

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра теорії та історії музики

БОЧЕНКОВ ОЛЕКСАНДР СЕРГІЙОВИЧ
ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
на тему: «ПРОЄКЦІЇ ГІТАРНОЇ ТВОРЧОСТІ МАТІАСА ДЮПЛЕССІ»
на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проекту
містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Боченков Олександр Сергійович

Творчий керівник: Половинка Ірина Олександрівна, викладач
Науковий керівник: Польська Ірина Іллівна, доктор мистецтвознавства,
професор

Харків 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ МАТІАСА ДЮПЛЕССІ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ.....	8
1.1. Творча діяльність Матіаса Дюплессі: композиторські та виконавські проєкції.....	8
1.2. Роль кіномузики у творчості М. Дюплессі.....	13
1.3. Особливості музичного мислення і музичної мови М. Дюплессі....	18
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ <i>AMOR FATI</i> В ОДНОЙМЕННІЙ ГІТАРНІЙ ФАНТАЗІЇ М. ДЮПЛЕССІ: КОМПОЗИТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ.....	22
2.1. Фантазія «Amor Fati» М. Дюплессі: філософська ідея та композиційно-драматургічний аналіз.....	22
2.2. Виконавська інтерпретація «Amor Fati» М. Дюплессі (на прикладі порівняльного аналізу виконавських версій Мілоша Карадагліча та Жеремі Жува).....	35
Висновки до Розділу 2.....	38
ВИСНОВКИ.....	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	42
ДОДАТКИ.....	51

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У світовому музичному просторі XX – початку XXI століття значне місце посідає гітара, роль якої в композиторській та виконавській практиці епохи є надзвичайно вагомою. Величезному зростанню рівня гітарного концертного виконавства XX ст. сприяла поява цілої плеяди видатних гітаристів-віртуозів, серед яких – Ф. Таррега, М. Льобет, А. Сеговія, Е. Пухоль, Х. Родріго, Л. Брауер, – творча діяльність котрих активно сприяла вдосконаленню мистецтва гри на гітарі, збагативши гітарний репертуар та розширивши палітру виконавських можливостей. Упродовж XX – початку XXI ст. розвиток гітарного мистецтва відбувається на перехресті різних художніх стилів і національно-культурних традицій. Гітарна музика перетворилася на транскультурне і полістилістичне явище, увібравши в себе елементи іспанського фламенко, бразильської босанови, аргентинського танго, індійських раг та поєднавши класичні традиції з новими експериментальними техніками і пошуками нових звучань,

Сучасні гітаристи-композитори, зокрема М. Колона, Т. Емануель, Д. Гомм, Е. Перозіно, продовжують розвиток кращих традицій гітарного мистецтва, шукаючи нові виконавські прийоми, композиторські стилі, інтегруючи різні елементи фольклору різних народів до академічної музики.

Однією з найяскравіших постатей сучасного гітарного мистецтва є всесвітньо відомий французький композитор та блискучий виконавець-мультиінструменталіст Матіас Дюплессі, творча діяльність якого позначена концептуальністю та багатогранністю. У композиторському доробку митця представлені різноманітні жанрові сфери, серед яких – твори для гітари соло, камерно-ансамблеві твори (для малих виконавських складів), вокальні твори, музика до фільмів та анімацій, тощо. Яскрава концертно-виконавська діяльність артиста отримала європейське та світове визнання.

Втім, попри свою художню значущість і широку популярність, мистецька діяльність М. Дюплессі є майже не дослідженою у музикознавстві.

Серед нечисленних наукових праць, присвячених цій проблематиці, назовемо насамперед статтю Л. Грейс (L. Grace) «Evaluasi perluasan tonalitas pada karya Gulan (2014) oleh Mathias Duplessy» [66], в якій висвітлюється специфіка розуміння тональності у творах М. Дюплессі. В українському музикознавстві творчість композитора ще не ставала об'єктом дослідження, існує лише єдина згадка про нього в статті Т. Філатової «Байао як складова звукових ландшафтів Бразилії: гітарні реконструкції жанру» [49].

Отже, **актуальність обраної теми дослідження** зумовлена суттєвою художньою значущістю композиторської і виконавської творчості Матіаса Дюплессі, її широким визнанням і в європейському і світовому музичному просторі, а також практичною невивченістю цієї проблематики в українському музикознавстві.

Об'єктом дослідження є музичне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – композиторські та виконавські проєкції гітарної творчості Матіаса Дюплессі.

Мета дослідження – розкрити композиторські та виконавські проєкції гітарної творчості Матіаса Дюплессі.

Відповідно означеній меті сформульовані такі **завдання**:

- простежити життєвий та творчий шлях Матіаса Дюплессі та визначити основні напрями його творчої діяльності;
- надати загальну характеристику концертно-виконавської діяльності М. Дюплессі, насамперед у сфері гітарного мистецтва;
- визначити провідні жанрові сфери композиторської творчості митця та охарактеризувати її стилістику;
- визначити особливості музичного мислення та музичної мови композитора;
- розкрити інтерпретацію філософської концепції *Amor Fati* в однойменній фантазії Матіаса Дюплессі та здійснити композиційно-драматургічний аналіз цього твору;

- здійснити порівняльний аналіз інтерпретаційних версій фантазії *Amor Fati* М. Дюплессі у виконанні Мілоша Карадагліча та Жеремі Жува.

Матеріалом дослідження слугує гітарна творчість Матіаса Дюплессі, насамперед його фантазія «Amor Fati».

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці з проблем:

- гітаристики (Ф. Бернат [2], В. Блажевич [3], С. Гриненко [4], О. Дроздова [7], О. Жерздев [9], С. Жовнір [10], Т. Іванніков [11-13], О. Кригін [23], М. Михайленко [28-29], В. Паламарчук [33], В. Сидоренко [37], В. Сологуб [38-40], О. Сомик [41], А. Тихонравова [44], В. Ткаченко [45], М. Трянов [46-47], О. Хорошавіна [50]);
- композиторської творчості (В. Батанов [1], І. Драч [6], Л. Кияновська [16], І. Коновалова [21], Д. Малий [26], В. Сумарокова [42], Сун Тянь [43]);
- музичного виконавства (М. Давидов [5], І. Єргієв [8], О. Катрич [14], О. Лисенко [24], О. Маркова [27], І. Польська [34; 66], Сумарокова [42]);
- теорії музичної інтерпретації (Р. Каширцев [15], О. Колесник [17], І. Коновалова [20], В. Москаленко [30-31], Т. Орлова [32], В. Салій [35], О. Самойленко [36]);
- музичного стилю та жанру (О. Коменда [18-19], І. Коханик [22], О. Лігус [25], М. Москаленко [30-31], І. Тукова [48], Govorukhina N., Smyrnova T., Polska I., Sukhlenko I., Savelieva G. [66]);
- творчої діяльності Матіаса Дюплессі (Т. Філатова [49], Р. Abouchahla [52], С. Cézarine [55], J.-F. Convert [56], F. Destors [57], D. Pal [83], K. Fernandes [61], S. Fougère [62-63], D. G. Gislason [65], L. Grace [67], F. Mauger [78], F. Waledisch [88]);
- філософської концепції *amor fati* (E. Grosz [68], Fr. Nietzsche [80-81], O. Ryôgi [85], Ch. Türrcke [86]).

Методи дослідження. Методологічна база роботи ґрунтується на поєднанні загальнонаукових теоретичних (історичний, культурологічний,

біографічний, джерелознавчий, компаративний) та **музикознавчих** (жанрово-стильовий, інтерпретаційний, семантичний, структурно-композиційний, музично-драматургічний, інтонаційно-тематичного аналізу, фактурного аналізу, виконавського аналізу) **методів і підходів**.

Наукова новизна дослідження полягає насамперед у тому, що гітарна творчість М. Дюплессі уперше стала предметом музикознавчого дослідження.

Уперше в українському музикознавстві:

- простежено життєвий та творчий шлях Матіаса Дюплессі та визначено основні напрями його творчої діяльності;
- надано загальну характеристику концертно-виконавської діяльності М. Дюплессі, насамперед у сфері гітарного мистецтва;
- визначено провідні жанрові сфери композиторської творчості митця та охарактеризовано її стилістику;
- визначено особливості музичного мислення та музичної мови композитора;
- розкрито інтерпретацію філософської концепції *Amor Fati* у фантазії «Amor Fati» Матіаса Дюплессі та здійснено композиційно-драматургічний аналіз цього твору;
- здійснено порівняльний аналіз інтерпретаційних версій фантазії *Amor Fati* М. Дюплессі у виконанні Мілоша Карадагліча та Жеремі Жува.

Набули подальшого розвитку:

- уявлення щодо різноманіття проявів міжкультурного діалогу «Схід – Захід» у сучасному світовому музичному мистецтві.

Практичне значення отриманих результатів теоретичного обґрунтування творчого проєкту можуть бути використані у виконавській та музично-педагогічній практиці (зокрема в курсах «Історія світової музики», «Історія і теорія музичного виконавства», «Історія і теорія народно-інструментального виконавства», «Музична культура XX століття», «Музична інтерпретація», «Спеціальний інструмент (гітара)», «Методика

викладання спеціальних дисциплін», «Професійно-педагогічні технології в музичній освіті»), а також слугувати матеріалом для подальших наукових досліджень з даної проблематики.

Апробація отриманих результатів. Основні положення теоретичного обґрунтування творчого проєкту обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії музики та кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури. Матеріали та висновки творчого проєкту були оприлюднені на міжнародній науково-практичній конференції «Народно-інструментальне виконавство Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення» (Харків, ХДАК, 4-5 листопада 2025 р., доповідь «Авторська інтерпретація філософської концепції Ф. Ніцше у музичній драматургії гітарної композиції «Amor Fati» Матіаса Дюплессі») та міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 20–21 листопада 2025 р., доповідь «Гітарна творчість Матіаса Дюплессі: діяльнісні та жанрові аспекти»).

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (88 позицій, з них іноземними мовами – 37) та додатку. Загальний обсяг роботи складає 68 с., з них основного тексту – 41 с.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ МАТІАСА ДЮПЛЕССІ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

1.1. Творча діяльність Матіаса Дюплессі: композиторські та виконавські проєкції

Матіас Дюплессі (*Mathias Duplessy*, 28.10.1972 р.) – відомий сучасний французький музикант (композитор та артист-мультиінструменталіст), чия творчість вражає глибиною мистецького мислення та органічністю художнього синтезу різних культурних традицій. Зазначимо, що основним інструментом, на якому грає артист, є класична 6-струнна гітара.

Майбутній талановитий митець розпочав своє знайомство з музикою як самоучка. Першу свою гітару – інструмент, що став невід’ємною частиною життя Матіаса, – йому ще у дитинстві подарував батько, тож починаючи з 6 років хлопчик вже музикував на інструменті.

Ще у шкільні роки Матіас Дюплессі, ознайомившись з творчістю Майлза Девіса та Джона Колтрейна, захопився джазом. Це захоплення поступово переросло у глибоке осягнення джазової мови, майстерність володіння якою молодий музикант згодом удосконалив під час навчання у консерваторії, де вивчав джаз та композицію [76].

В своїй ранній творчості митець також надихався музикою імпресіоністів, насамперед М. Равеля, що відлунює своєю витонченістю та гармонічною палітрою в композиторських творах Дюплессі.

Залишивши у 18-річному віці батьківський дім, Дюплессі розпочав мистецьку кар’єру в музиці водночас у двох творчих іпостасях. Як композитор він пише музику на замовлення для драматичного театру, документальних фільмів, а також для теле- та радіо- реклами у Франції та Африці. Паралельно з цим він виступає як гітарист у паризькому джазовому

клубі *Cheroy*, здобуваючи сценічний досвід і формуючи власний виконавський стиль і музичну мову.

Особливе місце у творчому становленні молодого митця посідають його подорожі до Гранади, де серед іспанських циган він відкрив для себе фламенко. Саме там Дюплессі опанував специфічну техніку гри правою рукою (*rasgueado*), надавши їй нових виразових можливостей. Згодом він створив власний індивідуальний стиль гри на гітарі, у якому органічно поєднав елементи джазу, фламенко та циганської музики.

У 1994 році Матіас Дюплессі разом із алжирським виконавцем Мехді Хаддабом (*Mehdi Haddab*), близьким йому за духом експериментаторства, створює гурт «Мохуа». Цей дует, що поєднував звучання європейської гітари та арабського *уда* (попередника лютні), уособлював своєрідний діалог між культурами Сходу та Заходу. Колектив активно гастролював протягом двох років, здобуваючи схвальні відгуки у Франції та за її межами.

Композиторська діяльність М. Дюплессі пов'язана в цей період передусім з кінематографом. Він пише музику для короткометражних стрічок (здебільшого для фільмів режисера С. Сорта, що транслювалися на каналі Canal+), а також для документальних проєктів. Проте, попри суттєву кількість та якість цих творів, вони не принесли автору широкого визнання. Як зазначав сам Дюплессі в одному зі своїх інтерв'ю французькому веб-виданню: «Напевно, я створив музику для приблизно двадцяти короткометражних фільмів у той час із друзями-режисерами. Мало художніх фільмів у Франції, я не піднявся на потрібному ліфті» [57].

З 1997 року митець розширює простір своєї концертної діяльності, активно гастролюючи Францією та Іспанією у дуеті з гітаристом, відомим під псевдонімом *Yerbita*. Ці виступи стали для Дюплессі своєрідною творчою лабораторією, де він продовжував експериментувати з ритмікою фламенко та імпровізаційними структурами джазу.

У 1998 композитор пише музику до мюзиклу Д. Лансона (*D. Lanson*) «*Loup-y-estu?*» (у перекладі з французької: «Вовче, де ти?»).

Того ж року Дюплессі виступає як гітарист-виконавець в Парижі разом з афганським співаком Ферхатом. Поряд з цим митець знімається в короткометражному фільмі «Tatto» [72].

У 1999–2001 роках Дюплессі проявляє себе також як продюсер, працюючи над створенням альбому «Gibraltar» співачки Софії Чараї (*S. Charai*), з котрою пізніше одружився [77]. У 2001 він продюсує альбом «LeFil» гурту Dikes, а також створює музику до фільму «Мона Сайбер» Абдельхаї Ларакі.

У 2002 р. Матіас Дюплессі вирушає у рок-тур разом з гуртом «Bussy», продовжуючи розширювати власний музичний горизонт. У цей час навколо нього формується коло творчих однодумців – музикантів, з якими митець співпрацює на ранньому етапі своєї кар'єри. Серед них – Недім Налбантоглу, Фабріс Моро, алжирський удист Мехді Хаддаб, Карім Зіад, Анело Капуано та інші митці, чия індивідуальність і культурне коріння надихнули Дюплессі на подальші експерименти з поєднання традицій різних народів.

У 2006 році музикант заснував інструментальне тріо «Mathias Duplessy Trio» у склад якого входили Ніколас Джордж (перкусія) та Жан-Франсуа Отт. Сам же Дюплессі у складі тріо грав поперемінно на чотирьох різних інструментах, з яких три струнних монгольський морінхур («двострунний смичковий інструмент з дерев'яним корпусом, шкіряною декою та струнами з кінського волосу» [51, с. 404]), арабський уд та бразильський беримбао, а також зарб (іранські ударні). Однією з найвдаліших робіт тріо був запис альбому «L'Hermite Voyageur» (франц.: «Мандрівник-відлюдник»), до якого увійшли 7 записів з живих концертних виступів та 2 студійних композицій. Ця робота продемонструвала синтетичний підхід Дюплессі до музики, який ґрунтується на поєднанні інструментальних традицій Сходу і Заходу, зокрема імпровізаційної свободи та структурованості європейської композиції.

У 2008 році, працюючи над створенням музики до фільму в Мумбаї, Дюплессі знайомиться з талановитими азійськими музикантами – індійським виконавцем на сарангі Сабір Ханом (*Sabir Khan*), китайським виконавцем на

ерху Гуо Ганом (*Guo Gan*) та монгольським виконавцем на морінхурі Дандарваанчиг Енхжаргалом (*Dandarvaanchig Enkhjargal*). Це знайомство надихнуло митця на створення нового творчого проєкту «Duplessy and trio violins». Згодом домовившись з директором студії звукозапису «Citymusic» Аленом Вебером, Дюплессі запросив азійських музикантів до Парижу для запису першого спільного альбому, який отримав назву «Марко Поло» [84]. До цього альбому увійшли як авторські композиції, так і аранжування відомих творів видатних композиторів («Астурія» І. Альбеніса, «Gnossienne» Е. Саті та «Марко Поло» Е. Морріконе), що символічно ніби відправляють слухача в подорож. В альбомі «Марко Поло» знайшла своє яскраве втілення образна, темброво-фонічна та виконавська специфіка кожного з цих інструментів з урахуванням його характерних етнічних особливостей. Так, морінхур змальовує посушливі степи, ерху – ритми перегонів, але разом з тим вони звучать у єдності, ніби стираючи етнічні та жанрові кордони [63].

З часом склад ансамблю розширився, завдяки чому його назву було змінено на «Duplessy and violins of the world». У 2016 році вийшов другий альбом цього творчого колективу – «Crazy horse», – який також поєднує східну та західну етнічні традиції, втім їх репрезентація стає ширшою: в музиці з'являються кельтські мотиви та навіть кантрі. Сам автор позиціонує альбом «Crazy horse» як такий собі «східний вестерн» [59]. Композиції цього альбому знову розкривають світ етнічних традицій та фольклору. У музиці «Crazy horse» відчутний суттєвий вплив Е. Морріконе, про любов до творчості якого не втомлюється говорити Дюплессі. Альбом також містить аранжування «Павани» М. Равеля, оздобленої китайською та близькосхідною атмосферою [62].

У 2020 році вийшов у світ третій (останній на даний час) альбом ансамблю «Duplessy and violins of the world», який має назву «Brothers of string». Назва альбому є відсилкою до пісні «Brothers in arms» гурту «Dire Straits», творчість якого полюбляє композитор, та водночас своєрідним зверненням до цитати з висловлення лідера гурту Марка Нопфлера: «Мое

уявлення про рай – це місце, де Тайн зустрічається з дельтою Міссісіпі, де народна музика зустрічається з блюзом» [56]. Цей вислів ніби втілює філософію Дюплессі-композитора, який майстерно поєднує абсолютно різні культури, зберігаючи в той же час їх автентичність.

Подібно до попередніх альбомів, «Brothers of string» також базується на міжкультурному діалозі «Схід – Захід», поєднуючи різні музичні традиції та розмиваючи кордони. Наприклад, композиція «Техаське Болеро» побудована на синтезі стилістики болеро та мотивів кантрі. В деяких інших композиціях (зокрема, в «Chikendel» та в аранжуванні «Хороший, поганий, потворний» Е. Морріконе) Дюплессі використовує гортанний спів.

Слід зазначити, що творчий проєкт «Duplessy and violins of the world» активно функціонує й зараз, гастролюючи по всьому світу [55].

Іншим цікавим проєктом Матіаса Дюплессі в сфері інструментальної музики є тріо «Cavalcade», до складу якого входить сам митець, котрий грає на гітарі (або іноді на морінхурі, уді тощо) та виконує партію вокалу, а також гітарист-віртуоз Жеремі Жув та перкусіоніст Прабху Едуар. Дане тріо вирізняється більш камерним складом та концентрацією на поєднанні традицій класичної музики з етнічними традиціями Іспанії, Бразилії та Індії.

Ідея створення тріо «Cavalcade» з'явилась після запису однойменного альбому Жеремі Жува та щільно пов'язана з історією творчих взаємин між Дюплессі та Жувом, що розпочалася у 2011 році. Саме тоді відбулася їх перша зустріч, під час якої Матіас Дюплессі надав Жеремі Жуву партитуру своєї композиції «Cavalcade» для гітари соло, що на той час не була ще відомою. Вже через два дні Жув звернувся до композитора з проханням надати дозвіл на виконання цього твору в своїй концертній програмі [69].

У яскравому виконанні Жеремі Жува «Cavalcade» швидко набула визнання та популярності. До композитора почали звертатися багато гітаристів, які також забажали виконувати його твори. Втім саме Ж. Жув став амбасадором творчості М. Дюплессі для гітари соло та у 2015 році записав вищезгаданий альбом «Cavalcade», до якого увійшли 10 творів композитора

для гітари соло. До найвідоміших з них належить композиція «Oulan Bator», що описує монгольські степи, дух кочового життя та у якому з допомогою виконавських прийомів та ритму імітується біг коня. Ще одним відомим твором альбому «Cavalcade» є однойменна композиція, яка, за визначенням самого композитора, є «синтезом стилю фламенко та Баха» [69]. В творах Дюплессі для гітари соло загалом також звучить притаманна митцю філософська ідея стирання жанрових, стильових та етнічних кордонів [69].

Загалом сучасна дискографія М. Дюплессі налічує 25 альбомів, серед яких є сольні («Моя Монголія» 2012), багато альбомів в колаборації з іншими музикантами («Le Fil» разом з Dikès, Le Rideau Rouge, 2001; «Сеанси По» з Бассі, 2002; «Назустріч морю» з Les Mouettes, JMS і Sony, 2003; «Mouja» з Софією Чараї, 2003; «Mystère» разом із Сільвією Малагугіні, Buda Musique, 2004; «Laanamayo» з Амет Мале, 2004; «Luz» з Bevinda, 2005; «Otoubro» з Bévinda, 2006; «Під водою» з Лілі, 2006; та ін.) [73].

1.2. Роль кіномузики у творчості М. Дюплессі

Одним з провідних векторів композиторської діяльності Матіаса Дюплессі є кіномузика, а також музика до анімаційних фільмів та реклами.

Композитор почав свій шлях у цій сфері ще з раннього періоду творчості. Відчуваючи жагу та любов до кінематографу, він постійно шукає нових знайомств з режисерами. В одному з інтерв'ю Дюплессі пригадує: «Десь років у 18-19 я купив фотоапарат «Beaulieu 16» мм на день народження своєї дівчини. Вона хотіла знімати короткометражні фільми. Ми разом працювали, я складав музику. Цей перший фільм транслювався на Canal Plus. Напевно, я створив музику для приблизно двадцяти короткометражних фільмів у той час із друзями-режисерами» [57]. Тож ще у юному віці він вже мав за плечима вагомий досвід у сфері створення музики до фільмів.

Але успіх у кіномузиці прийшов до Дюплессі значно пізніше, після роботи над фільмом «У пошуках Фанні» (2014) режисера Хомі Ададжанія

(*Homi Adajania*). Знайомство композитора з режисером відбулось, коли Дюплессі працював над іншим проектом в Мумбаї. В інтерв'ю індійському виданню музикант згадує, як Хомі Ададжанія невпинно розповідав про свої плани зняти роуд-фільм з вінтажною атмосферою, детально описуючи своїх персонажів та понад дві години обговорюючи сюжет «У пошуках Фанні». По поверненню в Париж Дюплессі зробив декілька записів за тематикою сюжету та надіслав їх режисеру, якому його стиль сподобався. Через деякий час Хомі Ададжанія зателефонував композитору та повідомив: «Тепер у мене є гроші, щоб зняти фільм, тому приїжджайте в Гоа» [61].

Режисер прагнув, щоб Дюплессі відчув атмосферу Гоа, тож композитор їздив до Індії, де обговорював деталі та побажання. Оскільки розташоване в Індії Гоа має сильний португальський вплив, то португальська музика стала головною. Як зазначав Дюплессі: «Я черпав натхнення у португальській, італійській та французькій музиці 1960-х і 1970-х років, щоб створити мелодії для фільму» [71]. Головною піснею стала «Fanny Re», для створення якої Дюплессі співпрацював з раджастанським співаком Мухтіяром Алі.

У 2014 році музика для фільму «У пошуках Фанні» отримала дві номінації за найкращу фонову музику (Film Fair Award і Radio Mirchi Award). Це стало початком широкого світового визнання творчості Матіаса Дюплессі у сфері кіномузики. Після цього успіху творча співпраця Дюплессі та Алі продовжилася на новому рівні. Музиканти записали у Парижі спільний альбом «JeenaJeena» та виступали разом на фестивалі в Удайपुरі. Дюплессі зазначав, що: «Кожного ттреразу, коли мені потрібен індійський голос, я телефоную Мухтіяру» [83].

Загалом М. Дюплессі написав музику до близько 64 фільмів, серед яких документальні (близько 44 фільмів), художні та анімаційні. Серед документальних фільмів з музикою композитора назвемо зокрема «Мистецтво та споживання» (1996), «Бернард Піффаретті» (1996), «Салони живопису Д. Дідро» режисера Філіпа Сімона, «Парниковий ефект» (2004) Дж. Масколо, «Євреї та мусульмани. Так далеко, так близько» (2013) Каріма Міске, «Італія

та мафія Кривавий пакт» (2016) Сесіль Аллегра та Маріо Амура, «Сила дерева» з Ернстом Цюрхером, Анною Дюваль і Жан-П'єром Дюваль (2020), «Китай, мрії та кошмари» Каріма Міске (2023) та багато інших [73].

На думку Матіаса Дюплессі, створення кіномузики є для композиторів не лише мистецькою, а й практичною задачею, однією з можливостей заробити грошей. У своїх інтерв'ю він неодноразово підкреслював, що з розвитком музичної індустрії робота музиканта знецінюється. Через таку індустріалізацію музика стає потоковою і слухач вважає що вона безкоштовна. Крім того, як вважає композитор, така бізнес музика забруднює середовище, псує музичні смаки, та вбиває багатогранність музичного мистецтва [57]. Аналізуючи музичні партитури до фільмів останніх десятиліть, Дюплессі констатує зниження якості музичного матеріалу. Таку тенденцію, що починається з кінця 1980-х років, він вбачає у збідненні гармонії, мелодії, ритміки тощо [60]. На думку композитора, це відбувається не в останню чергу й через замовника музики, котрий намагається догодити своїй аудиторії, при цьому нічого не тямлячи в аранжуванні [57]. Дюплессі підкреслює, що композитор не може бути простим постачальником послуг, «бо таким чином ми перебуваємо в логіці ефективності продукту, а не в культурі» [57].

Починаючи роботу над музикою до фільму, Дюплессі насамперед визначає, до якого жанрового та стильового поля вона має належати, буде це симфонічна музика чи малі форми, класика чи поп-рок. У своєму інтерв'ю Ф.-К. Дестору він зазначає: «Якщо режисер хоче чогось дуже простого, витонченого, я можу створити композицію з дуже малою кількістю інструментів, знайти гарний звук, який виділяється з натовпу. Якщо, з іншого боку, він хоче тему, яку він міг би використати як в симфонічному інструментуванні, так і на фортепіано, щоб відстежити все життя персонажа, я напишу чудову тему, збалансовану в академічному розумінні цього терміну, з усією суворою структурою» [57].

Дюплессі дуже ретельно підходить до підбору інструментів, прагнучи знайти звук, який найбільш підійде до картини, експериментує з голосом, використовуючи зокрема й обертоновий спів та навіть вигадує діалекти та фальшиві мови. Вперше обертоновий спів у кінематографі він використав у документальному фільмі «Демографія» Данієля Сера (2017), ввівши його в композицію разом з індійською технікою співу «гамак». Композитор характеризує голос загалом як універсальний інструмент з величезними темброво-фонічними можливостями, який може вільно адаптуватись до будь-якого образно-емоційного стану чи художнього стилю [57].

Особливе місце у творчості Дюплессі посідає створення музики до документальних фільмів. Як зазначає сам композитор, «документальний фільм пов'язує мене зі світом» [57].

Чимало фільмів, над якими працював Дюплессі, торкаються гострих соціальних тем. Першим з таких став фільм «Без видимих ушкоджень» Жан-Поля Марі та Франка Деленса (2010) про травматичні наслідки солдатів, журналістів та гуманітарних працівників, що знаходяться у зоні бойових дій. В цьому фільмі на прохання режисера він також використав обертоновий (гортанний) спів як символ привидів Руанди.

Наступною і найтяжчою такою роботою стало створення музики до фільму Сесіль Алегри «Лівія. Анатомія злочину» про «чоловіків, що стали жертвами зґвалтувань після падіння Кадафі» [57]. У своєму інтерв'ю Дюплессі розповідає про важку емоційну атмосферу, яка склалася під час його першого знайомства з фільмом [57]. Переглянувши деякі кадри, композитор був настільки шокований побаченим, що спочатку «не відчував психологічної здатності поставити музику» [57] й відмовився від роботи над цим фільмом. Але режисерка все ж таки вмовила Дюплессі взятись за цей проект, переконавши його у важливості висвітлення цієї теми. Будучи не в змозі дивитися фільм цілком, композитор переглядав його поступово, фрагментами, поки не ознайомився з кінокартиною повністю. Дюплессі пригадує, як почував себе травмованим після перегляду та як врешті решт

віднайшов потрібне образно-звукове вирішення музики до цього фільму, що базувалося на створенні певних музичних хвиль (коли герої фільму ділились своїми історіями), між якими «панувала тиша» [57].

Ще однією роботою на соціальну тематику став фільм «Пісня живих» тієї ж Сесіль Алегри, в якому Матіас Дюплессі сам став одним з головних героїв. Це документальний фільм про мігрантів з Еритреї, Сомалі, Гвінеї та Судану, що «стали жертвами насилля та тортур» [57]. Створений за підтримки асоціації «Limbo», що допомагає біженцям та займається їх реабілітацією, цей своєрідний фільм базується на спілкуванні героїв фільму з самим композитором, який, на основі їх історій складає пісні, котрі згодом співає разом з ними. Свою місію Дюплессі визначав як музичну терапію.

Звукорежисер Франсуа Валедіш так описав цю роботу: «Після незліченних страждань і невимовних трагедій збирається група мігрантів, скоріше, виживших. Збірник їхніх індивідуальних історій, виголошених з великими труднощами, ледь чутними, є першою силою “Пісні живих”»: зробити нас свідками делікатної роботи двох провідників, Сесіль і Матіаса, які збирають сліди ще свіжих ран минулого. Вони витягнуть з них слова, фрази, ритми та мелодії, створюючи з кожним учасником каркас пісні, життєва сила якої поступово пробиває бреш у відчаї, це майже алхімічний механізм народження стійкості. Цей процес впливає на саму форму фільму, який наважується запозичити коди кліпу та мюзиклу, дозволяючи матеріалу з’єднатися і підсилити цю життєву алхімію» [88].

Активна творча діяльність Матіаса Дюплессі у галузі кіномистецтва набуває в останні роки все більшого світового визнання. Так, у 2015 році Дюплессі був запрошений відомим індійським кінорежисером Субхаш Гаєм (*Subhash Ghai*), засновником Інституту кіно, комунікації та творчих мистецтв (*Whistling Woods International*) у Мумбаї, для проведення там інтерактивної лекції з 300 студентами цього авторитетного закладу на тему, як фонові музика покращує характер фільму [76]. Яскравим свідченням визнання творчих досягнень композитора у сфері кіномузики є також присудження

йому 17 червня 2020 року Премії UCMF за документальний фільм «Для них ми були “арабками”» (*To Them, We Were 'Beurettes'*) режисерки, письменниці та громадсько-політичної діячки Бушери Аззуз [52].

1.3. Особливості музичного мислення і музичної мови М. Дюплессі

Характеризуючи своє розуміння музичного мистецтва та творчої діяльності музиканта – композитора або виконавця, – Матіас Дюплессі в інтерв'ю, наданому відомому кінорежисеру Франсуа-Ксав'є Десторсу (*François-Xavier Destors*), підкреслює: «Музика – це щось священне. Це може бути духовним, фізичним, метафізичним, космічним досвідом... Ти маєш занурити себе у стан подиву. Ця здатність слухати музику вкрай важлива. Коли багато вигадуєш, все рідше щоразу можна знайти маленьку деталь, пов'язану з дитинством, з моментом здивування. Завжди є задоволення – це квест, але той момент, коли ти стрибаєш від радості у своїй студії, тому що те, що чуєш, ідеально відповідає твоїм відчуттям з приводу життя, – це дуже універсально. Всередині музики завжди має бути частина мене. <...> коли я щось роблю, це має мати душу» [57]. Наведене висловлення значною мірою розкриває особливості творчої індивідуальності митця, його розуміння сутності музичного мистецтва та самого процесу творчості.

Філософія творчості Матіаса Дюплессі ґрунтується на високих гуманістичних ідеях та поетичному світосприйнятті. Композитор зазначає: «Музика – це вібрації повітря, які ми інтерпретуємо. Це чиста форма поезії» [57]. Його підхід до композиції та виконання демонструє прагнення до подолання шаблонів і стереотипів у музиці.

Також Дюплессі відкрито говорить про зниження якості музики в сучасному світі через комерціалізацію, стандартизацію та «швидке споживання» музичного контенту. Він вважає, що музика має бути глибокою та емоційно насиченою, а не лише ринковим продуктом для масової культури та музичної індустрії шоу-бізнесу.

Однією з основоположних ознак музичного мислення М. Дюплессі є органічний синтез різновекторних художньо-стильових традицій в контексті мужкультурного діалогу «Схід – Захід». У своїй композиторській та виконавській діяльності митець постійно звертається до ідеї об'єднання музики та музикантів різних національних культур: французької, іспанської, циганської, арабської, індійської, монгольської, американської тощо.

Яскравою ознакою музичного мислення і музичної мови Матіаса Дюплессі є жанрова полістилістика, яка знаходить своє втілення насамперед у вільному поєднанні традицій європейського академічного музичного мистецтва, етнічного музичного фольклору різних країн і народів Європи, Азії та Африки, джазу, а також елементів кінематографічного мислення.

Дюплессі інтегрує елементи музичних традицій різних народів (фламенко, джаз, циганська музика, індійські, арабські, монгольські та кельтські мотиви, кантрі тощо), створюючи нові стилістичні поєднання. Він стирає стильові та жанрові кордони, поєднуючи класичну музику з етнічними елементами або джазом. Він, активно експериментує з різноманітними тембровими мікстами та інструментальними й вокальними (обертоновий спів) виконавськими техніками (зокрема, нетрадиційними техніками гри на гітарі), створюючи унікальні звучання. Це ще раз підкреслює його прагнення уникати традиційних підходів.

Як композитор Дюплессі надихається творами Й. С. Баха, М. Равеля, Е. Морріконе, Н. Рота, М. Леграна та інших видатних музикантів, творчість яких тією чи іншою мірою вплинула на нього. Втім митцю вдалося віднайти власний шлях у мистецтві й створити свій унікальний авторський стиль.

Характерними особливостями музичної мови композитора є:

- інтонаційна символіка, тобто робота з «інтонаційними зернами», які несуть філософське навантаження, а не лише функціонують як мотиви;

- ладово-гармонічна пластичність, яка знаходить свій прояв зокрема у частому використанні мінору з елементами міксолідійського, дорійського, фрігійського ладів, що створює інтонаційну багат шаровість;
- фактурна гнучкість, серед різноманітних проявів якої є зокрема поєднання гомофонії з імпровізаційною поліфонією, а також часте використання фактурного «дихання» (розширення – стискання);
- образно-семантична роль авторських ремарок динаміки та темпу – як складових змісту, що коментують або поглиблюють музичну думку.

Висновки до Розділу 1.

У першому розділі дослідження було здійснено ґрунтовний аналіз творчої особистості Матіаса Дюплессі та його мистецької діяльності як композитора, виконавця та музиканта-мислителя.

Основними напрямками мистецького самовиразу Матіаса Дюплессі є композиторська та виконавська творчість, які є щільно взаємопов'язаними у його діяльності. Визначено ключові вектори його діяльності, що утворюють багатогранну художню постать митця:

1. Композиторська творчість у сфері інструментальної академічної та експериментальної музики (сольної та ансамблевої), в якій особливе місце посідає гітарне мистецтво. Саме в інструментальній (насамперед гітарній) творчості найповніше проявляється філософська концептуальність музичного мислення Матіаса Дюплессі.

2. Композиторська творчість у сфері естрадно-вокальної музики (пов'язана зокрема з активною співпрацею з французькими виконавцями), де виявляється тяжіння митця до поєднання джазу, шансону й акустичного фольклору. У цій сфері Дюплессі виступає не лише як композитор, а й як автор інтерпретаційного голосу, що живе в межах його пісень.

3. Багатогранна виконавська діяльність, у тому числі як артиста-мультиінструменталіста (гітара, віолончель, арабський уд, індійський ребаб,

монгольський морінхур, бразильський беримбао, іранський зарб), дозволяє йому інтегрувати різні культурні традиції (насамперед етномузичні) у власну виконавську манеру. Його гра вирізняється емоційною виразністю, стилістичною пластичністю та яскравою віртуозністю.

4. Кіно- та театральна музика, у якій Дюплессі виступає як композитор-психолог, здатний засобами тембру, стилістичної алузії та лаконічної виразності передавати тонкі емоційні нюанси. Його саундтреки позначені співіснуванням європейських, азійських та арабських інтонаційних моделей.

5. Матіас Дюплессі є автором багатьох всесвітньо визнаних мистецьких проєктів, найвідомішим і яких є «Duplessy and Violins of the World». Ці мистецькі проєкти втілюють його прагнення до унікальності, розмаїття та відкриття нових горизонтів у сучасному музичному мистецтві, котрі він відкриває знову й знову.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОНЦЕПЦІЇ *AMOR FATI* В ОДНОЙМЕННІЙ ГІТАРНІЙ ФАНТАЗІЇ М. ДЮПЛЕССІ: КОМПОЗИТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

2.1. Фантазія «*Amor Fati*» М. Дюплессі: філософська ідея та композиційно-драматургічний аналіз

Яскравим втіленням, уособленням художньо-філософських ідей Матіаса Дюплессі є фантазія *Amor Fati* для гітари соло, музика якої ґрунтується на синтезі змістовно-концептуальних, жанрово-стилістичних і виконавсько-технологічних пошуків композитора. Фантазія «*Amor Fati*» була створена спеціально для відомого черногорського гітариста Мілоша Карадагліча (*Milos Karadaglic*), якому й присвячений цей твір. Фантазія була вперше виконана М. Карадаглічем у 2021 році у Нью-Йорку на концерті вшанування століття знаменитого гітариста Андреса Сеговії.

Ідейно-образний зміст твору ґрунтується на філософській концепції *amor fati* (лат.: «Любов до долі»), що сповідує принцип прийняття власної долі та життя у всіх його проявах. Англійська версія Вікіпедії надає таке визначення цього поняття: «*Amor fati* – це латинський вислів, який можна перекласти як «любов до долі» або «любов до своєї долі». Це слово використовується для опису ставлення, в якому людина сприймає все, що відбувається в твоєму житті, включно зі стражданнями та втратами, як добре або, принаймні, необхідне» [53]. Ця концепція, яка веде свій початок з античних часів, знайшла найбільш ґрунтовне втілення у філософських працях Фрідріха Ніцше, де вона набуває основоположного значення.

У творчості Ніцше ідея *amor fati* вперше формулюється у книзі «Весела наука» (*Die fröhliche Wissenschaft*) [81], опублікованій в 1882 році. У цій праці філософ проголошує: «Я хочу дізнаватися все більше і більше, щоб бачити красиве те, що є необхідним у речах; тоді я стану одним із тих, хто

робить усе прекрасним. *Amor fati*: нехай це буде моє кохання відтепер!» [53]. У своєму творі *Esse Homo* [82] Ф. Ніцше зазначає: «Моя формула величі людини – *amor fati*: що ніхто не хоче, щоб нічого не було іншим, ні вперед, ні назад, ні в усій вічності. Не просто нести необхідне, не лише приховувати це – будь-який ідеалізм є брехнею перед необхідним – а любити це» [53].

Саме «Веселу науку» Ф. Ніцше Матіас Дюплессі неодноразово у своїх інтерв'ю згадує як одну зі своїх найулюбленіших книг. Філософська ідея *amor fati* є надзвичайно близькою життю та творчим принципам самого композитора, котрий неодноразово підкреслював, що створює музику, оскільки вона втілює суфійські уявлення про абсолютну любов.

Музика фантазії *Amor Fati* для гітари соло поєднує відчуття ностальгії, драми та піднесеності людини у відповідні для неї моменти життя. Музична драматургія твору віддзеркалює філософську ідею композиції, передаючи розвиток образів долі через моменти рефлексії, боротьби та примирення.

«*Amor Fati*» Дюплессі є яскравим зразком сучасної гітарної музики, що поєднує глибокий філософський зміст із багатогранною музичною формою. Завдяки витонченому використанню фактури, гармонії, ритміки, динаміки, ладової організації, поєднанню сучасних гітарних технік гри та програмності твір справляє сильний емоційний вплив і відкриває широкі можливості для виконавської інтерпретації.

Фантазія «*AmorFati*» має складну композиційну форму, яка поєднує риси рондальності (рух по колу), варіаційності (основна тема та декілька її видозмін) та тричастинності. Суттєву роль у композиційній побудові твору відіграють також елементи імпровізаційності й фантазійності. Чітко виражені кульмінаційні моменти та динамічний розвиток формують загальну логіку музичної композиції та драматургії твору, де вже на рівні музичної форми автор втілює ідею циклічності буття з чітким усвідомленням його можливих змін, свідомим контролем та прийняттям всіх фаз людського життя.

Гармонічна основа «*Amor Fati*» ґрунтується на сучасній музичній мові з широким використанням модальних зворотів, альтерацій та нестандартних

гармонічних функцій. Особливий колорит створює активне використання субдомінантових та секундових співзвуч. Композитор застосовує звучання паралельних акордових послідовностей, що викликає певні асоціації з кінематографічними прийомами. Періодичні модуляції та нестійкі акорди підсилюють напруження та додають експресії.

Основною тональністю фантазії є *g-moll*, тільки в частині фуги є невеличке відхилення у паралельний мажор *B-dur*.

Темброва та ритмічна палітра твору надзвичайно колоритна. Як уже зазначалося, її ладово-тональна гнучкість і пластичність ритму створюють простір для максимального наближення до інтонаційної природи *cante jondo* та танців фламенко. У цьому контексті основні теми фантазії впродовж її композиційно-драматургічного розвитку протиставляються одна одній – від повільно тужливих до імпульсивно пристрасних, але при цьому не руйнується цілісність музичної структури.

Незважаючи на емоційну контрастність тематизму, в музиці усього твору зберігається стабільна метрична основа (6/8 або 3/8), що забезпечує органічний перехід між різнохарактерними й різножанровими епізодами (зокрема, вальсом, фугою, речитативом). Замість радикальних змін темпу композитор застосовує внутрішню динамічну хвилю, часто реалізовану через синкопи, поступові прискорення або раптові акценти, які створюють ефект дихання музичної думки.

Багатошарова фактура твору включає різні типи викладу від гомофонно-гармонічного до поліфонічного, стаючи певною мірою засобом композиційно-драматургічного розвитку та втілюючи водночас розмаїття сучасних виконавських прийомів гри на гітарі. Повноту звучання надає зокрема альтернансний виклад гітарного звучання, де мелодія чергується між регістрами або розподіляється між голосами, а також фактурні контрасти зі змінами легких арпеджіо на щільну акордику.

Надзвичайно змістовним є трактування композитором динамічного плану твору. В музиці фантазії динаміка постає не лише як виконавський

засіб, а набуває значення повноцінного семантичного шару, рівнозначного з мелодичним і гармонічним. У контексті композиторської інтерпретації філософської концепції Ф. Ніцше динамічні ремарки не лише сприяють емоційному втіленню художнього образу, а й розкривають складний шлях духовного усвідомлення – від сумнівів до прийняття, від тиші до прориву.

Фантазія відкривається невеличким вступом (позначеним авторською ремаркою *avec regret* – «зі смутком»), функцію якого виконує перший такт (див. додаток А, приклад 23), написаний без розмірного обмеження та побудований на повторюваному звучанні однієї ноти *соль*. Ця нота, що звучить тихо (*piano*) і з ферматою, стає тематичним зерном усього твору як певний символ внутрішнього «я», набуваючи значення вихідної точки екзистенційного зітхання, мовчазного усвідомлення буття.

Розмірковуючи над тим, чому саме композитор застав до інтонаційного підґрунтя теми звучання лише однієї ноти, а не фрази чи мотиву, можна визначити декілька можливих причин. По-перше, це можна трактувати як пряму відсилку до відзеркалення ідей Ф. Ніцше, розуміючи звучання самотньої ноти «соль» як певну алюзію на початок людського життя, яскравий, експресивно-імпульсивний, але надійно захищений батьківським доглядом. Також подібне застосування ноти «соль» можна герменевтично інтерпретувати не лише як конкретну музичну висоту, а як символічну першу *землю, ґрунт*, на який ступає свідомість. Таке розуміння впливає зі значення французького слова *sol*, що дослівно перекладається саме як «земля» або «ґрунт». У змістовно-філософському контексті фантазії «Amor Fati» це може бути інтерпретовано як початкова й кінцева точка всього шляху: ми виростаємо з землі, і туди ж повертаємось. Таким чином, звучання ноти «соль» на початку твору є водночас символом народження та символом фіналу, між якими полягає шлях любові до долі.

Початок твору вирізняється інтонаційною та ладовою мовою, наближеною до стилістики *cante jondo* – глибокої, лірико-трагедійної форми іспанського фламенко. Використання гармонічного мінору з елементами

міксолідійського і дорійського ладів створює відчуття автентичної колористики, що пов'язана не лише зі стилем, а й зі світовідчуттям.

Лірична інтонація вступу тяжіє до вільного, речитативного висловлення, насиченого паузами, протяжними звуками та інтонаційними зойками, що перегукується з природою *cante jondo* – пісні про життя, смерть, любов і прийняття страждання. Цей своєрідний інтонаційний жест у вступі можна трактувати як певну музичну метафору внутрішнього голосу. Такий декламаційний характер викладу, близький до речитативу, нагадує інтимний, внутрішній монолог власного «Я», в якому викристалізовується основна емоційна позиція героя – прийняття, сум, внутрішній діалог з долею.

Тож музика фантазії вже з самого початку насичена певними символічними звуковими алюзіями на філософську концепцію *Amor Fati* – любові до долі як до того, що несе і радість, і трагізм. Дюплессі художньо поєднує естетику фламенко з ніцшеанською ідеєю життєствердної трагічності, в якій смуток не руйнує, а очищає. У цьому контексті фантазія «Amor Fati» відкривається як духовне свідчення про прийняття життя в усій його повноті – через плач, тишу й прозорість.

Перший такт, написаний у вільному темпі (*libre*), формує наративну рамку всього твору: недоречний для танцю, але точний для монологу, цей темп звучить як особисте слово оповідача, що запускає драматургічну хвилю. У наступних епізодах спостерігаються різноманітні агогічні зміни темпового відчуття – уповільнення (*ritardando*), прискорення (*accelerando*), що завершуються на кульмінаційних акордах або синкопованих фразах, створюючи ефект хвилі, яка розгортається у часі. Тож темпова логіка фантазії побудована не за фіксованою схемою, а за принципом природного дихання музичної фрази, що то уповільнюється, то прискорюється, супроводжуючи драматургічну трансформацію від внутрішньої боротьби до прийняття.

По завершенні вступу (3-12 такти) (див. додаток А, приклад 1) звучання ноти «соль» починає видозмінюватись, символізуючи перші в житті самостійні кроки людини. Тут формується новий динамічний імпульс,

окреслений *mezzo forte* з ремаркою *let ring* та подальшим *simile*, що вказує на неперервність резонансного звучання. Такий прийом зберігає обертонову глибину й унеможливорює механічність або монотонність викладу.

У наступному мотиві (див. додаток А, приклад 24) динаміка зростає: з'являється внутрішнє твердження, яке можна інтерпретувати як «я можу». Цей мотив звучить рішучіше, з позначкою *let ring* (франц.: нехай дзвонить), що буквально вказує на необхідність збереження обертонів, резонансу звучань, подовження думки за межі звуку. Це протиставляється звичній гітарній практиці приглушення звуку. Навмисно продовжуючи тривалість звучання обертонів, композитор немов би створює певний життєвий імпульс.

Динамічні хвилі продовжуються: *ff* постає як внутрішній спалах, «вогняне дерзання», що символізує прорив героя назовні – перший момент заяви. Але й це знову стихає до *piano*, проходячи через уповільнення і згортання фрази на ноту *соль* (див. додаток А, приклад 25). Так, навіть в межах кількох фраз виникає динамічний діалог між сумнівом і силою, між імпульсом і паузою. Поступове *crescendo* в наступному епізоді (див. додаток А, приклад 26) завершується ще одним форсованим емоційним жестом, після чого музикант вступає в наступну фазу драматургічного розвитку. Важливо, що динаміка тут є не прикрасою, а нотацією внутрішнього життя героя, без якої ця музика втратила б живу інтонаційну енергію. Основна мелодична лінія, розташована всередині гомофонно-гармонічної фактури, створює ефект висхідної псевдосеквенції або фактурної варіації, що створює відчуття плінності: слухач ніби очікує завершення, але кожного разу фраза обертається іншим боком, ніби рух по спіралі. Така побудова нагадує внутрішній діалог або нав'язливу думку, що не може знайти розв'язку. Гармонія має чітку прозору стійкість, а фонічний ефект від октавних звучань створює у слухача відчуття ледь вловимої тривоги.

Початок цього епізоду формує новий динамічний імпульс, окреслений *mezzo forte* з ремаркою *let ring* та подальшим *simile*, що вказує на неперервність резонансного звучання. Такий прийом зберігає обертонову

глибини й унеможлиблює механічність або монотонність викладу. Вже у 13-му такті динаміка спадає до *mezzo piano*, заклавши основу для нової хвилі *crescendo*, яка підводить до головної теми твору.

Кульмінацією цього розвитку є інтервальне примове напруження (13-15 такти) (див. додаток А, приклад 2), яке можна інтерпретувати, виходячи з ідеї *amor fati*, як певний духовний пошук, а потім прийняття себе та своєї долі. У філософському та відповідному музично-драматургічному аспектах це можна розуміти як певну трансформацію свідомості, набуття ідеєю все більшого сакральності-матеріального сенсу, перетворюючись на дві дуалістичні думки: «я відчуваю» і «я мислю» без розв'язання дилеми між ними (16-24 такти).

Головна тема фантазії (такти 17–36), яка звучить на *mezzo forte*, має важливу авторську ремарку: “*en courant vers son destin*” (франц.: «біжучи назустріч своїй долі»). Це не просто виразна емоційна позначка, а ключовий семантичний сигнал, який чітко відсилає до філософської ідеї *amor fati* та водночас вказує на змістовну орієнтованість драматургічного розвитку, на векторний рух усієї музичної композиції вперед, до неминучого, фатального. У цьому русі суттєву роль відіграє зокрема динаміка, яка не стоїть на місці, а дихає, хвилюється, зростає. Матеріальним смислом стає візуальне розшарування гармонії, де бас і сопрано, подібно до двох протилежних ідей, заперечують одна одну в гармонічному вигляді, але при цьому підтримують взаємне співіснування. Таке протистояння між басовою та сопрановою лініями набуває характеру взаємодії раціонального й емоційного начал.

Починаючи з т. 25 (див. додаток А, приклад 4), гармонічна фактура ущільнюється завдяки появі тріольного ритму. При цьому відбувається виокремлення з акордової тканини верхнього голосу, що трансформується в самостійну мелодичну лінію, яка в змістовному контексті може інтерпретуватись як інтонаційна проекція особистісного «Я», що формується на тлі протистояння басу та мелодії.

З 29 по 33 такти (див. додаток А, приклад 5) в музиці з'являються секундові прохальні інтонації, які виконують функцію драматургічного зсуву.

Ці низхідні інтонації, що виникають у верхньому голосі гітарної фактури, набувають характеру людського голосу, що надзвичайно виразно звучить у момент вразливості. У драматургічному розвитку твору цей епізод відіграє роль своєрідного перехідного етапу у трансформації свідомості особистості від самоформування до спроби встановлення зв'язку з зовнішнім світом.

Емоційний розвиток досягає свого апогею у 33-36 тактах (див. додаток А, приклад 6), що виконують подвійну функцію: з одного боку, як кульмінація попереднього епізоду, а з іншого – як поріг переходу до нового стану музичного розгортання. Цей драматургічний момент можна трактувати як апогей внутрішньої боротьби особистості, коли «Я» досягає точки максимального загострення, де вже неможливе подальше наростання напруги. Це «внутрішній крик», який не проявляється у зовнішній дії, а розчиняється у власній межі. Така кульмінація не завершується традиційним розв'язанням, натомість вона створює екзистенційно відкрите напруження, яке вимагає переосмислення – і саме тому підготовляє перехід до наступної емоційної площини. Розвиток головної теми досягає кульмінації у 37-му такті, де звучить стійке *forte*, що утримує емоційне напруження аж до 40-го такту. Після короткого *diminuendo* у такті 41, музичний розвиток знову нарощує силу, й нова динамічна хвиля призводить до останнього в цьому розділі пікового напруження, що завершується в 57-му такті маленькою емоційно насиченою кодою (“Al Coda”) на *forte*.

У тактах 36-50 (див. додаток А, приклад 7) потужним засобом виразності стає пунктирний ритм, який набуває не лише стилістичної, а й драматургічної функції. Пунктир виникає в середньому голосі, імітуючи внутрішню пульсацію, нерівне дихання, або навіть серцебиття. У музично-психологічному вимірі це можна інтерпретувати як резонанс після емоційного вибуху: енергія кульмінації ще не вичерпана, але перейшла на рівень більш заглибленого, приглушеного переживання. Також пунктирний ритм може розумітися як символ часу, що коливається: музика не рухається рівномірно вперед, а ніби пульсує між минулим і теперішнім, між щойно

пережитою драмою і потребою її осмислення. Саме тому увесь цей епізод можна трактувати як простір рефлексії, у якому відбувається внутрішнє переосмислення досвіду. У 50 такті відбувається зміна розміру з 6/8 на 3/8 без зміни темпу, що створює ефект «ущільнення» простору та психологічно віддзеркалює втому після конфлікту й пошук нового ритму життя.

У 51-56 тактах (див. додаток А, приклад 8) фактура стає скупішою, бас та сопрано входять на сильну долю в унісон. Завершення цієї варіації може бути трактовано як подовження образної взаємодії «серця» та «розуму», яке не знаходить свого вирішення. Так, у 57 такті (див. додаток А, приклад 8) звучання різних мелодичних ліній «зливається» в єдиний фонічний «сумбур» акордових співзвуч (зокрема D7 та D⁴/₃, що залишаються без розв'язання). Таким чином, композитор показує, що напруга та боротьба не завершилися, розв'язка та рішення ще не настали.

У тактах 58-62 (див. додаток А, приклад 9) драматургічний розвиток набуває ознак внутрішнього монологу. Цей епізод, написаний у тріольному ритмі на staccato з використанням скупішої гармонії, викликає образні асоціації з заплутаною мереживною павутиною думок. В звучанні музики відчувається тональна непевність, ніби ліричний герой після потрясіння шукає ґрунт під ногами. У 64-68 тактах (див. додаток А, приклад 10) повертається гомофонно-гармонічна фактура, упорядковується ритмічний малюнок. Відбувається немов би психологічний злам, просвітлення, фонічно виражене розв'язанням з появою тонічного тризвука. Після напруги настає момент тиші, перемир'я, спокою душі, яка пережила тяжкі, можливо, навіть фатальні моменти життя.

Перехід до наступного епізоду у 69-му такті позначений авторською ремаркою “*nostalgique*” (ностальгійно, згадуючи минуле). Тож починаючи з 69 такту (див. додаток А, приклад 11), в композиції настає драматургічний момент, який умовно можна визначити як *рефлексія пережитого*. Музика цього епізоду, що звучить на *mezzo piano*, немов би розмикає напруження, повертаючи слухача до внутрішнього спогаду, до перегляду вже пережитого.

У гомофонній фактурі відчутним стає чітке домінування басового голосу, в якому з'являються лонговані синкопи, що створюють ефект затриманої, але глибоко вкоріненої думки як символу роздумів про пережите. Водночас верхній голос ніби приймає на себе «удар долі»: інтонаційне звучання мелодичних ліній набуває трагічного відтінку, позначеного відчуттям прийняття неминучого. Цей епізод завершує умовно першу частину фантазії, драматургічний розвиток якої відбувається шляхом емоційно-психологічних трансформацій; від зосередженого суму – через рішучість і прорив – до катартичного переживання долі.

Починаючи з 93 такту, розпочинається умовно друга частина твору (такти 93–124) (див. додаток А, приклад 12), яка ознаменовує докорінну зміну драматургічної, жанрової, структурно-композиційної та фактурної логіки. Якщо попередні розділи розвивалися у площині суто гомофонно-гармонічного мислення, то саме тут відбувається перехід до поліфонічної сфери, репрезентованої її найвищою жанровою формою – фугою.

Початок фуги позначено ремаркою *contrepoint*. Фуга відкривається появою нової теми, яка демонструє принципове змінення композиційного і фактурного викладу та подальшу активізацію музично-драматургічного розвитку. Поліфонічний розвиток відбувається між двома основними лініями: викладом головної теми та «протискладенням», роль якого виконує мелодична лінія-коментар, що супроводжує тему, але не в суворій імітації, а в інтонаційно-психологічному діалозі. Це можна інтерпретувати як зустріч свідомості з власним *alter ego* – свого роду дзеркальне відображення, де примирення відбувається не через конфлікт, а через співіснування ліній.

Саме поліфонічна лінійна структура фуги, що має характер «діалогу обговорення», дозволяє передати напружену взаємодію двох голосів, де бас продовжує нести ритмічний імпульс через лонговані синкопи, тоді як верхній голос вступає з речитативно-варіаційними тематичними фразами, що акцентують внутрішню боротьбу й пошук рішення. У цьому напруженому діалозі через зіткнення поглядів реалізується філософське осмислення долі.

Динаміка цього розділу є помітно стримана – здебільшого *mezzo piano*, іноді з елементами легкого *crescendo*. У 125-му такті у нотному тексті фуги з'являється семантичний маркер *songeur* (франц.: «задумливо»), який не лише визначає характер, а й сприяє виокремленню мелодичної лінії, що звучить як внутрішній голос роздуму, надаючи музиці філософської глибини.

Такти 124–165 відзначаються появою нової семантичної складової – своєрідного мотиву «набату долі», що звучить як символ доленосного вироку. Цей мотив оформлюється через повторювані удари (ритмічно подібні до пульсацій серця або дзвонів), що пронизують музичну тканину, стаючи її драматургічним центром. Образ, що панує тут, є вже не просто рефлексія або діалог, а прийняття невідворотності, «набат долі», який можна інтерпретувати як певну алюзію до трагізму пізньої творчості Бетховена, де подібні мотиви слугували символами смерті, фатуму та надособистісного сенсу.

У 145-му такті у музичній драматургії твору відбувається принциповий змістовно-жанровий поворот, визначений авторською ремаркою *valse douce* («ніжний вальс») і пов'язаний зі переходом від фуги до вальсу. У вальсі відбувається вивільнення, емоційна розрядка, що надає усьому попередньому полемічному діалогу нового сенсу – примирення в ритмі танцю, спокійного, але не позбавленого гідності. Це емоційне завершення зливається у рефрен (167 такт). Розвиток музичного матеріалу фантазії (такти 69-165) формує розгорнуту змістовно-драматургічну структуру, що базується на втіленні філософських образів внутрішнього осмислення життя, переходу від діалогу з долею до завершального прийняття її як невідворотного шляху.

По закінченні фуги, що своєю структурною завершеністю й тональним відхиленням до B-dur (щоправда, лише на два такти) створює ілюзію світла серед темряви, відбувається повернення до g-moll – основної тональності твору. Характер музичного матеріалу та його викладення у цій тональній репризі суттєво трансформується, отримуючи нове змістовне забарвлення. Попри завершення на мажорній ноті, образний сенс музики сприймається

скоріше не як заперечення трагізму, а як його прийняття і спроба наповнити життя світлом, усвідомлюючи його невідворотну скінченність.

Відтак починається фінальний драматургічний підйом, тематичне зерно звучить на *mezzo forte*, що відзначає початок активного просвітленого руху. З 167-го такту починається третя, найбільш масштабна частина фантазії, яка завершує філософську дугу твору. Ремарка *let ring* у цьому розділі стає символом «дзвону долі» – немов би продовження образів «набатного мотиву», які вже звучали раніше. Тут *let ring* розуміється насамперед як «дзвін життя», або ж удари серця, що не зникають, а продовжують звучати, резонуючи навіть тоді, коли музика вже мовчить. Фактура в цьому епізоді постійно варіюється, гармонія базується на терцієвому русі в тоніці, з характерними перепусками, зміщеннями й накладеннями функцій, що створює враження пульсуючого, живого процесу, який немов би імітує саме життя.

Наступний епізод, позначений автором як *rattrappe par le temps* (франц.: «наздогнаний часом»), що можна розуміти як образ незворотного наближення до власної долі, втілює метафоричний образ наздоганяння втраченого часу, моменту, коли людина, обтяжена роздумами й внутрішніми суперечностями, усвідомлює швидкоплинність буття. Виклад повертається до гомофонно-гармонічної фактури, на рівні гармонії та ритму виникає алюзія на головну тему твору, що звучала в епізоді *en courant vers son destin* (такти 18–36), а тепер з'являється у формі варіації. Попри збереження фактури та ритму, у тактах 167–178 мелодія ускладнюється і звучить наче з «іншої перспективи». Гармонічна опора зміщується з тоніки на домінанту; фігурації шістнадцятих нот, прикрашених мордентами, створюють ефект образної рефлексії. У загальному розвитку музичної драматургії твору цей епізод асоціюється з образами глибокого осмислення життєвого шляху.

Такти 179–198 (див. додаток А, приклад 15) є стислою ремінісценцією основної теми, з відповідною кульмінацією і розвитком. У тактах 199–214 (див. додаток А, приклад 16) композитор застосовує секвенцію, побудовану на низхідних тритонових інтонаціях, які перегукуються з розтягнутими басовими

синкопами. За своєю семантикою, пов'язаною зі втіленням образу фатального передчуття музика цього епізоду нагадує тему «набату долі», що звучав у фузі.

У тактах 184–215 розгортається серія локальних драматичних кульмінацій з динамічними піками на *forte*, позначених авторською ремаркою *fou* («божевільно»), яка може бути інтерпретована не лише як експресивна характеристика, а й як вихід за межі раціонального – момент, коли герой занурюється у хаос, що є невід'ємною частиною *amor fati*.

У тактах 215–226 (див. додаток А, приклад 17) знов виникає контраст: з'являється короткий, але надзвичайно значущий епізод, що виконує драматургічну функцію передкульмінаційного напруження, готуючи до однієї з найпотужніших кульмінацій усього твору. Незважаючи на динамічне позначення *pp*, внутрішня атмосфера цього епізоду, що звучить на *pianissimo*, сповнена тривоги й очікування. Основу музичної тканини становить хроматична низхідна секвенція. Послідовність повторюваних інтонацій, попри видиму рівність ритмічної структури, створює ефект внутрішньої нерівноваги, невпевненості – немов би спотикання на шляху, відлуння втоми та розгубленості, – виникненню якого сприяють також зміщення акцентів у межах розміру 3/8, артикуляційна м'якість та короткі, невпевнені фрази.

У наступних тактах розгортається надзвичайно насичений драматичний процес. Автор використовує синкопи, акценти на слабку долю, тріолі з шістнадцятими, техніку «расгеадо» в екстремальному темпі, стрімке *glissando* крізь увесь гриф гітари – аж до ноти «фа» четвертої октави – з подальшим різким падінням хроматичним ходом у малу октаву.

У тактах 231–246 звучить масштабна, набагато потужніша за попередні (зокрема завдяки ущільненню фактури та ритму, агогічному тиску та акцентуванню метричних одиниць) кульмінація, яка немов би символізує трагічне прозріння істини, що вибухає зсередини свідомості.

Такти 247–254 поєднують два емоційних стани – тишу (*pianissimo*) і раптовий прорив (*forte subito*), що надає енергійний імпульс до фінального драматургічного підйому.

У тактах 255–265 (див. додаток А, приклад 19) звучить реприза головної теми, що набуває тут нового семантичного сенсу як символічний акт прийняття власної долі. У тактах 263–264 з'являються «акорди розчарування», інтонації невпевненості, майже речитативного запитання: «Що далі?». У тактах 269–273 (див. додаток А, приклад 20) чуємо тривожне, «сухе тріскотіння» думки – це пошук рішення в гранично напруженому стані. У кульмінаційному звучанні ноти «соль» четвертої октави, що виконується «шиплячим *pizzicato*» та створює інтонаційно-семантичну алюзію на початок фантазії (вступ), немов би закарбовується гостре відчуття безвиході. Однак ця безвихідь не стає фіналом. Навпаки – людина, сягнувши межі, акумулює внутрішні сили й кидає виклик долі. Композитор втілює цей образ через висхідну тонову секвенцію, що розвивається в масивну акордову атаку в коді твору (див. додаток А, приклад 21).

Фінальний розділ (кода), позначений ремаркою *vers la liberation* (франц.: «до визволення»), формується як динамічно-кульмінаційна лінія, що не зупиняється, а невинно піднімається, допоки не досягне вершини у високій теситурі – катартичної точки просвітлення й єднання з власною долею. Твір завершується міцним акордовим звучанням (близькому до оркестрового *tutti*) в урочистій динаміці *fff* (такт 323) (див. додаток А, приклад 22), немов остаточне переможне ствердження життя, попри всі його суперечності.

Таким чином, фантазія «Amor Fati» Матіаса Дюплессі постає як філософсько-музична подорож, де музика стає інструментом мислення, проживання, очищення. Її композиційно-драматургічний аналіз дозволяє не лише глибше зрозуміти стилістику композитора, а й відчутти, як через музику можна говорити про найскладніші, внутрішні сенси людського існування.

2.2. Виконавська інтерпретація «Amor Fati» М. Дюплессі (на прикладі порівняльного аналізу виконавських версій Мілоша Карадагліча та Жеремі Жува)

Гітара у фантазії Матіаса Дюплессі «Amor Fati» постає не лише як інструмент, а як філософський резонатор, що здатен інтонаційно передати найтонші стани людської душі – від спокійного споглядання до трагічного катарсису. Тому інтерпретація цього твору потребує від музиканта позиціонувати себе не лише як артиста-інструменталіста, а й як філософа, художника, який розкриває тяжке усвідомлення людської долі, сенсу. життя

Поряд з осягненням художньо-філософської концепції, інтерпретація твору потребує від гітариста надзвичайно високого рівня виконавської майстерності, зокрема технічної досконалості.

Фактурна складність твору зумовлює високі вимоги до координації обох рук. В правій руці поєднані різні прийоми звуковидобування – *tirando*, *rasgueado*, *glissando*, *pizzicato*, *golpe*. Виконуючи прийом *rasgueado* необхідно домагатись чіткої артикуляції та контролювати динамічний план задля збереження драматургії. У лівій руці зустрічаються часті позиційні зміни, широкі розтягнення, баре, складні акордові побудови, що вимагають від виконавця чіткої та логічної аплікатури. Зміна позицій має бути плавною задля забезпечення зв'язного руху мелодії.

Оскільки Дюплессі мислить гітару поліфонічний і оркестровий інструмент, виконавець має шукати темброву палітру – зміна зон звуковидобування (*sul tasto*, *sul ponticello*). Також важливим аспектом є баланс між збереженням напруги в кульмінаціях і повним розслабленням у «рефлексійних» частинах. Працюючи над динамікою, варто уникати форсованого звуку, вибудовуючи дихаючий рельєф, у якому *crescendo* та *diminuendo* плавно перетікають створюючи «живий пульс». У кульмінаціях *forte* має звучати не як агресивний вибух, а як акт самоствердження, у той час як завершальні *piano* – не як згасання, а як прийняття.

Важливим фактором осягнення фантазії Матіаса Дюплессі «Amor Fati» є проведення порівняльного інтерпретаційного аналізу виконавських версій цього твору, здійснених двома видатними сучасними гітаристами – Мілошем Карадаглічем та Жеремі Жувом.

Твір був вперше виконаний М. Карадаглічем у 2021 році у Нью-Йорку на концерті вшанування століття знаменитого гітариста Андреса Сеговії.

Згадуючи про історію цього твору та своє ставлення до нього, Мілош Карадагліч зазначає: «У 2021 році мене запросили виступити з сольним концертом у Нью-Йорку на честь сторіччя дебюту легенди гітари Андреса Сеговії в Нью-Йорку. З цієї нагоди фантастичний французький композитор Матіас Дюплессі написав для мене «AMOR FATI». Відтоді я люблю грати цей неймовірний твір і хотів би поділитися деякими живими кадрами з концерту на 92nd Street Y рік потому» [79].

У своїй інтерпретаційній версії фантазії Мілош Карадагліч підійшов до трактування твору в дусі романтизму, активно використовуючи *rubato*, затримуючи кінець фрази або прискорюючи темп у місцях драматичного напруження, додаючи експресії звучанню. Динаміка у виконавській інтерпретації Мілоша Карадагліча тяжіє до театральності-сценічного типу виконання, де *piano* трактується як внутрішній монолог, що поступово переростає в потужне *fortissimo* майже оркестрового масштабу. Карадагліч не завжди прагне до точного відтворення музичного тексту, часто схилиючись до імпровізаційності у виконанні, більше фокусуючись на передачі драматургії твору, ґрунтуючись на особистісному сприйнятті концепції Ф. Ніцше. Таким чином, стиль виконання фантазії Мілошем Карадаглічем набуває експресивно-драматичного, навіть героїчного характеру, де усвідомлення невідворотності та прийняття долі відбувається через боротьбу.

На противагу Карадаглічу, французький гітарист Жеремі Жув підходить до виконання твору стриманіше, пропонуючи епіко-споглядальну, контемплативну, внутрішньо-сповідальну інтерпретацію «Amor Fati». Сам артист характеризує своє розуміння цього твору так: «“Amor Fati” – це ніцшеанська ідея, що корениться в античному стоїцизмі. Йдеться про любов до життя в усіх його аспектах, навіть найсуворіших. Про прийняття долі в її повноті. Тому для цієї теми я хотів чогось епічного, потужного, прекрасного та трагічного одночасно, чогось ейфоричного. Саме це я відчуваю, коли

читаю Ніцше, що дає мені силу та піднесення. Це твір, який вимагає багато фізичної відданості та витривалості, трохи схожий на гору, на яку потрібно піднятися, щоб нарешті знайти світло та танцювати життя» [70].

Стабільніша, з мінімальними відхиленнями, темпова палітра в інтерпретації Жеремі Жува створює атмосферу спокою та врівноваженості. Завдяки більш чіткій пульсації фразування у Жува більш вивірене, побудоване на логіці симетрії та ритмічного балансу. Тембровий баланс, без різких контрастів, створює ефект прозорості звучання та наближається до традицій французької імпресіоністичної школи, де забарвлення звука постає як прояв мислення. Динаміка твору у інтерпретації Жеремі Жува плавна та нюансована, *forte* не перевантажене надто експресивними «вибухами», а *piano* має стриманий, медитативний характер. Драматургія твору у інтерпретації Жува трактується як шлях до духовного осяяння, через споглядання та глибоке осмислення життя та долі.

Таким чином, дві проаналізовані виконавські інтерпретації фантазії Матіаса Дюплессі демонструють різні шляхи до мистецького осмислення концепції «*amor fati*». У цьому плані Мілош Карадагліч уособлює активний, дієвий тип людини, що перемагає себе через боротьбу, а Жеремі Жув постає як мислитель, який досягає гармонії через споглядання та самоусвідомлення.

Висновки до розділу 2.

У другому розділі було здійснено розгорнутий аналіз фантазії *Amor Fatі* як унікального прикладу сучасної програмної інструментальної мініатюри, в якій втілено не лише композиторський стиль Матіаса Дюплессі, а й філософсько-екзистенційну концепцію, що тяжіє до ідей Фрідріха Ніцше.

Форма твору є вільною, фантазійною, але при цьому демонструє драматургічну цілісність і дуговий розвиток, що охоплює етапи рефлексії, боротьби, діалогу, трансформації та остаточного прийняття долі. Музична драматургія розгортається у трьох умовних частинах:

– перша частина відзначена вступом у світ переживання та екзистенційного суму (*avec regret*), де нота соль символізує початок шляху – життєвого, філософського, емоційного;

– друга частина втілює поліфонічну зустріч із власним “*alter ego*”, втілену через фугу та ніжний вальс, які формують простір примирення й осмислення;

– третя частина – наймасштабніша, що включає “дзвін життя” (*let ring*), «божевілля долі» (*fou*), драматичні кульмінації та остаточне піднесення до високої теситури, де затверджується прийняття – *amor fati*.

Особливу увагу в аналізі було приділено динаміці як носієві смислу, що у цьому творі виступає повноцінним «драматичним актором»: від тихих зітхань до фортіссімо-блискавок, від пауз – до руху «*en courant vers son destin*». Динаміка та характер у поєднанні з фактурними змінами формують музику свідомості, що проживає власну трансформацію.

Проведений порівняльний аналіз виконавських версій фантазії, створених видатними сучасними гітаристами Мілошем Карадаглічем та Жеремі Жувом, яскраво демонструє відмінності у розумінні артистами цього твору та, відповідно, у характері їхньої виконавської інтерпретації.

ВИСНОВКИ

Виконане дослідження надало змогу комплексно охарактеризувати творчість Матіаса Дюплессі в її різних змістовних і діяльнісних проекціях, а також здійснити філософсько-семантичний, композиційно-доаматургічний та виконавський аналіз його фантазії *Amor Fati* для гітари соло.

Відповідно до поставленої мети, було реалізовано такі завдання:

1. Простежено життєвий та творчий шлях Матіаса Дюплессі, що дозволило охарактеризувати еволюцію його мистецької діяльності та музичного мислення. З'ясовано, що основними напрямками мистецького самовиразу Матіаса Дюплессі є композиторська та виконавська творчість, які є щільно взаємопов'язаними у його діяльності. Визначено ключові вектори його діяльності, що утворюють багатогранну художню постать митця.

2. Надано загальну характеристику концертно-виконавської діяльності М. Дюплессі. Підкреслено, що особливе місце посідає гітарне мистецтво. Виявлено, що багатогранна виконавська діяльність, у тому числі як артиста-мультиінструменталіста (гітара, віолончель, арабський уд, індійський ребаб, монгольський морінхур, бразильський беримбао, іранський зарб), дозволяє йому інтегрувати різні культурні традиції (насамперед етномузичні) у власну виконавську манеру. Його гра вирізняється емоційною виразністю, стилістичною пластичністю та яскравою віртуозністю.

Розкрито творчу взаємодію митця з багатьма відомими європейськими та азійськими музикантами-виконавцями, серед яких: гітаристи Жеремі Жув, Мілош Карадагліч, удист Мехді Хаддаб, перкусіоніст Прабху Едуар, виконавці на сарангі (Сабір Хан), ерху (Гуо Ган), морінхурі (Дандарваанчіг Енхжаргал) та ін. Відмічено, що М. Дюплессі є автором всесвітньо визнаних мистецьких проєктів, найвідомішим з яких є «Duplessy and Violins of the World».

3. Визначено провідні жанрові сфери композиторської творчості М. Дюплессі та охарактеризовано її стилістику. Зазначено, що провідне місце в творчості митця посідає інструментальна (насамперед гітарна) сфера, саме в якій найповніше виявляється концептуальність його музичного мислення.

З'ясовано, що характерною рисою творчості Дюплессі є прагнення до активного міжкультурного діалогу «Схід – Захід», синтезу різнонаціональних (європейських, азійських, африканських, американських) та різностильових (класична музика, джаз, кантрі, фламенко) музичних традицій. Підкреслено особливу роль гітарної музики у творчості композитора. Зазначено, що одним з провідних векторів композиторської діяльності Дюплессі є кіномузика, насамперед музика до документальних фільмів. Виявлено характерні риси його стилю: відкритість до міжжанрового синтезу, широке використання народних інструментів різних країн, постійне прагнення до експерименту.

4. Визначено особливості музичного мислення та музичної мови композитора. Зазначено, що філософія його творчості ґрунтується на високих гуманістичних ідеях та поетичному світосприйнятті.

5. Розкрито композиторську інтерпретацію філософської концепції *Amor Fati* у фантазії Матіаса Дюплессі та здійснено композиційно-драматургічний аналіз цього твору. Особливу увагу приділено розкриттю інтонаційної символіки, семантики музично-драматургічного розвитку, що втілює філософсько-психологічну ідею твору, а також висвітленню емоційно-сислової ролі авторських виконавських ремарок.

6. Здійснено порівняльний аналіз інтерпретації фантазії *Amor Fati* у виконавських версіях відомих гітаристів Мілоша Карадагліча та Жеремі Жува. Визначено, що у своїй інтерпретації твору ці артисти демонструють різні шляхи до мистецького осмислення концепції *amor fati*.

Проведене дослідження переконливо доводить, що творчість Матіаса Дюплессі являє собою яскраве явище сучасної музики, досвід філософського й художнього осягнення сенсу буття, в якому гітара постає як інструмент естетичного переживання й метафізичного діалогу зі світом.

Таким чином, підводячи підсумки, зазначимо, що усі поставлені у теоретичному обґрунтуванні магістерського творчого проєкту завдання дослідження є виконаними, а його мета – розкрити композиторські та виконавські проєкції гітарної творчості Матіаса Дюплессі – досягнутою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Батанов В. Універсализм композиторської особистості в музичному мистецтві XX – початку XXI ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтв; 17.00.03 – муз. мистецтво. Одеська нац. муз. академія ім. А. Нежданової. О, 2016. 16 с.
2. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мистецтвознавства / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. 205 с.
3. Блажевич В. Еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва у вітчизняному культурно-освітньому просторі. Естетика і етика педагогічної дії. Київ-Полтава, 2017. Вип. 15. С. 107–115.
4. Гриненко С. М. Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2018. Вип. 20. Т. 1. С. 39–42.
5. Давидов М. Виконавське музикознавство : Енциклопедичний довідник. Київ : НМАУ, 2010. 400 с.
6. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора. Харків : ФОП Тимченко, 2010. 106 с.
7. Дроздова О. О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2020. 16 с.
8. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття : дис... докт. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 360 с.
9. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2011. 18 с.
10. Жовнір С. Гітарне мистецтво XX століття: національні, регіональні і персональні практики. Музичне мистецтво і культура. 2021. 2(30). С. 414-428.

- 11.Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості. Кам'янець-Подільський : Вид. ПП Зволенко Д.Г., 2018. 392 с.
12. Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості : дис. ... докт. мистецтвознавства, 17.00.03. Київ, 2018. 498 с.
13. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970-2010 років: автореф. дис. канд. ... мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2012. 18 с.
- 14.Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 16 с.
- 15.Каширцев Р. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. Аспекти теоретичного музикознавства. Харків, 2020. Вип. 21. С. 193–217.
- 16.Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ сторіччя. Українська музика. Традиції та сучасність : зб. ст. Львів : Вищий держ. муз. інститут ім. М. Лисенка, 1993. С. 37–57.
- 17.Колесник О. С. Інтерпретація як феномен художньої культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2014. 265 с.
- 18.Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ імені Лесі Українки та НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2009. Вип. 3. С. 66–76.
- 19.Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. Музична україністика : сучасний вимір : зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи. Вип. 3. / Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 120–141.
- 20.Коновалова І. Композиторська інтерпретація в художньо-комунікаційному просторі сучасного мистецтва // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 8-9 грудня 2011 р. / Харк. держ. акад. культури; відп. за вип. Н. Кушнарєнко. Х.; ХДАК, 2011. С. 126 – 128.

21. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення : монографія. Харків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.
22. Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 29. Київ, 2003. С. 181–189.
23. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків : ХНУМ, 2015. 228 с.
24. Лисенко О. Музичне виконавство: генезис, категорії, система (історико-теоретичний та мистецтвознавчий аспекти) : монографія. Київ : НАККіМ, 2017. 318 с.
25. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. 2016. Вип. 35. С. 129–137.
26. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків : ХНУМ, 2018. 218 с.
27. Маркова О. Виконавське музикознавство як феномен української наукової традиції. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Київ, 2009. С. 4–13.
28. Михайленко М. П. Про гітару та гітаристів. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 368 с.
29. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 18 с.
30. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : Навчальний посібник. Київ : Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.

- 31.Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : 17. 00. 02 / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.
- 32.Орлова Т. Інтерпретація в евристичній динаміці мистецтва //Мистецькі обрії'2004: Альманах: науково-теоретичні праці та публіцистика /Акад. мистецтв України; головн. наук. ред. І. Безгін. К.: ВВП «Компас», 2005. С.360 – 373.
- 33.Паламарчук В. Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз : дис. ... д-ра філософії : 17.00.03. Львів, 2023. 298 с.
- 34.Польська І. І. Сольне виконавство в музиці як форма прихованого ансамблю // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. ст. / Ред.-упоряд. Т.В. Мартинюк, А.К. Мартинюк. Вип. 3. Запоріжжя : ЗДУ, 2000. С. 105-114.
- 35.Салій В. Художній образ музики у виконавській інтерпретації // Актуальні питання гуманітарних наук, 2014, Вип. 9. С. 54-59.
- 36.Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. Проблеми музичної інтерпретації: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 95. С. 3-11.
- 37.Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
- 38.Сологуб В. Д. До проблеми академізації класичної гітари в системі української освіти: школи, репертуар та виконавські традиції. Інноваційна педагогіка. 2019. С. 145-149.
- 39.Сологуб В. Д. До проблеми утвердження академічного статусу класичної гітари в Україні. Гілея: науковий вісник. 2019. Вип. 146 (2). С. 114–117.

- 40.Сологуб В. Д. Методичні аспекти виконання барокових ансамблевих творів на класичній гітарі. Педагогічні науки: реалії та перспективи : зб. наук. праць. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 61. С. 270-273.
- 41.Сомик О. М. Історія становлення музичного інструменту класична гітара в контексті європейської музичної культури. Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету, 2017. Вип. 49. С. 277–279.
- 42.Сумарокова В. Композиторська творчість як об'єкт виконавського музикознавства. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І Чайковського. № 110. Київ, 2014. С. 7–22.
- 43.Сун Тянь. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 220 с.
- 44.Тихонравова А. В. Семиструнна гітара в часопросторі музичного мистецтва: органологічні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
- 45.Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Харків, 2013. 16 с.
- 46.Трянов М. А. Колористичні засоби музичної виразності у творах сучасних композиторів для квартету гітар. Культура України : зб. наук. пр. Вип. 67. Харків : ХДАК, 2020. С. 166–176.
- 47.Трянов М. А. Мікротоновість у творах для гітарного ансамблю Агустіна Кастілья-Авілі. Культура України. 2023. №80. С. 110–117.
- 48.Тукова І. Про смислоутворюючу роль музичного жанру. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Вип. 2 (11). Київ, 2009. С. 213–218.

- 49.Філатова Т. В. Байао як складова звукових ландшафтів Бразилії: гітарні реконструкції жанру. Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. № 139. С. 112–133.
- 50.Хорошавіна О. А. Актуальні питання сучасного академічного гітарного виконавства. Виконавське музикознавство : Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 82. С. 61–68.
- 51.Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль: Підручники і посібники, 2003. 352 с.
- 52.Abouchahla P. L'UCMF révèle les lauréats des Prix UCMF 2020. URL: <https://ecran-total.fr/2020/06/19/lucmf-revele-les-laureats-des-prix-ucmf-2020/?srsltid=AfmBOoqNc0sRIgI-IZDTC14SdD17AyFt2LCZ-L-vx0SFf9XktjgtZx9l>
- 53.Amor fati. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Amor_fati
- 54.‘Brothers in Arms’ – Video Cover by Duplessy & The Violins of the World. Dire Straits Blog. URL: <https://direstraitsblog.com/fanclub/brothers-in-arms-video-cover-by-duplessy-the-violins-of-the-world/>
- 55.Cézarine C. Syham collabore avec le distributeur Absilone pour accompagner Mathias Duplessy. URL: <https://syham.fr/2024/06/24/collaboration-absilone-mathias-duplessy/>
- 56.Convert, Jean-François. «Brothers of string»: Mathias Duplessy revisite Dire Straits et Morricone dans un riche voyage musical autour du monde. URL: https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/musique-du-monde/brothers-of-string-mathias-duplessy-revisite-dire-straits-et-morricone-dans-un-riche-voyage-musical-autour-du-monde_3792663.html
- 57.Destors F. Mathias Duplessy. Rencontre avec un compositeur de musique originale. URL: https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_ecrit/58
- 58.Duplessy & The Violins Of The World. URL: https://syham.fr/wp-content/uploads/2024/07/promo-The-Road-With-You_BAT3.pdf

59. Duplessy & The Violins Of The World. URL:
https://syham.fr/wpcontent/uploads/2024/06/AZIMUTH_DP_FR_DUPLESSY_THE_VIOLINS_OF_THE_WORLD_20246WEB.pdf
60. Fast food – fast music // Le journal info. URL:
<https://lejournel.info/article/fast-food-fast-music/>
61. Fernandes K. I make music with my heart: Mathias Duplessy. URL:
<https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/music/news/i-make-music-with-my-heart-mathias-duplessy/articleshow/43428321.cms>
62. Fougère S. Duplessy and the violins of the world – Crazy Horse (Absilone). URL:
<https://rythmes-croises.org/duplessy-the-violins-of-the-world-crazy-horse/>
63. Fougère S. Duplessy and the violins of the world – Marco Polo (Autoproduction). URL:
<https://rythmes-croises.org/duplessy-the-three-violins-of-the-world-marco-polo/>
64. France Inter. Provenant du podcast Le cow-boy Mathias Duplessy. URL:
<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/manouk-co/le-cow-boy-mathias-duplessy-8204465>
65. Gislason D. G. Vancouver Recital Society: Mathias Duplessy. URL:
<https://vanrecital.com/tag/mathias-duplessy/>
66. Govorukhina N., Smyrnova T., Polska I., Sukhlenko I., Savelieva G. Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education // *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. 2021. Iss. 66. № 2. P. 49–67.
67. Grace L. Evaluasi perluasan tonalitas pada karya Gulan (2014) oleh Mathias Duplessy (Lahir 1972). Universitas Pelita Harapan, 2018.
68. Grosz, Elizabeth. *Nietzsche and Amor Fati. The Incorporeal: Ontology, Ethics, and the Limits of Materialism*, New York Chichester, West Sussex, Columbia University Press, 2017. 337 s.
69. Guitanesia. Interview: Duplessy, Cavalcade, and his early career. URL:
<https://guitanesia.wordpress.com/2017/09/05/interview-duplessy-cavalcade-dan-awal-karirnya/>

- 70.Jérémy Jouve “AMOR FATI” (M. Duplessy). URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=a3dCrBM8oAo>
- 71.I’m crazy about Indian culture, says French composer // BS50. URL:
https://www.business-standard.com/article/news-ians/i-m-crazy-about-indian-culture-says-french-composer-114091000765_1.html
- 72.Kinofilms. Tatto (1988). URL: <https://www.kinofilms.ua/movie/385583/>
- 73.Mathias Duplessy. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Mathias_Duplessy
- 74.Mathias Duplessy, compositeur // Bermay Promotions Ltd. URL:
https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.angledevue.fr%2Fsites%2Fbermay%2Ffrançais%2Fjazz_oriental%2Fsophia_charai%2Fmathias_duplessy%2Findex.html
- 75.Mathias Duplessy. Musicien. Compositeur. Producteur. URL:
<https://mathiasduplessy.fr/>
- 76.Mauger F. Mathias Duplessy: Le far west et la Mongolie se mélangent très bien. URL: <https://ar-mag.fr/mathias-duplessy-le-far-west-et-la-mongolie-se-melangent-tres-bien-12259/>
- 77.Mathias Duplessy fait résonner les musiques du monde. URL:
<https://c.ledauphine.com/societe/2023/10/30/mathias-duplessy-fait-resonner-les-musiques-du-monde>
- 78.Milos Guitar – Mathias Duplessy: “Amor Fati” – live from New York City, 92nd St.Y, 28 October 2022. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=BGl010EtO3A>
- 79.Music that matches characters is real music: Mathias Duplessy // Education Insider. URL: http://www.educationinsider.net/detail_news.php?id=1902
- 80.Nietzsche, Friedrich. Die fröhliche Wissenschaft: – Logik und Ethik. Reclams Universal-Bibliothek. Verlag Philipp Reclam, 2000. 326 S.
- 81.Nietzsche, Friedrich. Ecce homo: Wie man wird, was man ist. (Nachwort: Volker Gerhardt). Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. 2005. 144 S.
- 82.Pal, Divya. Aim of Mathias Duplessy – Mukhtiar Ali’s music? To put humanity into the business aspect of Bollywood. URL:

- <https://www.news18.com/news/music/aim-of-mathias-duplessy-mukhtiar-alis-music-to-put-humanity-into-the-business-aspect-of-bollywood-1206611.html>
83. Rethinkers. E05: Mathias Duplessy – Musique, philosophie et traditions. URL: <https://podcasts.apple.com/us/podcast/e05-mathias-duplessy-musique-philosophie-et-traditions/id1620586992?i=1000566298888>
84. Ryôgi, Okôchi. Nietzsches Amor fati im Lichte von Karma des Buddhismus. Nietzsche-Studien, Band 1, Heft 1, 1972. S. 36–94.
85. Törcke, Christoph. Nietzsches amor fati: Eine Subversion. Nietzsche als Kritiker und Denker der Transformation, hrsg. von Helmut Heit und Sigridur Thorgeirsdottir, Berlin, Boston. De Gruyter, 2016. S. 155–164.
86. Vaison: La raison gardée du compositeur Mathias Duplessy // Ventoux Opera. URL: <https://www.ventoux-opera.com/2019/03/18/vaison-la-raison-gardee-du-compositeur-mathias-duplessy/>
87. Mathias Duplessy – Songs, Events and Music Stats // Viberate. URL: <https://www.viberate.com/artist/mathias-duplessy>
88. Waledisch F. L'avis de Tënk. URL: <https://www.on-tenk.com/fr/documentaires/societe/le-chant-des-vivants>

ДОДАТКИ

Додаток А. Нотні приклади.

Матіас Дюплеccі. «Amor Fati»

"Amor Fati"

Dédié à Miloš Karadaglić

Mathias Duplessy

5 = G
 6 = D

libre
 VIII

accel.

p avec regret

p

pp

mf

pp

let ring

accel.

mf

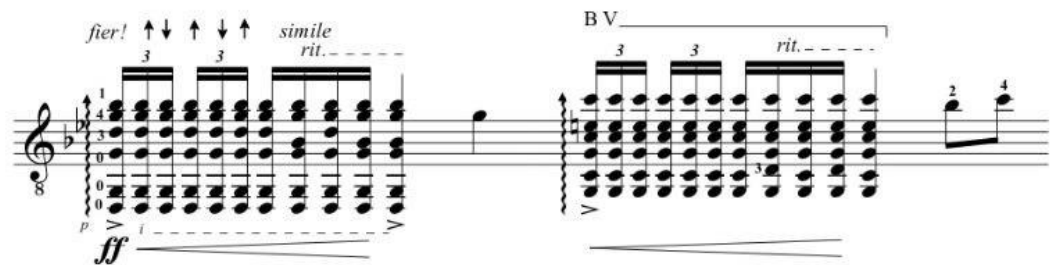
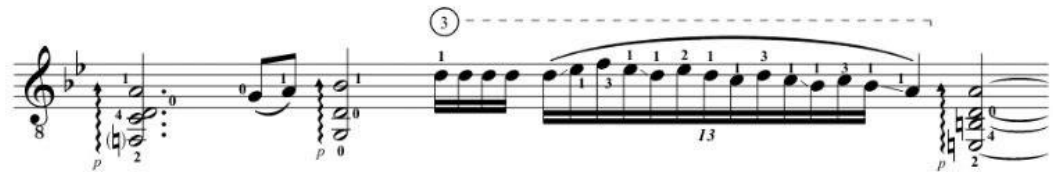
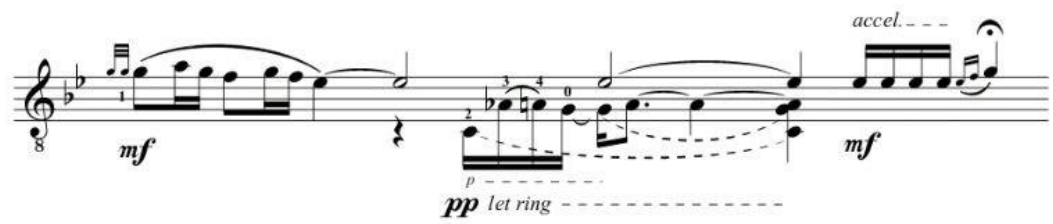
pp

let ring

The musical score is written for guitar in G minor (one flat). It consists of four staves of music. The first staff begins with a 'libre' (ad libitum) marking and a Roman numeral 'VIII', indicating an 8th fret position. It features a melodic line with a 'p' (piano) dynamic and a 'avec regret' (with regret) instruction, followed by an 'accel.' (accelerando) section. The second staff continues the melodic line with a 'pp' (pianissimo) dynamic and a 'let ring' instruction. The third staff shows a melodic line with a 'p' dynamic and a 'pp' dynamic. The fourth staff continues the melodic line with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic and a 'pp' dynamic. The score includes various fret numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and dynamic markings (p, pp, mf, mf) to guide the performer.

2

"Amor Fati"



"Amor Fati"

3

First system of musical notation (measures 1-3). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The notation includes triplets and slurs. Above the staff, labels B VIII, B III, and B I are connected by lines to specific notes. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The first measure is marked with a forte (f) dynamic.

Second system of musical notation (measures 4-5). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The notation includes triplets and slurs. Above the staff, label B V is connected by a line to a specific note. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The first measure is marked with a forte (ff) dynamic.

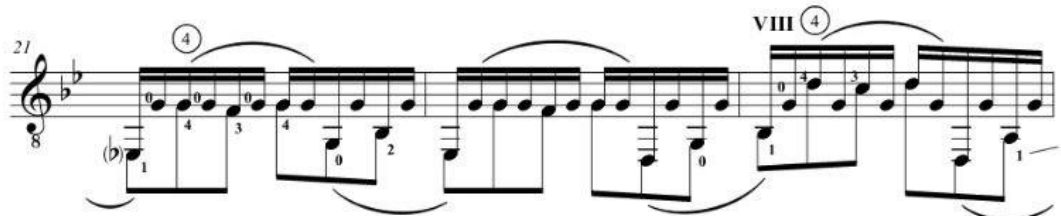
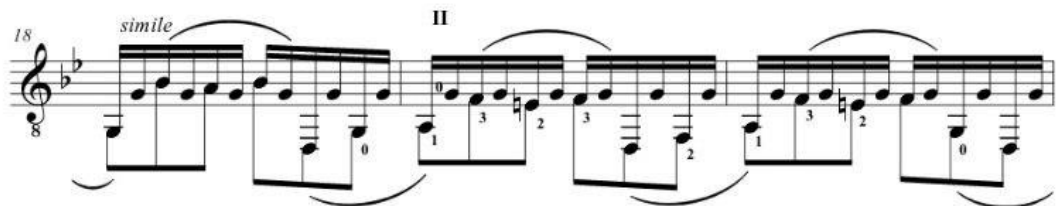
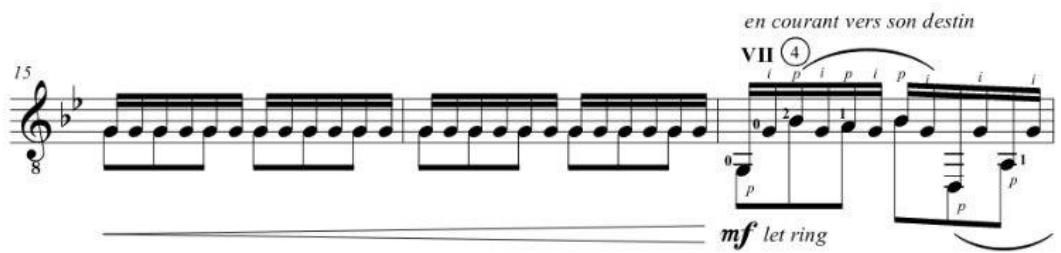
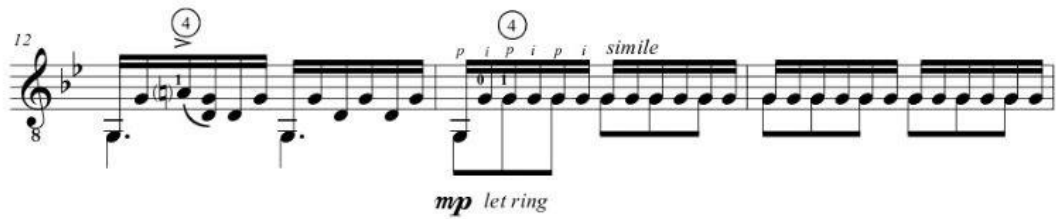
Third system of musical notation (measures 6-8). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The notation includes triplets and slurs. Above the staff, labels B VII, B III, and B I are connected by lines to specific notes. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The first measure is marked with a mezzo-forte (mp) dynamic.

Fourth system of musical notation (measures 9-11). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The notation includes triplets and slurs. Above the staff, the tempo is marked as $\text{♩} = 92$. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The first measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Fifth system of musical notation (measures 12-14). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The notation includes triplets and slurs. Above the staff, the tempo is marked as $\text{♩} = 92$. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The first measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

4

"Amor Fati"



"Amor Fati"

5

24 $\frac{\text{5}}{\text{8}}$ VII $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{4}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{0}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$

26 $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{0}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$

28 $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{0}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$

30 $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{0}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$

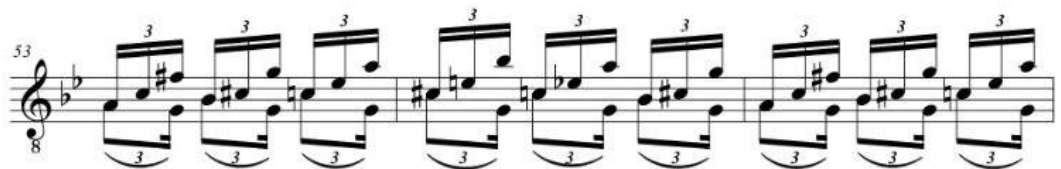
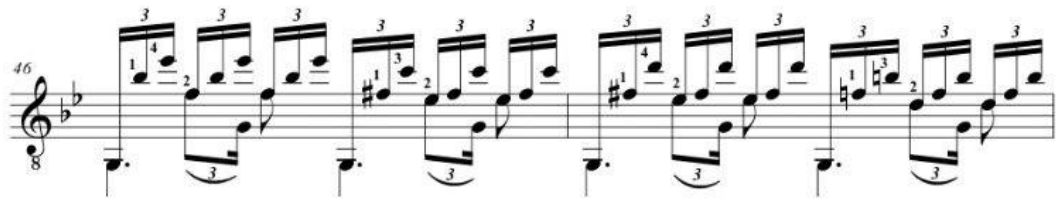
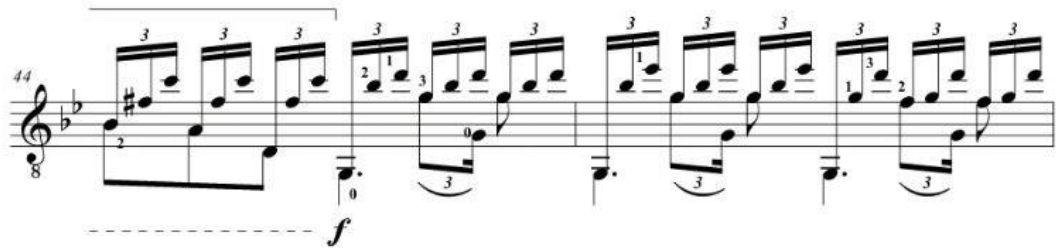
32 $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{0}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$ $\frac{\text{3}}{\text{3}}$ $\frac{\text{3}}{\text{1}}$ $\frac{\text{3}}{\text{2}}$

The musical score is written for guitar in a single system with five staves. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various fret numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5) and Roman numeral chord markers (VII, II, VIII, V, XI, X, IX, VIII, VII, VI). The notation includes triplets, accidentals (sharps, flats, naturals), and a repeat sign. The staves are numbered 24, 26, 28, 30, and 32.

"Amor Fati"

"Amor Fati"

7



86

harm. XII

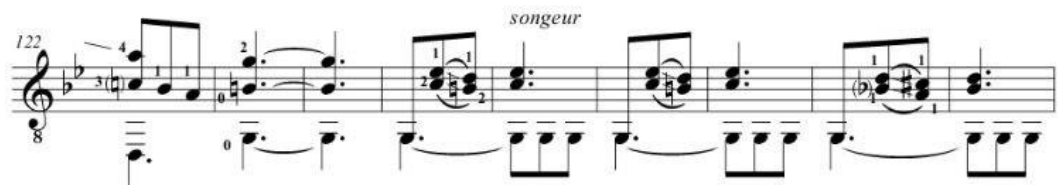
harm. VII

harm. V

contrepont

"Amor Fati"

9



10

"Amor Fati"

Valse douce
B VI
let ring

140

149

B III B II B VII

158

accel.

165

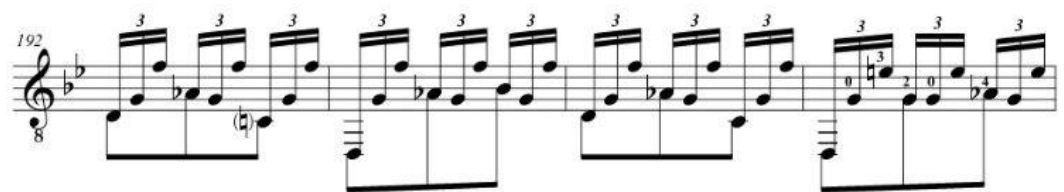
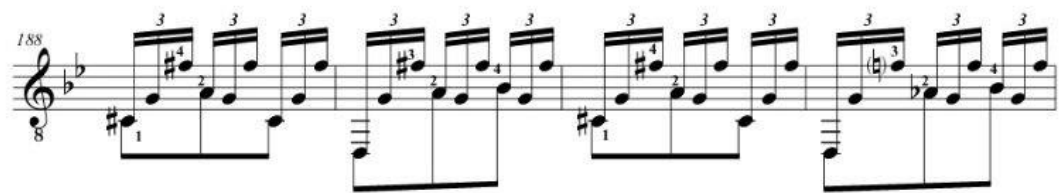
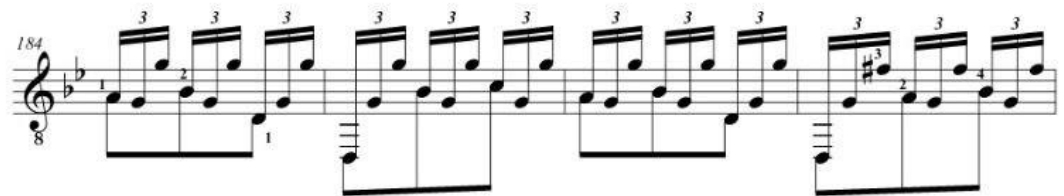
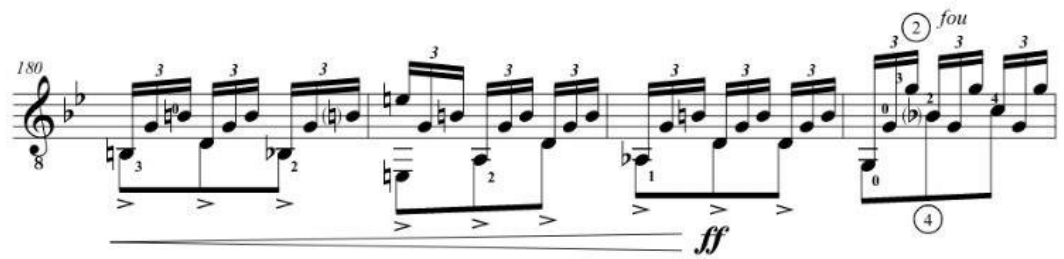
art. harm. XII
a tempo
(rattrappé par le temps)
mf
let ring

171

The image displays a musical score for a piece titled "Amor Fati". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The music is divided into five systems, each starting with a measure number: 140, 149, 158, 165, and 171. The first system (140-148) is marked "Valse douce" and "B VI", with a "let ring" instruction. The second system (149-157) features bracketed sections labeled "B III", "B II", and "B VII". The third system (158-164) includes an "accel." (accelerando) marking. The fourth system (165-170) is marked "a tempo" and "(rattrappé par le temps)", with an "art. harm. XII" (artificial harmonic) instruction at the beginning and a "mf" (mezzo-forte) dynamic marking. The fifth system (171-176) continues the melodic line. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords, along with fingerings and articulation marks.

"Amor Fati"

11



12 "Amor Fati"

12 "Amor Fati"

199

8

sul pont.

215

219

8

2

0

1

9

0

"Amor Fati"

13

223

let ring III V VII IX VII V III

227

231

simile

ff

235

ff

239

VI VII

14

"Amor Fati"

243

8

VI

VII

6 5 6

247

8

pp

Glissando

251

8

Glissando

ff subito

VI

en courant vers son destin

VII ④

p m i p m i p m i simile

255

8

mf let ring

II

257

8

"Amor Fati"

15

259

261 VIII VII D.S. al Coda

263

270

vers la libération!

B IV B IV V

274

p

16

"Amor Fati"

278 8

B V

B V

VI

cresc.

282 8

B VI

B VI

VII

286 8

B VII

B VII

VIII

289 8

B VIII

B VIII

292 8

let ring

"Amor Fati"

17

295

8

298

Rasg.

8

303

8

p cresc.

311

m i simile

(ad libitum)

8

p

simile

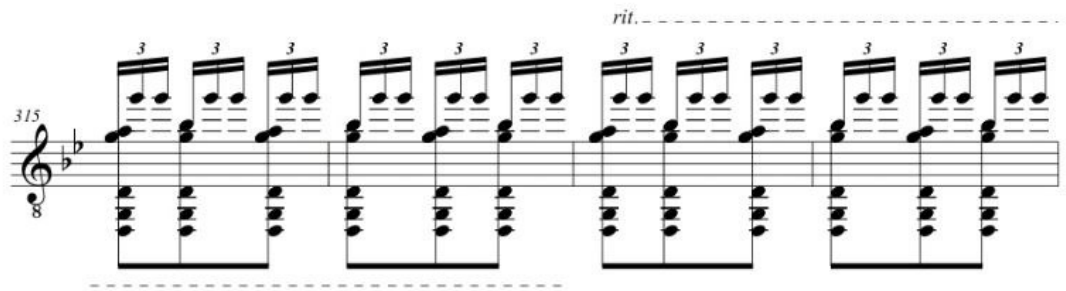
18

"Amor Fati"

315

8

rit.



319

8

let ring

roulement p/a

fff

