

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.071.1(450)(092):784.3]:92-1=521
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-2-5>

Поліна КОРДОВСЬКА,
orcid.org/0000-0002-9955-6804
докторка філософії (PhD),
старша викладачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) polina.kordovskaya@gmail.com

Іван БІЛАН,
orcid.org/0000-0002-3786-5759
кандидат мистецтвознавства (PhD),
викладач відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва
Вишницького фахового коледжу мистецтва дизайну імені В.Ю. Шкрябляка
(Вишниця, Україна) artbil0806@gmail.com

«12 MADRIGALI» САЛЬВАТОРЕ ШАРРІНО: ХАЙКУ МАЦУО БАСЬО У «НЕПРАВДИВОМУ ДЗЕРКАЛІ»

Статтю присвячено дослідженню вокального циклу «12 Madrigali» сучасного італійського композитора Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino), його взаємодії з поетикою японських хайку Мацуо Басьо та авторської концепції «неправдивого дзеркала» («a spreschio infedele»). Дослідження зосереджено на специфіці композиційної побудови циклу «12 Madrigali», який поєднує елементи мадригальної традиції, естетики «екології слухання» та спроектованої композитором індивідуальної форми твору. **Актуальність** дослідження зумовлена відсутністю в українському музикознавстві спеціалізованих досліджень, присвячених циклу «12 Madrigali» С. Шарріно. Проблемне поле статті складають питання співвідношення слова і звуку, трансформації композиційного матеріалу, а також ролі вокальної артикуляції як структурного елементу музичної форми. **Метою статті** є виявлення принципу композиційної організації циклу «12 Madrigali» Сальваторе Шарріно крізь призму авторської ремарки «a spreschio infedele». Методологічну основу дослідження складають аналітичний, структурно-композиційний, семіотичний і міждисциплінарний підходи. **У результаті дослідження** доведено, що, деконструюючи форму мадригалу, композитор звільняє її від прямої ілюстративності на користь «екології слухання», завдяки якій вербальний образ Мацуо Басьо стає імпульсом для матеріалізації звукової тілесності. Авторська ремарка «a spreschio infedele» («у неправдивому дзеркалі»), якою позначена друга частина циклу, маркує появу спроектованого композитором перцептивного «лабіринту», в якому повторне використання того самого поетичного тексту результує у музичній подієвості нової якості. Через інверсію вокальних ролей, темпові контрасти та зміну інтонаційних патернів С. Шарріно створює для реципієнта ефект брехтівського «Verfremdung» («очуження») за рахунок зіткнення повторюваного вербального тексту з оновленим музичним ландшафтом у другій серії мадригалів. Впізнавана музична мова С. Шарріно з її орієнтацією на вслуховування, «tessa di voce» та «scivolamenti microtonali» виявляється конгеніальною блискавичній поезії Мацуо Басьо.

Ключові слова: сучасна музика, твори для вокального ансамблю, творчість Сальваторе Шарріно, мадригал, японська поезія, японське мистецтво, хайку Мацуо Басьо, tessa di voce, scivolamenti microtonali, італійська музика XX-XXI століть, музичний жанр, музична форма.

Polina KORDOVSKA,

orcid.org/0000-0002-9955-6804

PhD in Music,

*Senior Lecturer at the Department of General and Specialized Piano
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) polina.kordovskaya@gmail.com*

Ivan BILAN,

orcid.org/0000-0002-3786-5759

PhD in Art Studies,

*Lecturer at the Department of Fine Arts, Decorative and Applied Arts
Vyzhnytsia V.Yu. Shkribliak College of Arts and Design
(Vyzhnytsia, Ukraine) artbil0806@gmail.com*

“12 MADRIGALI” BY SALVATORE SCIARRINO: MATSUO BASHŌ’S HAIKU IN AN “UNFAITHFUL MIRROR”

*The article explores the vocal cycle “12 Madrigali” by the contemporary Italian composer Salvatore Sciarrino, focusing on its interaction with the poetics of Matsuo Bashō’s Japanese haiku and the composer’s concept of the “unfaithful mirror” (“a specchio infedele”). The study examines the specific compositional structure of “12 Madrigali”, which synthesizes elements of the madrigal tradition, the aesthetics of the “ecology of listening,” and a custom-designed individual music form. **The relevance** of the study is driven by the lack of specialized research within Ukrainian musicology dedicated to Sciarrino’s 12 Madrigali. The problematic field of the article encompasses the relationship between word and sound, the transformation of compositional material, and the role of vocal articulation as a structural element of musical form. **The purpose** of the article is to identify the principles of compositional organization in Salvatore Sciarrino’s 12 Madrigali through the prism of the author’s remark “a specchio infedele”. The methodological framework of the research includes analytical, structural-compositional, semiotic, and interdisciplinary approaches. **As a result** of the study, it is proven that by deconstructing the form of the madrigal, the composer liberates it from direct illustrativeness in favor of an “ecology of listening,” through which Matsuo Bashō’s verbal images become an impulse for the materialization of sonic embodiment. The author’s remark “a specchio infedele” (“in an unfaithful mirror”), which marks the second part of the cycle, signifies the emergence of a composer-projected perceptual “labyrinth”. In this space, the repeated use of the same poetic text results in a musical eventfulness of a new quality. Through the inversion of vocal roles, tempo contrasts, and shifts in intonational patterns, Sciarrino creates a Brechtian *Verfremdungseffekt* (“alienation effect”) for the recipient by juxtaposing the repeated verbal text with a renewed musical landscape in the second series of madrigals. Sciarrino’s recognizable musical language, with its orientation towards attentive listening, *messa di voce*, and *scivolamenti microtonali*, is found to be congenial to the lightning-like brevity of Matsuo Bashō’s poetry.*

Key words: contemporary music, works for vocal ensemble, Salvatore Sciarrino’s oeuvre, madrigal, Japanese poetry, Japanese art, Matsuo Bashō’s haiku, *messa di voce*, *scivolamenti microtonali*, Italian music of the 20th–21st centuries, musical genre, musical form.

Постановка проблеми. Знаменитий вислів античного філософа Геракліта Ефеського «*In idem flumen bis non descendimus*»¹ зазвичай потрактовують як афористичне узагальнення мінливості та неповторюваності світу. Втім, на цю хрестоматійну думку можна поглянути й з протилежного ракурсу: будь-яка подія є потенційно повторюваною, але кожен новий досвід сприйняття її особистістю ніколи не є тотожним попередньому. Перший, більш традиційний підхід до трактування гераклітівського афоризму корелює переважно із європейським розумінням часу як лінійної, безперервної та поступальної форми існування мате-

рії, яку часто ілюструють зображеннями рухомих, спрямованих об’єктів (до прикладу, графічно – як стрілку, або, як у Геракліта, метафорично – як річку). Час лінійно і невпинно рухається вперед, і події, що стали минулим, ніколи вже не повторюються. Натомість, другий підхід перегукується із концепціями азійських, зокрема, японських релігійних та філософських течій (передусім, буддизму² та синтоїзму³), у рецепції яких час протікає

² Буддизм (санскр. बुद्ध धर्म, «вчення Просвітленого») – релігійно-філософське вчення (дхарма) про духовне пробудження, яке виникло близько VI століття до н. е. в Стародавній Індії.

³ Синто, або синтоїзм (яп. 神道, «шлях божеств»; англ. Shintō) – політеїстична язичницька релігія японців, що сформувалася у релігійну систему під впливом буддизму, даосизму і конфуціанства.

¹ «Про що й говорить Геракліт: “У цю ж саму ріку двічі ми входимо й не входимо”. Лише назва тієї ріки залишається; вода – пробігає». Сенека. Моральні листи до Луцілія. Лист 58 (переклад А. Содоморні).

в нескінченних повторюваних циклах (у цьому випадку спрацьовує візуальна метафора світу як *колееса*, що здійснює оберти навколо центральної осі, що пов'язує минуле, теперішнє і майбутнє); у такому випадку жодна подія не зникає безслідно та може нагадати про себе у наступному колі. Крім того, у японській парадигмі час і простір стають неподільними: як у малому фізичному об'єкті або істоті – квітці, камені, комасі, тощо – втілюються всі явища цього світу, так і кожній миттєвості одночасно відображаються всі події та всі часи.

Процес інтеграції японської концепції сприйняття часу в європейський мистецький простір розпочався разом із поширенням японської культури в середині XIX століття – у епоху Мейдзі (明治時代, 1868–1912), коли Японія після століть ізоляціонізму нарешті стала доступною світові. Спочатку Європу накрила хвиля захоплення предметами ужиткового мистецтва (меблів, кімоно, масок театру *Но*, тощо) та кольоровими ксилографіями *укійо-е* (浮世絵), що мали значний вплив на візуальну естетику імпресіоністів й кубістів та врешті призвели до формування мистецького напрямку японізму (фр. Japonisme). Паралельно, хоч і дещо повільніше, відбувалося й знайомство європейців з японською літературою. Важливою віхою на цьому шляху стало створення французьким орієнталістом та етнологом Л. де Роні (Léon de Rosny) антології японської літератури «Сі-ка дзен-йо» («Shika zenyo», 1871), а також перші переклади поезії хайку англійською мовою, здійснені британським японістом Б. Г. Чемберленом (Basil Hall Chamberlain).

На зламі XIX-XX століть саме японська поезія хайку стала символом японської естетики та ідеалом для багатьох європейських та американських літераторів: від імажистів Т. Г'юма (Thomas Ernest Hulme) та Е. Паунда (Ezra Weston Loomis Pound), які шукали способи лаконічного втілення художнього образу за допомогою багатозначних метафор, до філософа П.-Л. Кушу (Paul-Louis Couchoud), що адаптував специфічну форму хайку до французької мови (збірка «Au fil de l'eau», 1905).

У XX та XXI століттях японська поезія хайку стає об'єктом зацікавленості композиторів, які використовують її як вербальну основу вокальних та хорових творів (М. Делаж: вокальний цикл «Sept haï-kaïs» для сопрано і камерного ансамблю, 1924; Л. Дичко: хоровий диптих на слова японських поетів «Поява місяця» і «Сонячний струм», 1972, «П'ять прелюдій у стилі “шань-шуй”» на слова середньовічних японських поетів для мішаного хору а cappella, 1989; тощо) або як структурно-композиційний принцип чи

образно-естетичний орієнтир для інструментальних композицій (Дж. Кейдж: «Seven Haiku» для фортепіано, 1951–1952; О. Мессіан: «Sept haïkaï – esquisses japonaises» для фортепіано з оркестром, 1962; тощо).

До японських хайку у своїй творчості неодноразово апелює й сучасний італійський композитор Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino, нар. 1947). Одним із яскравих прикладів звернення композитора до японської поезії є цикл «12 Madrigali» для вокального ансамблю, написаний на тексти Мацуо Басьо. Парадоксальне поєднання принципу «мадригалізму» з поетичною формою японського хайку корелює у цьому творі із специфічною композиційною стратегією, відображеною у авторській ремарці «a specchio infedele» («у неправдивому дзеркалі»).

Аналіз попередніх досліджень. У європейському музикознавстві творчість С. Шарріно представлена досить широко. Слід згадати фундаментальну працю К. Каррателлі (Carratelli, 2006), в якій розглянуто творчість композитора у естетичній парадигмі постструктуралізму 1970-х–1980-х років та подані ключові для розуміння шаррінівської естетики поняття «екології слухання» («l'ecologia dell'ascolto»), а також окремі роботи, присвячені дослідженню вокальної – К. Гай (Gay, 2005) – та інструментальної – М. Ленц (Lanz, 2010), М. Чезарі (Cesari, 2015) – музики С. Шарріно. Втім, цикл «12 Madrigali» все ж займає досить периферійне положення на мапі дослідницьких інтересів шаррінознавців, поступаючись місцем оперним та інструментальним роботам композитора. Найпоказовішими в контексті цього твору є дослідження «Articulation as Musical Dimension of Text. The Relation Between Word and Music in Salvatore Sciarrino's Work» Дж. Понціо (Ponzio, 2014), в якому шаррінівський текст розглянуто з точки зору принципів мадригалізму, та «The Voice Under Erasure: Singing, Melody and Expression in Late Modernist Music» М. Пірсон (Pierson, 2015), в якому «12 Madrigali» наведено як один із зразків вокального стилю композитора. Ґрунтовну інформацію про цикл також подано у програмній статті «The Sea, The sound, the Mirror Notes on Salvatore Sciarrino's 12 Madrigali» М. Найффелера (Nyffeler, 2009) до релізу аудіозапису твору у виконанні ансамблю *Neue Vocalsolisten Stuttgart* (2009, CD-Booklet, col legno, WWE 1CD 20287).

В українському музикознавстві постать С. Шарріно також поступово здобуває дедалі ширшу репрезентацію. Різноманітні аспекти творчості композитора досліджується у працях І. Тукової (2021), О. Перейми (2006), О. Берегової (2020) та інших, а

також у дисертаційному дослідженні та низці статей співавторки даної розвідки (Кордовська, 2018, 2020, 2021, 2022, 2025). Втім, композиційна специфіка «12 Madrigali» С. Шарріно досі не ставала об'єктом дослідження в українському музикознавстві, що й визначає актуальність даної статті.

Мета статті – виявити принцип композиційної організації циклу «12 Madrigali» С. Шарріно крізь призму авторської ремарки «a spescchio infedele».

Виклад основного матеріалу дослідження. «Легендарний італійський композитор Сальваторе Шарріно восени 2024 року знову відвідав Японію – країну, яка надихала його з самого початку творчої діяльності», – такими словами розпочинається анотація до релізу «Salvatore Sciarrino: Ai limiti della notte – Sciarrino in Tokyo 2024», що вийшов у лютому 2026 року на німецькому лейблї сучасної джазової та класичної музики Neos. У листопаді 2024 року на запрошення Італійського культурного інституту в Токіо та за кураторства двох відомих диригентів – італійця Г. д'Еспінози (Gaetano d'Espinosa) та японця Йоїчі Сугіяма (Yoichi Sugiyama) – було організовано інтенсивний резидентський проєкт, під час якого С. Шарріно провів семінари для молодих композиторів та виконавців з провідних японських музичних академій, а також взяв участь у концерті з репрезентативною добіркою своїх творів, аудіозаписи з якого й увійшли до згаданого релізу.

Направду, японський контекст не є для творчості С. Шарріно випадковим. Зокрема, ще від юності увагу митця привертають тексти видатного поету періоду Едо Мацуо Басьо (松尾芭蕉, 1644–1694), який сьогодні визнаний як автор найдосконаліших зразків хайку (haiku) – неримованого жанру японської ліричної поезії, який став своєрідним символом не лише японської літератури, а й японського стилю мислення. Для хайку характерними є два фундаментальні критерії: 17-складова форма з поділом на три неримовані рядки із кількістю складів 5–7–5 відповідно, а також *kigo* (季語) – спеціальне *сезонне слово* для позначення пори року, про яку йдеться у вірші. Наприклад, весні відповідали слова *ume* (слива), *kawazu* (жаба), *sakura* (вишня), *kasumi* (серпанок), *hibari* (жайворонок), *tsubame* (ластівка), літу – *yuri* (лілія), *niji* (веселка), *tsuyu* (сезон дощів), *taki* (водограй), *semi* (цикада), *hebi* (змія), осені – *tomiji* (осіннє кленове листя), *ringo* (яблуко), *shika* (олень), а зимі – *yuki* (сніг), *Fugujiru* (суп з риби фугу), тощо (Бондаренко, 2010).

У японській поезії знайшли прояв особливості японського просторово-часового сприйняття світу, на які свого часу мали вплив і буддистський світо-

гляд, і пантеїзм традиційної релігії Сінто: кожна мить тут рівноцінна вічності, кожна квітка є квінтесенцією всіх кольорів всесвіту. Японський поет та дослідник хайку Накамура Кусатао (中村 草田男) наголошує, що через свою стислу форму хайку не може описати послідовність подій. Натомість поет, що складає хайку, зосереджує свою увагу на певному моменті та емоціях, які цей момент викликає; читачеві ж залишається лише уявляти, що передувало і що відбувалося після описаної у поезії миті (Inoguchi, 2016).

До блискавичних поетичних мініатюр Мацуо Басьо С. Шарріно вперше звернувся ще у 1967 році, у п'ятихвилинній тричастинній композиції «*Aka aka to I, II, III*» для сопрано та дванадцяти інструментів⁴. У його основі – відоме хайку «*aka aka to / hi wa tsurenaku mo / aki no kaze*»⁵. *Вірш передає відчуття пізнього літа, коли, попри спеку та палюче літнє сонце, подих холодного вітру натякає на майбутню осінню прохолоду. Рівно за сорок років, у 2007 році, композитор повертається до текстів Мацуо Басьо, але тепер вже у форматі масштабного вокально-ансамблевого циклу.*

Відомий передусім своїми операми⁶, С. Шарріно, крім того, є автором близько двох десятків концертних вокальних творів. Переважна більшість з них написані для солюючого голосу та інструментів, але є серед них і декілька композицій для вокального ансамблю a cappella.

⁴ прем'єра якої відбулася в Палермо в 1968 році під керівництвом Джанп'єро Таверни (із солісткою Мічіко Хіраямою, яка також зробила собі ім'я як виконавиця Шельсі).

⁵ «Яскраво-червоне / сонце, але холодний / осінній вітер» (підрядковий переклад П. Кордовської).

⁶ Одноактна опера «Amore e Psiche» («Амур та Психея», 1972); зінгшпіль «Aspern» («Асперн», 1978); опера «Cailles en sarcophage» («Перепели у саркофазі», 1980); натюрморт в одному акті «Vanitas» (1981); невидиме дійство «Lohengrin» («Лоенгрін», 1982–1984); одноактна опера «Perseo e Andromeda» («Персей та Андромеда», 1992); двохактна опера «Luci mie traditrici» («Моє зрадливе світло», 1998); три акти без назви «Macbeth» («Макбет», 2002); сто сцен у шістдесяті п'яти віршах «Da gelo a gelo (Kälte)» («Від морозу до морозу (Холод)», 2006); одноактна опера «La porta della legge» («Брама закону», 2006–2008); одноактна опера «Superflumina» (2010); двохактна опера «Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella)» («Тебе бачу, тебе чую, себе втрачаю (В очікуванні Страделли)», 2017); сцени «Il canto s'attrista, perché?» («Спів при-ваблює, чому?», 2019); кораблетроща міфу «Venere e Adone» («Венера та Адоніс», 2021); двохактна опера «L'Agamennone» («Агамемнон», 2025).

Вперше композитор звернувся до такого формату у 1994 році, у творі «L'alibi della parola» («Алібі слова») для чотирьох голосів *a cappella*, написаному на чотири тексти різних епох: дві візуальні поеми бразильського письменника Аугусто де Кампоса (Augusto de Campos), уривок із поеми «Тріумфи» Франческо Петрарки та написи з античної кераміки. Прем'єра твору відбулася у межах концерту знаменитого британського квартету *Hilliard Ensemble*, темою якого були мадригали. Концепція даної концертної програми полягала в репрезентації різних аспектів мадригальної традиції, зокрема, взаємодії музики та слова (Nyffeler, 2009). Хоча у цьому випадку С. Шарріно уникнув терміну «*мадригал*» для жанрового визначення своєї композиції, у 2007 році у його доробку з'являються «*12 Madrigali*» («Дванадцять мадригалів») для чотирьох чоловічих і трьох або чотирьох жіночих голосів (партії контральто та мецсопрано може виконувати одна співачка).

Для свого циклу С. Шарріно обрав шість хайку Мацуо Басьо, які сам переклав італійською, зберігши таким чином семантику мадригалу як «пісні рідною мовою» (натомість, оригінальну ритмічну структуру хайку 5–7–5 композитор не зберігає). У відповідності до традицій хайку, тематика поезій обертається навколо образів природи: моря, островів, сонця, хвиль, скель, цикад та жайворонків. Показово, що за своїми «сезонними словами» майже всі обрані композитором поезії належать до літньої групи поезій і лише одна – до осінньої (що символічно відповідає даті прем'єри шаррінівського твору, що відбулася у серпні 2008 року у Зальцбурзі).

У текстах кожного обраного хайку (серед них є і вищезгадана поезія «*Aka aka to*») так чи так присутній аудіальний компонент. Часом він виражений прямо – у фразах «*mormorar l'onde*» («шепотіння хвиль»), «*ritmo di vento*» («ритм вітру»), «*un'aura di campane*» («аура дзвонів»), а часом постає в уяві реципієнтів асоціативно: ми можемо легко уявити, з яким звуком розбивається дзеркало моря чи як знову ж таки море – але тепер море цикад – розливається скелями.

Лаконічна музична мови С. Шарріно корелює з естетикою хайку. У розгорнутому вступному коментарі до твору (Sciarrino, 2007) композитор артикулює основні елементи власного вокального стилю: це переосмислена ним техніка *messa di voce*, яка вимагає поступового посилення витриманого звуку із наступним його послабленням або зі швидкою низхідною арабескою, і так звані *scivolamenti microtonali*, мікротонові «збіги» або «сковзання», які створюють враження нетемперованого мовлення.

Незважаючи на однозначне жанрове визначення циклу, С. Шарріно досить вільно потрактовує тут традиції жанру мадригалу. Окрім очевидної зовнішньої риси вокального ансамблю *a cappella*, це передусім витончений зв'язок музичного звуку зі словом, який у контексті шаррінівської естетики «екології слухання» («*l'ecologia dell'ascolto*»; Carratelli, 2006) набуває вираженої тілесності. «Коли голос довіряється тиші, залишаються лише губи, рот і слина»⁷, – так у передмові до «*12 Madrigali*» С. Шарріно позначає актуальні для нього інструменти виразності людського тіла (Sciarrino, 2008).

Масштабність форми циклу (близько сорока п'яти хвилин звучання) досягається серед іншого тим, що кожне з шести хайку використане двічі. У результаті постають шість пов'язаних пар, які, втім, розташовані не разом, а згруповані у дві серії з шести частин кожна, де першому мадригалу відповідає сьомий, другому – восьмий, *etc.* Друга частина циклу пов'язана з першою частиною композиторською ремаркою *a specchio infedele*, тобто «у невірному дзеркалі» або «у неправдивому дзеркалі». Подібний прийом надзвичайно далекий від тематичної «дзеркальної репризи» чи чогось подібного: по-перше, структурно друга серія мадригалів є не дзеркальним відображенням першої, а її лінійним повторенням; окремі пари мадригалів є скоріше спробами розповісти одну і ту саму історію за допомогою різних, часом асиметричних засобів виразності. Певною мірою їх можна розглядати як серію дискретних варіацій, втім, тут немає теми як центральної точки відліку, тож ієрархічно обидва мадригали у кожній з пар є рівнозначними.

Асиметрія першої пари мадригалів №1 та №7 «*Quante isole! / In frantumi / lo specchio del mare*» («Скільки островів! / Розбите / дзеркало моря»⁸) постає вже у початкових метафоричних темпових позначеннях: *Tempo d'altro spazio* («Темп іншого простору») для №1 та *Tempo d'altro mare* («Темп іншого моря») для №7. З інтонаційної точки зору також спостерігаємо певну асиметрію двох номерів. У мадригалі №1 вигук «*Quante isole!*» декілька разів повторюється тріо жіночих голосів (сопрано, мецсопрано, контральто), які звучать на довгих тривалостях майже постійно в унісон із застосуванням *crescendo* в межах техніки *messa di voce*. Лише наприкінці фрази вони на короткий момент за

⁷ «Quando la voce si è affidata al silenzio, non resta che bocca, cavità, saliva».

⁸ Тут і далі підрядковий переклад з італійської мови виконаний П. Кордовською.

Структурно-композиційна схема циклу «12 Madrigali» С. Шарріно

| Мадригали | I | | II (<i>A specchio infedele</i>) | |
|---------------------------------------|---|-------------------------------------|--|---------------------------------------|
| | Виконавський склад | Початкова авторська ремарка | Виконавський склад | Початкова авторська ремарка |
| №№ 1&7 <i>Quante isole!</i> | сопрано меццо-сопрано контральто тенор баритон бас | <i>Tempo d'altro spazio</i> | меццо-сопрано контральто тенор баритон бас | <i>Tempo d'altro mare</i> |
| №№ 2&8 <i>Ecco mormorar l'onde</i> | сопрано меццо-сопрано контральто контратенор бас | <i>In attesa (non troppo lento)</i> | сопрано (2) меццо-сопрано контратенор тенор бас | <i>Tempo d'attesa</i> |
| №№ 3&9 <i>La cicala!</i> | сопрано меццо-сопрано контральто контратенор тенор бас | <i>Andante</i> | сопрано (2) контратенор тенор бас | <i>Andante</i> |
| №№ 4&10 <i>Rosso, così rosso</i> | сопрано меццо-сопрано контратенор тенор бас | <i>Con slancio</i> | сопрано меццо-сопрано контратенор тенор баритон бас | <i>Lentissimo</i> |
| №№ 5&11 <i>O lodola</i> | сопрано сопрано контральто тенор баритон | <i>Alto volando</i> | сопрано (2) меццо-сопрано контратенор тенор баритон бас | <i>Gocce di parole</i> |
| №№ 6&12 <i>Sole alto</i> | сопрано меццо-сопрано контральто контратенор баритон бас | <i>Disteso ma non lento</i> | сопрано (2) контральто контратенор баритон бас | Col canto si alterna un tempo stretto |

допомогою мікротонового «ковзання» (*scivolamenti microtonali*) «розходяться» в те чи інше співзвуччя, але знову неодмінно повертаючись до унісону. Чоловічі голоси ж повторюють ці слова лише як дуже короткі, фрагментарні репліки. Натомість, у мадригалі №7 відбувається інверсія, й чоловічі та жіночі голоси обмінюються ролями. Довгі витримані ноти на словах «*Quante isole!*» звучать тепер у виконанні тенора, баритона та баса – і дійсно наче в ракоходному «віддзеркаленні»: за мікротоновими «збігами» слідує довгий звук із улюбленим шаррінівським *diminuendo al niente*.

Схожі форми «невірного відображення» можна спостерігати і в інших парах мадригалів. Наприклад, мадригал №2 на текст «*Ecco mormorar l'onde / è ritmo / di vento profumato*» («Ось хвиль шепотіння, /

це ритм / пахучого вітру») дійсно розпочинається у динамічному відтінку *pp* секундними погойдуннями навколо центральної ноти *e¹* у канонічних унісонних переплетеннях партій меццо-сопрано і контральто. Мадригал №8, натомість, відкривається повторюваним тутійним вигуком усіх голосів «*Ecco!*» («Ось!») у динаміці від *f* до *ff*. Крім того, мадригал №2 позначений використанням розширених засобів звуковидобування: слово «*ritmo*» підкреслене прийомами *schiocca le dita* (клацання пальцями правої та лівої рук) та *battere le dita della mano destra sul palmo sinistro* (удари пальцями правої руки по лівій долоні), поліритмічний виклад яких передбачає одночасне звування тріолі, квартолі, квінтолі та септолі шістнадцятками. У мадригалі №8 С. Шарріно уникає повторення цього при-

йому, застосовуючи натомість *bocca chiusa* (спів із закритим ротом).

Мадригали №3 та №9 «*La cicala! / Assorda nella voce / un'aura di campane*» («Цикада! Оглушує в голосі аура дзвонів») за фактурою викладу видаються найбільш поліфонічними; М. Найффелер порівнює застосовані С. Шарріно композиторські прийоми з технікою гокету (Nyffeler, 2009). Обидва мадригали побудовані на стретному проведенні хроматичної теми. Звукова гра вербальних складів «*ci-ca-la*» певною мірою може сприйматися як імітація цвірчання цикад, тоді як зміна голосних *o–e–u*, *a–e–a*, *i–a–u* на одному витриманому звуці на слові «*assorda*» викликає асоціації із ефектом відлуння.

Асиметрія наступної пари мадригалів – «*Rosso, così rosso / il sole fugge / vento d'autunno*» («Червоне, таке червоне / сонце втікає від осіннього вітру») – є передусім темповою («*Con slancio*»⁹ для №4 та «*Lentissimo*» для №10). У мадригалі №4 поряд із численними глісандо С. Шарріно застосовує прийом «*suono afono (non solo fiato)*» (звук без голосу, але не лише дихання), а також швидкого чергування приголосних *N* та *M*. Натомість, мадригал №10 майже цілком побудований на техніці «*scivolamenti microtonali*». На додачу до темпу «*Lentissimo*», фактура мадригалу № 10 стає дедалі прозорішою, так що наприкінці чути лише короткі соло на фоні дуже довгих низхідних глісандо («*gliss. lento impercettibile*») у партіях контратенора, баритона та басу.

Спів жайвора є темою мадригалів №5 та №11 «*O lodola / non basta al canto / un lungo giorno*» («О жайворонку! / не вистачає для співу / довгого дня»). Початкова ремарка мадригалу №5 «*Alto volando*» («високо літаючи») виглядає в цьому контексті як метафорично-програмною, так і такою, що ілюструє інтонаційне наповнення – серію коротких мелодичних фігур, вокалізованих на голосному звуці *O*. Мадригал №11, означений через ремарку «*Gocce di parole*» («краплі слів»), демонструє дещо протилежне: текст виголошується у вигляді розосереджених коротких акордів (тридцять другі тривалості), з'єднаних витриманим звуком в тому чи іншому голосі, який у фіналі номеру трансформується у фігуративну мелодію в партії сопрано, що нагадує «спів жайвора» із мадригалу №5.

Найвиразнішою рисою мадригалів №6 та №12 – «*Sole alto / mare di cicale / bevono le rocce*» («Сонце високо, / море цикад / п'є скелі») – є остинатні ритмічні фігури. У мадригалі №6 це короткі секундові мотиви шістнадцятками, вокалізовані голосною *A*,

що ближче до фіналу редуковані до репетиційних повторів одного звуку; багаторазове повторення секундових мотивів акумулюється у мікротоніві «збіги» на приголосних *KR*. У мадригалі №12, який завершує цикл, з'являються секундові мотиви з мадригалу №5, тут вони заповнюють собою весь «простір» партитури. Щільність мотивів підкреслюється ремаркою «*teso, ogni volta*» («щоразу напружено»); напруги додають і граничні динамічні контрасти (зіставлення *ff* та *pppp*). Лише у самому кінці, на словах «*bevono le rocce*», фактура стає дедалі прозорішою та врешті розчиняється у сопрановому соло, що злітає у високу теситуру.

Висновки. «<...> Мені цікаво розмістити слухача в центрі сприйняття, оточити його безпомилковими поведінковими сигналами. Тобто, створити такі умови, за яких розум слухача активується та почне створювати образи непереборної безпосередності»¹⁰, – зазначає С. Шарріно у вступному слові до «*12 Madrigali*» (Sciarrino, 2007). Слід визнати, що у аналізованому циклі йому це вдається завдяки унікальному поєднанню західноєвропейської мадригальної традиції та японської естетики хайку. Деконструюючи форму мадригалу, композитор звільняє її від прямої ілюстративності на користь «екології слухання», завдяки якій вербальний образ Мацуо Басьо стає імпульсом для матеріалізації звукової тілесності. Авторська ремарка «*a specchio infedele*» («у неправдивому дзеркалі»), якою позначена друга частина циклу, маркує появу спроектованого композитором перцептивного «лабіринту», в якому повторне використання того самого поетичного тексту результує в музичній подієвості нової якості. Через інверсію вокальних ролей, темпові контрасти та зміну інтонаційних патернів С. Шарріно створює для реципієнта ефект брехтівського «*Verfremdung*» («очуження») за рахунок зіткнення повторюваного вербального тексту з оновленим музичним ландшафтом у другій серії мадригалів. Впізнавана музична мова С. Шарріно з її орієнтацією на вслуховування, «*messa di voce*» та «*scivolamenti microtonali*» виявляється конгеніальною блискавичній поезії Мацуо Басьо. У збірці есеїв з теорії хайку японський поет та теоретик Сейкі Осуга зазначає: «У той момент, коли наша розумова діяльність майже зливається з несвідомим станом, тобто зв'язок між суб'єктом і об'єктом забувається, ми можемо

⁹ Гт. «з поривом».

¹⁰ «<...> me interessa mettere l'ascoltatore al centro del percepire, circondarlo di inequivocabili segnali di comportamento. Produrre cioè le condizioni in cui la mente di chi ascolta si attivi e comincia produrre a sua volta immagini di immediatezza irresistibile».

пережити найестетичніший момент. Це те, що мають на увазі, коли говорять, що людина проникає в серце створених речей і стає єдиною з природою» (Otsuji, 1947). Ці слова пасують й до опису впливу музики С. Шарріно на її реципієнтів. Роз-

горнуті у 45-хвилинному потоці звучання, шість коротких віршів Мацуо Басьо у шаррінівських «12 Madrigali» невідворотно приковують до себе увагу слухача – наче простір японської поезії, що вмістив у 17 складах цілий всесвіт.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Діалог культур : образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
2. Бондаренко І. П. Буддизм і японська поезія. *Східний світ*. 2008. № 2. С. 114–127.
3. Бондаренко І. П. Розкоші і злидні японської поезії: японська поезія в контексті світової та української літератури. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 562 с.
4. Бондаренко І. П. Синтоїзм і японська поезія VI–VIII ст. *Східний світ*. 2008. № 4. С. 65–72.
5. Дзюбан Г. Жанр хоку в хоровому диптиху Леся Дичко «Поява місяця» і «Сонячний струм». *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Вип. 38 : Пам'яті Ігоря Пяскового. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2012. С. 274–315.
6. Дзюбан Г. «П'ять прелюдій у стилі “Шань-шуй”» Лесі Дичко: образи японської поезії в українській музиці. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2021. № 4 (25). С. 39–47.
7. Жаркова В. Історія західної музики: Номо Musicus від античності до бароко : навч. посібник. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с.
8. Кордовська П. Західноєвропейська новітня музика у мистецькому просторі сучасної України (на прикладі творчості С. Шарріно). *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16. 2020. С. 125–129. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205250>
9. Кордовська П. «Luci mie traditrici» С. Шарріно: музичний текст епохи Ренесансу у сучасній опері. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XIV. Харків : ХНУМ, 2018. С. 132–151. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-14.10>
10. Кордовська П. Музика С. Шарріно на бетховенському фестивалі у Бонні: актуалізація класичної спадщини в сучасних мистецьких проєктах. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XXIII. Харків : ХНУМ, 2021. С. 209–223. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-23.14>
11. Кордовська П. Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно) : дис. ... д-ра філос. : 025 Музичне мистецтво. Харків, 2022. 244 с.
12. Мельник Д. Мадригалізм в українському та закордонному музикознавстві: термінологічний апарат. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 3. С. 37–42. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-6>
13. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / пер. З фр. О. Йосипенко, С. Йосипенко. Київ : Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
14. Перейма О. Італійська опера кінця ХХ століття : основні напрямки розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2006. № 9. С. 69–77.
15. Петрушенко В. Висловлювання та сентенції знаменитих філософів. *Глумачний словник основних філософських термінів*. Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2009. С. 234–261.
16. Сенека. Моральні листи до Луцілія / пер. З лат. А. Содомори. Львів : Апріорі, 2017. 552 с.
17. Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок ХХІ століття) : монографія. Харків : Акта, 2021. 453 с.
18. Carratelli C. L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista : il caso di Salvatore Sciarrino, una «composizione dell'ascolto» : tesi di dottorato. Università di Trento, Université Paris Sorbonne. Paris, 2006. 472 p.
19. Cesari M. Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans «L'orologio di Bergson» de Salvatore Sciarrino et «Carceri d'Invenzione IIb» de Brian Ferneyhough : thèse pour obtenir le grade de Docteur. Université Paris Sorbonne, 2015. 326 p.
20. Chipot D. Haïkus : les quatre saisons. URL: http://www.dominiquechipot.fr/haikus/fiches/shikazenyo_rosny.pdf (дата звернення: 20.02.2026).
21. Gay C. Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino : «Luci mie traditrici» e «Lohengrin» : tesi di laurea. Università degli Studi di Milano, 2005. 193 p.
22. Higginson W. J. The Haiku Seasons : Poetry of the Natural World. Tokyo : Kodansha International, 1996. 167 p.
23. Inoguchi I. Concepts of time in the works of John Cage, George Crumb, and Toru Takemitsu and implications for performance : Doctoral thesis. City University London, 2016. 273 p.
24. Kordovska P. Journey through Forgotten Medium Waves: Efebo con radio by Salvatore Sciarrino. *Аспекти історичного музикознавства*. 2025. Вип. 38. С. 207–229. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-38.09>
25. Lanz M. Silence : Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto : a doctoral document. University of Nevada, Las Vegas, 2010. 90 p.
26. Matsuo Bashō's Complete Haiku in Japanese. *Terebess Asia Online* : website. URL: <https://terebess.hu/english/haiku/matsuo.html> (дата звернення: 19.02.2026).
27. Misuraca P. Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer. *Interdisciplinary Studies in Musicology*. 2012. Vol. 12. P. 73–89.

28. Nyffeler M. The Sea, The sound, the Mirror. Notes on Salvatore Sciarrino's 12 Madrigali. URL: <https://www.neuevocalsolisten.de/en/werk/12-madrigali/> (дата звернення: 18.02.2026).
29. Otsuji (Seiki Osuga). Otsuji's Collected Essays on Haiku Theory. *Otsuji Hairo-shu* / ed. Toyo Yoshida. Tokyo : Kaede Shobo, 1947.
30. Pierson M. The voice under erasure: Singing, melody and expression in late modernist music : dissertation submitted to the Faculty of the Division of the Humanities. The University of Chicago, 2015. 238 p.
31. Ponzio J. Articulation as musical dimension of text. The relation between word and music in Salvatore Sciarrino's work. *Proceedings of the 12th World Congress of the IASS/AIS*. 2014. P. 601–607. URL: <https://iass-ais.org/proceedings2014/Semio2014Proceedings.pdf> (дата звернення: 21.02.2026). DOI: <https://doi.org/10.24308/iass-2014-070>
32. *Salvatore Sciarrino official website* : website. URL: <https://www.salvatoresciarrino.eu> (дата звернення: 27.02.2026).
33. Sciarrino S. 12 Madrigali : score. Rai Trade, 2007. 111 p.

REFERENCES

- Berehova, O. M. (2020). Dialoh kultur : obraz Inshoho v muzychnomu universumi [Dialogue of cultures: the image of the Other in the musical universe]. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. [in Ukrainian]
- Bondarenko, I. P. (2008). Buddyzm i yaponska poeziia [Buddhism and Japanese poetry]. *Skhidnyi svit*, (2), 114–127. [in Ukrainian].
- Bondarenko, I. P. (2010). Rozkoshi i zlydni yaponskoi poezii : yaponska poeziia v konteksti svitovoi ta ukrainskoi literatury [Luxury and poverty of Japanese poetry: Japanese poetry in the context of world and Ukrainian literature]. Vydavnychiy dim Dmytra Buraho, 562. [in Ukrainian].
- Bondarenko, I. P. (2008). Syntoizm i yaponska poeziia VI–VIII st. [Shintoism and Japanese poetry of the 6th–8th centuries]. *Skhidnyi svit*, (4), 65–72. [in Ukrainian].
- Dziuban, H. (2012). Zhanr khoku v khorovomu dyptykhu Lesia Dychko «Poiava misiatsia» i «Soniachnyi strum» [The haiku genre in Lesia Dychko's choral diptychs "The Moon Appearance" and "Solar Stream"]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, (38 "In memory of Ihor Piaskovskiy"), 274–315. [in Ukrainian].
- Dziuban, H. (2021). «Piat preliudii u styli "Shan-shui"» Lesi Dychko : obrazy yaponskoi poezii v ukrainskii muzytsi [Lesia Dychko's "Five Preludes in the 'Shan-shui' Style": images of Japanese poetry in Ukrainian music]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*, (4), 39–47. [in Ukrainian].
- Zharkova, V. (2022). Istoriia zakhidnoi muzyky : Homo Musicus vid antychnosti do baroko [History of Western music: Homo Musicus from antiquity to baroque]. ArtHuss, 548. [in Ukrainian].
- Kordovska, P. (2020). Zakhidnoevropeiska novitnia muzyka u mystetskomu prostori suchasnoi Ukrainy (na prykladi tvorchosti S. Sciarrino) [Western European latest music in the artistic space of modern Ukraine (on the example of S. Sciarrino's works)]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, (16), 125–129. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205250> [in Ukrainian].
- Kordovska, P. (2018). «Luci mie traditrici» S. Sciarrino: muzychnyi tekst epokhy Renesansu u suchasniy operi [S. Sciarrino's "Luci mie traditrici": Renaissance musical text in contemporary opera]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, (14), 132–151. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-14.10> [in Ukrainian].
- Kordovska, P. (2021). Muzyka S. Sciarrino na betkhovenskomu festyvali u Bonni: aktualizatsiia klasychnoi spadshchyny v suchasnykh mystetskykh proektakh [S. Sciarrino's music at the Beethoven Festival in Bonn: actualization of classical heritage in modern art projects]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, (23), 209–223. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-23.14> [in Ukrainian].
- Kordovska, P. (2022). Muzychnyi tekst doby postavanhardu yak indyvidualnyi proekt (na materialy tvorchosti Salvatore Sciarrino) [Musical text of the post-avant-garde era as an individual project (based on the works of Salvatore Sciarrino)] (Doctoral thesis). Kharkiv, 244. [in Ukrainian].
- Melnyk, D. (2024). Madryhalizm v ukrainskomu ta zakordonnomu muzykoznavstvi: terminolohichniy aparat [Madrigalism in Ukrainian and foreign musicology: terminological apparatus]. *Fine Art and Culture Studies*, (3), 37–42. DOI: <https://doi.org/10.32882/facs-2024-3-6> [in Ukrainian].
- Merleau-Ponty, M. (2001). Fenomenolohiia spryiniattia [Phenomenology of Perception] (O. Yosypenko & S. Yosypenko, Trans.). Ukrainskyi Tsentrukukhivnoy kultury, 552. [in Ukrainian].
- Pereima, O. (2006). Italiyska opera kintsia XX stolittia: osnovni napriamky rozvytku [Italian opera of the late 20th century: main directions of development]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (9), 69–77. [in Ukrainian].
- Petrushenko, V. (2009). Vyslovyuvannia ta sentsentsii znamenytykh filosofiv [Statements and maxims of famous philosophers]. *Tlumachnyi slovnyk osnovnykh filosofskykh terminiv*, Lviv Polytechnic National University, 234–261. [in Ukrainian].
- Seneca. (2017). Moralni lysty do Lutsiliia [Moral Letters to Lucilius] (A. Sodomora, Trans.). Apriori, 552. [in Ukrainian].
- Tukova, I. (2021). Muzyka i pryrodoznavstvo. Vzaiemodiia svitiv v umonastroiakh epokh (XVII – pochatok XXI stolittia) [Music and natural science. Interaction of worlds in the mindsets of eras (17th – early 21st century)]. Akta, 453. [in Ukrainian].
- Carratelli, C. (2006). L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista : il caso di Salvatore Sciarrino, una «composizione dell'ascolto» [The integration of the aesthesic and the poetical in post-structuralist

musical poetics: the case of Salvatore Sciarrino, a “composition of listening”] (Doctoral thesis). Università di Trento, Université Paris Sorbonne, 472. [in Italian].

19. Cesari, M. (2015). Déchiffrer les horloges. L'interprétation du temps dans «L'orologio di Bergson» de Salvatore Sciarrino et «Carceri d'Invenzione IIb» de Brian Ferneyhough [Deciphering the clocks. The interpretation of time in “L'orologio di Bergson” by Salvatore Sciarrino and “Carceri d'Invenzione IIb” by Brian Ferneyhough] (Doctoral thesis). Université Paris Sorbonne, 326. [in French].

20. Chipot, D. (n.d.). Haïkus : les quatre saisons [Haikus: the four seasons]. http://www.dominiquechipot.fr/haikus/fiches/shikazeny_rosny.pdf (accessed February 20, 2026). [in French].

21. Gay, C. (2005). Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino : «Luci mie traditrici» e «Lohengrin» [Mirror within Mirror. Drama and Vocals in Two Operas by Salvatore Sciarrino: “Luci mie traditrici” and “Lohengrin”] (Master's thesis). Università degli Studi di Milano, 193. [in Italian].

22. Higginson, W. J. (1996). The Haiku Seasons : Poetry of the Natural World. Kodansha International, 167.

23. Inoguchi, I. (2016). Concepts of time in the works of John Cage, George Crumb, and Toru Takemitsu and implications for performance (Doctoral thesis). City University London, 273.

24. Kordovska, P. (2025). Journey through Forgotten Medium Waves: Efebo con radio by Salvatore Sciarrino. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, (38), 207–229. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-38.09>

25. Lanz, M. (2010). Silence : Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto (Doctoral thesis). University of Nevada, Las Vegas, 90.

26. Matsuo Bashō's Complete Haiku in Japanese. Terebess Asia Online. <https://terebess.hu/english/haiku/matsuo.html> (accessed February 19, 2026).

27. Misuraca, P. (2012). Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 12, 73–89.

28. Nyffeler, M. (n.d.). The Sea, The sound, the Mirror. Notes on Salvatore Sciarrino's 12 Madrigali. <https://www.neuevocalsolisten.de/en/werk/12-madrigali/> (accessed February 18, 2026).

29. Otsuji (Osuga, S.). (1947). Otsuji's Collected Essays on Haiku Theory. *Otsuji Hairon-shu* (T. Yoshida, Ed.). Kaede Shobo.

30. Pierson, M. (2015). The voice under erasure: Singing, melody and expression in late modernist music (Doctoral thesis). The University of Chicago, 238.

31. Ponzio, J. (2014). Articulation as musical dimension of text. The relation between word and music in Salvatore Sciarrino's work. Proceedings of the 12th World Congress of the IASS/AIS, 601–607. <https://iass-ais.org/proceedings2014/Semio2014Proceedings.pdf> (accessed February 21, 2026). DOI: <https://doi.org/10.24308/iass-2014-070>

32. Salvatore Sciarrino official website. <https://www.salvatoresciarrino.eu> (accessed February 27, 2026). [in Italian].

33. Sciarrino, S. (2007). 12 Madrigali [Score]. Rai Trade. [in Italian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.02.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 30.03.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 22.04.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

