивість, яка виходить з сукупності коливань на різних частотах та з різною інтенсивністю. Цікаво, що сам Георг Фрідріх Гаас не вважає себе спектралістом, звертаючи увагу на те, що робота зі спектром для нього є лише базовим інструментом композиційної роботи. В своїй статті «Мікротональність і спектральна музика з 1980 року» він зазначає, що термін «спектр» ґрунтується на подібності акустичних та оптичних параметрів, хоча самі акустичні та оптичні процеси водночас подібні і різні за результатом: «Змішання різних фарб дає білий як результат, і початкова фарба втрачається, в той час як при з'єднанні різних звуків початкові висоти залишаються впізнаваними, хоч і формують акорд, наділений певними властивостями як ціле» [Haas, 2003, p. 60].

## Приклад 2.

Обертоновий (натуральний або нетемперований) ряд від фундаментального тону С, що складається з 16 частин



У спектральності як композиторському інструменті, Гаас вбачає майже безкінечне число варіантів взаємодії, трактуючи явище спектральності як багатопараметрову організацію часопростору. Необхідність цілісної взаємодії часу і музичної матерії реалізовується Гаасом у декількох авторських методах. Один з них — *Zeitlupe*

провини. Ці біографічні відомості доступні в автобіографічній книжці Георга Фрідріха Гааса «Durch vergiftete Zeiten» [Haas, 2022].



(«Надсповільнена зйомка»)<sup>1</sup> — метод розширення часу, який допомагає оприятити для слухача окремі характеристики спектральної організації, аби забезпечити чітку прослухованість кожного обертону [Haas, 2004]. Така прослухованість дає композитору необхідний контроль не тільки звукового результату, а й перцептивного досвіду. Згідно з дослідженням Гамершміда та Волнера, під час перегляду уповільнених сцен глядачі мають відносно більшу дисперсію погляду<sup>2</sup> і менше зміщення по центру, що свідчить про те, що вони приділяють більше уваги деталям [Hammerschmidt, Wöllner, 2018]. Іншим авторським методом є феномен звуку-биття (*Schwebung*) — використання «майже-унісонів» для аугментації звуку, що на мікро-рівні призводить до його розщеплення. Роберт Гасегава, дослідник мікротональності та творчого доробку Гааса, розвиває ідею гаасівської спектральності, замислюючись над властивостями тембру, як гармонії, а гармонії — як тембру [Hasegawa, 2012]. Музикознавиця Ліза Фартгофер у своїй книзі про Гааса «Думати в музиці» доповнює, що для Гааса є важливим існування в часі звуку як мікронаративу, в процесі якого звук трактується не тільки як тривалість, висота чи тембр, а і як усвідомлена річ у собі (*Ding an sich*) [Farthofer, 2007]. Явища гаасівського розширення звуку когерентні твердженням Ніни Герасимової-Персидської про «повільний час», основним показником якого вона вважає «можливість розширювати матеріал» [Герасимова-Персидська, 2017, с. 59]. Продовжуючи цю думку, логічним виглядає те, що вже на етапі створення твору Гаас закладає *можливість* гнучкості такого матеріалу, наявність «м'язів», які забезпечують динамічність системи при збереженні її цілісності. Вищевказані дослідження, а також музикознавчі роботи та міркування про власну музику самого Георга Фрідріха Гааса свідчать про те, що принцип розщеплення є не тільки естетичним, а й прагматичним рішенням — це тенденція композитора до масштабування (*мікроскопізації*) матеріалу, а отже досягнення поглибленого контролю динаміки та висотної характеристики звукових об'єктів.

Розглянемо те, як за допомогою спектралізації Гаас досягає не тільки звуковисотної, а й часопросторової гнучкості. У «*Tria ex Uno*» спектралізація інтегрована в сам процес розгортання форми: твір складається з трьох частин, в яких автор наочно реалізовує еволюційний принцип спектралізації оригіналу (див. приклади 3–5).

На цих прикладах ми бачимо початок першої та другої частини, а також такти 7–10 третьої частини, де поступово відбувається розщеплення звуковисотності:

1. Оригінальний твір Жоскена Дебре інструментований трьома інструментами в оригінальних регістрах.

2. Оригінальний твір Жоскена Дебре інструментований з розщепленням теми між шістьма інструментами, з використанням усіх регістрів.

3. Розщеплення теми до стану динамічної системи, в якій звуки теми є фундаментальними тонами, на основі яких розгортаються мікрохроматичні взаємодії частин обертонового ряду.

<sup>1</sup> Ефект *Zeitlupe* (в англійській версії — *slow motion*) — термін, який використовується в кінозйомці і позначає використання надзвичайно великої кількості кадрів за секунду (до 10000 кадрів, порівняно з кіностандартом 24 кадри за цей же проміжок часу), завдяки чому досягається плавна сповільнена зйомка. Чим більше кількість кадрів за секунду — тим плавніше виглядає результат. Цікаво, що існує також і метод сповільненого звуку, наприклад, за допомогою програми Paul Stretch, що використовує віконне перетворення Фур'є для сповільнення музики в мільйони разів.

<sup>2</sup> Дисперсія погляду (*Gaze Dispersion*) — здатність уваги фокусуватись на різних точках зображення.

Приклад 3.

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno I» (тт. 1–4)

**tria ex uno I**  
Sextett nach Josquin Desprez (2001)



**Agnus Dei II**

aus der *Missa "L'homme armé" super voces musicales* von Josquin Desprez

♩ = 52

Alt-Flöte

Baßklarinete *mp*

Klavier

Vibraphon

Violine *mp*

Violoncello *mp*

© Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 31933

Приклад 4.

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno II» (тт. 1–4)

**tria ex uno II**  
Sextett nach Josquin Desprez (2001)

**Agnus Dei II**

aus der *Missa "L'homme armé" super voces musicales* von Josquin Desprez

Instrumentation von Georg Friedrich Haas

♩ = 40

A. Fl.

3aßkl. *mp*

Klav. *mp*

Vib. *pp* *mp* *pp* *sempre pp*

VI. *f* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Vc. *f* *mp*

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno III» (тт. 7–9)

**tria ex uno III**

Sextett nach Josquin Desprez (2001)

nach dem **Agnus Dei II** **Georg Friedrich Haas**  
(\*1953)  
aus der *Missa "L'homme armé" super voces musicales* von Josquin Desprez

Деталізуємо окремі фрагменти, які виявляють стратегії і тенденції розщеплення композитором часопросторової організації. Розщеплення макрочасу у Гааса відбувається в три етапи.

У першій частині спостерігаємо часову диференціацію темпів, що повністю відповідає оригіналу: нижній голос (баскларнет) удвічі повільніший за середній (віолончель) і утричі — за верхній (скрипка). Це становить пропорцію ритмів 1:3:2, відповідно до композиційної структури канону Депре.

У другій частині безперервність звучання оригіналу обростає тишею (паузами, цезурами), а розщепленість часу помітна не тільки між різними проведеннями теми та між інструментами, а й в контексті одного інструмента (наприклад, різний час затухання *pizzicato* і *arco* в партії віолончелі). Вибудовування процесу «розщеплення часопростору» реалізується композитором також у роботі над динамікою, яка покликана підкреслити ті чи інші темброві особливості кожного інструмента. Це дає нові можливості взаємодії інструментів на рівні створення вже динамічних контрастних пар, як-от: вібрафон та скрипка в тактах 1–4 (приклад 6).

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno II» (тт. 1–8)

У партії вібрафона довгі звуки на моторі<sup>1</sup> позначені *pp*, в той час як короткі — *tr*, що зроблено для компенсації довжини затухання. Те ж саме зроблено в партії скрипки, де пічікато позначено *f*, а довгі звуки — *tr*. Момент взаємопроникнення інструментів виявляємо в тактах 3 та 5, де короткі *a* скрипки відіграють роль «м'якої атаки» для *a* вібрафона. Мікрорухливість динаміки тут працює у тісному зв'язку з варіативністю фактури та тембрів, забезпечуючи плавний процес переходу з стабільності першої частини до багатопараметрової та нелінійної рухливості часопростору третьої частини.

У третій частині композитор поєднує безперервність оригінальної музики Дебре<sup>2</sup> та експерименти з часом, розглядаючи оригінальну месу під мікроскопом: Гаас поєднує роботу на макро- та мікрорівнях, реалізуючи атаки та затухання кожного звуку методом «надсповільненої зйомки». Висоти, що формували лінійні структури оригіналу, тепер він трактує як фундаментальні тони. Отже, замість окремих висот, матеріал розгортається своєрідними стеками, комплексами звуків. Вищезазначений метод «надсповільненої зйомки» (*Zeitlupe*) тут реалізується в повільному розгортанні фундаментальних тонів та у деталізованій роботі зі спектром, де висвітлюється кожний обертон у потоці контрольованого мерехтіння (*Schwebungen*) звукової матерії (приклад 7).

Приклад 7.

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno III» (тт. 1–5),  
метод композитора *Zeitlupe* («надсповільнена зйомка»)

The musical score for 'Tria ex uno III' (measures 1-5) is presented for five instruments: A. Fl., BaBkl., Pk., VI., and Vc. The score is in 3/4 time and begins with a tempo marking of ♩=52. The A. Fl. part features a melodic line with triplets and dynamic markings of *pp* and *mf*. The BaBkl. part provides a harmonic foundation with triplets and dynamics ranging from *pp* to *p*. The Pk. part consists of dense chordal textures with dynamics from *ppp* to *mf*. The VI. part has a melodic line with triplets and dynamics from *pp* to *ppp*. The Vc. part provides a bass line with triplets and dynamics from *pp* to *p*.

Вступний розділ (див. приклад 2, тт. 1–6) експонує систему *d – a – d* з фундаментальним тоном D. Частина починається з тремоло литавр, створюючи мерехтливий, але в той час гомогенний тембральний фундамент для взаємодії інших інструментів. На мікрорівні «мерехтіння» композитор працює з часовими варіаціями появ і затухань звуків, на макрорівні — з «хвилеподібною» динамікою. Заклавши «правила гри» у вступі, Гаас в контексті розщепленого часу реалізує спектралізацію матеріалу за допомогою власного методу «биття» — тт. 7–8 характеризуються ще більшим сповільненням та розхитуванням звукового матеріалу, першою появою мікротонowości, що забезпечує ефект «биття» (*Schwebung*, див. приклад 8).

<sup>1</sup> Спеціальний електричний прилад вібрафона, який обертає віяльця його резонаторів, досягаючи ефекту вібрата.

<sup>2</sup> Музикознавиця Сара Раймер вказує на техніку перекриття вокальних партій, характерних для мес Ренесансу, при яких досягається ефект «нескінченного контрапункту» [Reimer, 2014].

## Приклад 8.

## Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno III» (тт. 7–8)

$\text{♩} = 40$   
*mp*  
*sempre pp*  
*mf*  
*sempre pp*  
*sempre pp*

Тепер розглянемо композиторські стратегії роботи зі звуковисотністю та тембром. У першій частині канон *Agnus Dei II* поданий без змін, в інструментуванні скрипки, віолончелі та баскларнета. Звернемо увагу на темброву характеристику тріо: диспозиція двох струнних інструментів та нижнього дерев'яного зчитується як композиторський принцип, що закладає основу для подальшої спектралізації. Бас, як фундаментальна основа, виконується баскларнетом, звук якого багатий на обертони. З одного боку, він тембрально балансує гомогенне звучання струнних, з іншого — одночасно дифузує з ними завдяки підсиленним обертонам на частотах фундаментальних тонів скрипки.

Друга частина твору є наступним етапом «розщеплення» оригіналу. Тут ми бачимо цілий комплекс взаємодій: основні теми підхоплюються іншими інструментами, причому деякі — одразу по дві (*скрипка, віолончель, вібрафон*), чи навіть три (*фортепіано*). Основна ідея цієї частини — це ентропія поділу, яка впливає на тембральні характеристики музичного розгортання. Темброва варіативність присутня як на мікрорівні (використання піцикато, флажолетів у струнних інструментів), так і на макрорівні (групування інструментів за рівнем їх тембрової гомогенності чи контрасту). Для Гааса типовою є ієрархізація характеристик груп інструментів: від фортепіано, тривалість звуку якого найменша, до струнних інструментів, здатних до гри одночасно двох тривалих звуків (див. приклад 9).

Прокоментуємо вектори руху голосів по інструментах. Розщепленість теми між різними тембрами породжує двосторонній зв'язок: з одного боку, слухач звикає до цілісного сприйняття однієї лінійної структури, зіграної різними тембрами, з іншого — виконавець усвідомлює себе як продовження структури іншого інструмента, прислуховуючись до проведення теми іншими інструментами.

Приклад 9.

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno II» (тт. 1–4)

Instrumentation von Georg Fric

The score shows six staves: A. Fl. (Alto Flute), Baßkl. (Bass Clarinet), Klav. (Piano), Vib. (Violin), VI. (Viola), and Vc. (Violoncello). The tempo is marked  $\text{♩} = 40$ . Dynamics range from *pp* to *f*. Performance instructions include *senza vibrato*, *pizz.*, and *arco*. There are also annotations for additional instruments: *+B.Cl.*, *+Vib*, and *+A. Fl.*. Colored arrows (red, green, blue) connect specific notes across different staves, indicating cross-instrumental relationships.

У третій частині «Tria ex Una III» (тт. 6–11 в партії баскларнета) гексахордова напруга з оригінального твору Дебре у Гааса залишається і не втрачає своєї функції, але спектралізується, розвиваючись до локальної кульмінації в такті 11 (приклад 10).

Приклад 10.

Жоскен Дебре. «Agnus Dei II»  
(тт. 57–59)

Г. Ф. Гаас. «Tria ex Uno III»  
(тт. 7–9)

A short musical phrase from Josquin Despre's 'Agnus Dei II', measures 57-59, showing a sequence of notes with a fermata over the final note.



An analytical projection of the source phrase, showing a more complex rhythmic and melodic structure with triplets and slurs.

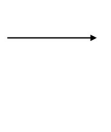
У тт. 20–23 інтервал  $d-f$  у партії альтової флейти та баскларнета розщеплюється в партіях скрипки і віолончелі виписаним глісандо майже-унісона — з інтервалом в  $1/6$  тона (приклад 11).

Приклад 11.

Жоскен Дебре. «Agnus Dei II»  
(тт. 36–38)

Г. Ф. Гаас. «Tria ex Uno III»  
(тт. 20–23)

A short musical phrase from Josquin Despre's 'Agnus Dei II', measures 36-38, with lyrics 'Ag - nus [De - ]'.



An analytical projection of the source phrase, showing a glissando on two strings with the instruction 'Glissando auf 2 Saiten im Abstand eines Sechsteltones'.

Такт 29 позначає новий виток розвитку матеріалу на фундаментальному тоні *d* шляхом уведення п'ятого та сьомого обертонів (*c-fis*). Хвилеподібна динаміка також оприявнює диспозицію двох груп: духові та перкусія проти скрипки та віолончелі. Зі зняттям фундаментального тону *d* в партії віолончелі можна трактувати цей фрагмент як початок розробної частини, яка характеризується інтенсивною взаємодією обертонових груп. «Групи» мають тенденцію обмінюватися матеріалом одна з одною. В такті 47 з'являються 5 та 7 обертони від фундаментального тону *f* у партіях альтової флейти та скрипки. Обертони обох фундаментальних тонів дифузують один з одним, формуючи мерехтливу тягучу матерію. Змінюється характер динаміки: замкнені системи *pp* < *f* > *pp* стають відкритими *pp* < *ff*, *ff* > *pp*, максимальна інтенсивність яких досягається в кульмінації розробкової частини (тт. 66–83). Тут спостерігаємо об'єднання композиторських методів Гааса в одну цілісну динамічну систему (приклад 12).

Приклад 12.

Г. Ф. Гаас. «Tria ex uno III» (тт. 66–68)

Єдиний повторюваний елемент в темі меси (*a-d* на словах *mi[serere]* та *nobis*) Гаас переробив в остинатні фігурації на фундаментальному тоні *d* в партії скрипки та віолончелі — т. 87 і далі (приклад 13).

Приклад 13.

Жоскен Дебре. «Agnus Dei II»  
(тт. 57–59)

Г. Ф. Гаас. «Tria ex Uno III»  
(тт. 87–88)

Цікаво, що в цих остинато композитор вказує грати лише обертони, а не фундаментальний тон, тож звуковий результат виглядає як чергування стрибків різних обертонів від тону *d*, що нагадує оригінальний патерн Дебре. На відміну від оригіналу, матеріал Гааса має більшу гнучкість через фактор випадковості: обертони обираються на розсуд виконавця.

**Висновки та перспективи дослідження.** Існування композитора, виконавця та слухача всередині однієї динамічної системи, що реалізує сценарії минулого, теперішнього та майбутнього, є ефективним підходом до розуміння того, як працює актуальна класична музика. Зокрема, явища розщеплення звуку, часу, взаємодії їх в просторі важливо розглядати в динаміці, досліджуючи контекстуальне мислення та інтенції композитора, від яких залежить і контроль слухачького сприйняття, і ступінь залученості як слухача, так і виконавця.

На прикладі «Tria ex Uno» Георга Фрідріха Гааса видно безпрецедентний рівень деталізації роботи сучасного композитора з музикою минулого, причому не тільки з аспектами звуковисотності або поліфонічними структурами, а й з ідеологічною, естетичною динамікою минулого, що реактуалізується в контексті сьогодення. Поява нових композиторських технік, технологічна еволюція дозволили композитору переробити, вдосконалити або значно розширити функції оригінального твору. Так, остинато на  $d$  стає у творі композитора обертоновим рядом  $[d_x - d_x - d_x]$  де  $x$  = номер обертона; розщеплення часу на три градації у Дебре стає багатопараметровим розщепленням мікро- та макрочасу у Гааса; детальна поліфонічність матеріалу еволюціонує в мікроскопізацію окремих звучань та роботу з їх «биттям» (*Schwebungen*). Окремий науковий інтерес становить те, що як композитор, Гаас працює не лише з часопростором твору, а й з самою функцією музики та інститутом авторства. В такому контексті проявляється динамічність абстрактного автора, що реалізує явище *контрафакту та подвійного запозичення*: запозичення твору, який вже є запозиченням.

Перспективи подальших досліджень ґрунтуються на виявленні інших запозичень в сучасній музиці та вивченні їх властивостей та процесів інтертекстуальних взаємодій, а також аналізу композиторських методів і стратегій, які використовують сучасні композитори. Такий системний підхід дозволить якісно інтегрувати вивчення інноваційних творів у музикознавчий дискурс, збільшити обізнаність та запропонувати для музикантів, композиторів та музикознавців нові методи роботи з актуальним матеріалом.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасимова-Персидская Н. О. Опыт рассуждений об особенностях постижения современной музыки. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2017. Вип. 119. С. 57–64.
2. Brinck I. Empathy, engagement, entrainment: the interaction dynamics of aesthetic experience. *Cogn Process*, 2018. Vol. 19, P. 201–213. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10339-017-0805-x>
3. Burkholder P., Borrowing. *Grove Music Online*. 2001. URL: [https://docdrop.org/download\\_annotation\\_doc/Burkholder---2001---Borrowing-d2eb6.pdf](https://docdrop.org/download_annotation_doc/Burkholder---2001---Borrowing-d2eb6.pdf)
4. Deprez Josquin. Missa L'homme armé super voces musicales. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hbvJ17cL9a0> (accessing: 15.09.2024).
5. Farthofer L. Georg Friedrich Haas: Im Klang denken, Saarbrücken, PFAU-Verlag, 2007. 137 p.
6. Fels S., Gadd A., Mulder A. Mapping transparency through metaphor: towards more expressive musical instruments. *Organised Sound*, 2002. Vol. 7(2). P. 109-126. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802002042>
7. Foucault M. What is an Author? *Language, Counter-Memory, Practice: selected essays*. Ithaca : Cornell University Press, 1977. P. 113–138.
8. Haas G.F. «Tria ex Uno» : [sheet music]. Universal Edition, 2001. 24 p.



9. Haas G. F. «Tria ex Uno» : [video]. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=6qEIV0I3qhk&ab\\_channel=Cmaj7](https://www.youtube.com/watch?v=6qEIV0I3qhk&ab_channel=Cmaj7)
10. Haas G. F. *Durch vergiftete Zeiten*. Wien: Edition Böhlau, 2022. 296 p.
11. Haas G. F. *Mikrotonalitäten*. Munchen: Edition Text+Kritik, 2003. P. 59–65.
12. Hasegawa Robert. *Timbre as Harmony — Harmony as Timbre*. *Oxford Handbooks of Timbre*. Oxford : Oxford University Press, 2021. P. 525–551. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190637224.001.0001>
13. Kelso J. A. S. Phase transitions and critical behavior in human bimanual coordination. *Regulatory, Integrative and Comparative Physiology*. The American Physiological Society, 1984. Vol. 246. Issue 6. P. 1000–1004. DOI: <https://doi.org/10.1152/ajpregu.1984.246.6.R1000>.
14. Kelso J. A. S. *Dynamic Patterns: The Self-Organization of Brain and Behavior*. The MIT Press, 1995. 317 p.
15. Kügle K. Sounding the Past: Music as History and Memory. *Music and Letters*. 2022. Vol. 103. Issue 1. P. 150–154, DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcac001>
16. Mudd T., Holland S., Mulholland P. Nonlinear dynamical processes in musical interactions: Investigating the role of nonlinear dynamics in supporting surprise and exploration in interactions with digital musical instruments. *International Journal of Human-Computer Studies*. 2019. Vol. 128. P. 27–40. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2019.02.008>
17. Patrick M. Josquin des Prez. *Grove Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.libraries.rutgers.edu/subscriber/article/grove/music/14497pg12>
18. Reimer S. *Musical Borrowing and Formal Organization in Renaissance Polyphonic Mass Cycles*. Vancouver : The University of British Columbia, 2017. 110 p.
19. Rhau G. *Enchiridion Musicae Mensuralis*, Bayerische Staatsbibliothek, 1520. 110 p.
20. Rodin J. *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*. Oxford : Oxford University Press, 2012. 432 p.
21. Spurgjasz K. Everybody liked it / likes it / will like it: three possible time-related approaches to contrafacta. *Musica Iagellonica*. 2022. Issue 1. P. 81–92.
22. Strohm R. Sounding the Past: Music as History and Memory. *Music and Letters*. 2022. Vol. 103. P. 150–154.
23. Wöllner C., Hammerschmidt D., Albrecht H. Slow motion in films and video clips: Music influences perceived duration and emotion, autonomic physiological activation and pupillary responses. *PLOS ONE*. 2018. Vol. 13(6). DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199161>

## REFERENCES

1. Gerasimova-Persidskaya, N. O. (2017). Opyt rassuzhdenii ob osobennostyakh postizheniya sovremennoi muzyki [Experience of Reasoning about the Peculiarities of Comprehension of Contemporary Music]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Kyiv. Vol. 119. pp. 57–64 [in Russian].
2. Brinck, I. (2018). Empathy, engagement, entrainment: the interaction dynamics of aesthetic experience. In: *Cognitive Processing*. Vol. 19, pp. 201–213. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10339-017-0805-x> [in English].
3. Burkholder, P. (2001). Borrowing. In: *Grove Music Online*. Available at: [https://docdrop.org/download\\_annotation\\_doc/Burkholder---2001---Borrowing-d2eb6.pdf](https://docdrop.org/download_annotation_doc/Burkholder---2001---Borrowing-d2eb6.pdf) (accessing:15.09.2024) [in English].
4. Deprez, Josquin. *Missa L'homme armé super voces musicales*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=hbvJ17cL9a0> (accessing:15.09.2024) [in French].

5. Farthofer, L. (2007). *Georg Friedrich Haas: Im Klang denken*. Saarbrücken, PFAU-Verlag. 137 p [in German].
6. Fels, S., Gadd, A., Mulder, A. (2002). Mapping transparency through metaphor: towards more expressive musical instruments. In: *Organised Sound*. Vol. 7(2), pp. 109–126. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802002042> [in English].
7. Foucault, M. (1977). What is an Author? In: *Language, Counter-Memory, Practice: selected essays*, New York, Cornell University Press, pp. 113–138.
8. Haas, G.F. (2001). «*Tria ex Uno*» : [sheet music]. Universal Edition. 24 p.
9. Haas, G. F. «*Tria ex Uno*» : [video]. Available at: [https://www.youtube.com/watch?v=6qEIV0I3qhk&ab\\_channel=Cmaj7](https://www.youtube.com/watch?v=6qEIV0I3qhk&ab_channel=Cmaj7)
10. Haas, G. F. (2022). *Durch vergiftete Zeiten*. Wien : Edition Böhlau. 296 p. [in German].
11. Haas, G. F. (2003). Mikrotonalitäten. In: *Musik-Konzepte*, numéro spécial. Munchen, Edition Text+Kritik, pp. 59–65. [in German].
12. Hasegawa, R. (2021). Timbre as Harmony — Harmony as Timbre. In: *Oxford Handbooks of Timbre*. Oxford: Oxford University Press, pp. 525–551. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190637224.001.0001>
13. Kelso, J.A.S. (1984). Phase transitions and critical behavior in human bimanual coordination. In: *Regulatory, Integrative and Comparative Physiology, vol. 246, Issue 6, The American Physiological Society*, pp. 1000–1004, DOI: <https://doi.org/10.1152/ajpregu.1984.246.6.R1000> [in English]
14. Kelso, J.A.S. (1995). *Dynamic Patterns: The Self-Organization of Brain and Behavior*, The MIT Press, 317 p. [in English]
15. Kügle, K. (2022). Sounding the Past: Music as History and Memory. In: *Music and Letters*. Vol. 103, Issue 1, pp. 150–154. DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/gcac001> [in English]
16. Mudd, T., Holland, S., Mulholland, P. (2019). Nonlinear dynamical processes in musical interactions: Investigating the role of nonlinear dynamics in supporting surprise and exploration in interactions with digital musical instruments. In: *International Journal of Human-Computer Studies*, Vol. 128, pp. 27–40. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2019.02.008> [in English].
17. Patrick M. (2001). Josquin des Prez. In: *Grove Music Online*. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14497> [in English].
18. Reimer, S. (2017). *Musical Borrowing and Formal Organization in Renaissance Polyphonic Mass Cycles*, The University of British Columbia, 121 p. [in English].
19. Rhau, G. (1520). *Enchiridion Musicae Mensuralis*, Bayerische Staatsbibliothek, 110 p. [in Latin].
20. Rodin, J. (2012). *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*. Oxford University Press, 432 p. [in English].
21. Spurgjasz, K. (2022). Everybody liked it / likes it / will like it: Three possible time-related approaches to contrafacta, *Musica Iagellonica*, Issue 1, pp. 81–92. [in English].
22. Strohm, R. (2022). Sounding the Past: Music as History and Memory. In: *Music and Letters*, vol. 103, pp. 150–154. [in English].
23. Wöllner, C., Hammerschmidt, D., Albrecht, H. (2018). Slow motion in films and video clips: Music influences perceived duration and emotion, autonomic physiological activation and pupillary responses. In: *PLOS ONE*, vol. 13(6), pp. 1–16. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199161> [in English].

**OLEKSANDR CHORNYI**

**Chorny, Oleksandr** —postgraduate student at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-0300-1146>

[alexchornymusic@gmail.com](mailto:alexchornymusic@gmail.com)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318639

### **JOSQUIN DESPREZ’S MASS IN THE MUSIC OF GEORG FRIEDRICH HAAS: DYNAMIC OF THE PAST AS THE PRESENT-DAY MODEL**

**The relevance of the article** is to consider chamber music of Austrian composer Georg Friedrich Haas as an example of the dynamic interaction of the composer's practice of Renaissance and contemporary classical music. The author's methods of temporal and spatial organization, as well as aesthetic and ideological markers of Georg Friedrich Haas in his rework of the historical material — the Mass “L’homme armé super voces musicales” by the Flemish composer Josquin Desprez — are studied and classified. The research relies on methods of complex analysis to determine the elements of interaction with the original material and its composer's processing, during which the sound resources, composition techniques, and the essence of Haas's spectral and microtonal system in practice are highlighted. **Main objective** of the study is to identify dynamic processes in the music of Georg Friedrich Haas on the example of the work “Tria ex Uno” for ensemble (2001), which combines the practices of ancient and contemporary music. *The scientific novelty* of the article is based on the coverage of innovative methods of dynamic interaction between a contemporary composer and musical material of the past. **The methodology** includes the analysis of dynamic markers and their deployment in the time-space of Haas's work, using the method of comparison (to compare the music of Haas and Joaquin Desprez and to identify those elements that have been reworked / recycled in the contemporary work), generalization (for modeling the dynamic processes that occur in the integral system of interaction between composer-performer-hearer), content analysis, as well as historical, biographical and source studies.

**Results and conclusions.** The study examines the composer's strategies of working with historical material, which show an unprecedented level of detail in interaction not only with aspects of pitch or polyphonic structures, but also with the ideological and aesthetic dynamics of the past, which is reactualized in the context of the present. The emergence of new compositional techniques, technological evolution, allowed the composer to rework, improve, or significantly expand the functions of the original work, in which Desprez' splitting of time into three gradations becomes Haas' multi-parameter splitting of micro- and macro-time, and the detailed polyphony of the material evolves into microscopy of individual sounds and work with their “beatings” (*Schwebungen*). Of particular scientific interest is the way Haas works not only with the time-space of the work, but also with the very function of music and the institution of authorship. In this context, the dynamism of the abstract author is manifested, realizing the phenomenon of counterfeiting and double borrowing: borrowing a work that is already a borrowing. The article discusses various aspects of counterfeiting, the importance of the conscious use of counterfeits and their positive impact on the development of contemporary music.

**Keywords:** chamber music by Georg Friedrich Haas, Renaissance music, mass by Josquin Desprez, contrafactum, splitting, spectralization, microtonality, modern composition techniques.