

УДК 78.072

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219732>**КОРЧЕВ О. О.**

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7455-5610>

teoralkor@gmail.com

© Корчев О. О., 2020

ПОНЯТТЯ ДЕРИВАЦІЇ В ТЕОРЕТИЧНИХ КОНЦЕПЦІЯХ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ

Розглянуто поняття «деривація» М. Арановського в контексті теоретичних концепцій становлення музичного твору, визначено його місце в музикознавчій термінології на основі огляду основних напрямів дослідження теоретичних праць, автори яких розглядають проблеми музичного руху, розвитку, часового розгортання композиційного цілого. Шляхом зведення ряду понять і принципів, як ключових компонентів часо-просторової організації музичного мистецтва, розкрито розуміння явища деривації з позиції універсальної категорії зміни як принципу, який не тільки позначає причинно-наслідкові процеси становлення музичного тексту, а й свідчить про більш корінні перетворення структури, що наближає його до принципів зіставлення (М. Бонфельд), контрасту-зіставлення (І. Способін), у втіленні яких втілюється організація слухацької уваги. На прикладі аналітичного розгляду твору «Симфонічні метаморфози» Т. Конроя (Т. Сопроу) продемонстровано спорідненість концепції М. Арановського та ідеї «метаморфози», що набула поширення в композиторській практиці ХХ–ХХІ століть. Крізь призму деривації відображено втілення ідеї видозміни (шляхом визначення характерних особливостей композиторської розробки тематизму запозиченого першоджерела) завдяки компаративному зіставленню музичного матеріалу фортепіанного дуету № 3 К. М. Вебера й шестичастинної оркестрової сюїти Т. Конроя. Визначено характер видозміни запозиченого інваріанту, відзначено його конкретні прояви у «Симфонічних метаморфозах» (точна й адаптована цитата, за термінологією А. Шнітке, алюзії, інтертекстуальні посилання), прозкрито засоби перетворення вихідного тематизму. У висновках наголошено на провідній ролі поняття деривації у визначенні явища метаморфози, внаслідок універсального характеру функціонування цього принципу.

Ключові слова: деривація, метаморфози, ідея видозміни, категорія змінності, процесуальність.

Постановка проблеми. Осмислення процесуально-просторових координат музичного мистецтва є одним з важливих напрямів музикознавчих досліджень у ХХ–ХХІ століттях. Серед різних термінів та їх індивідуальних інтерпретацій окреме місце посідає визначення поняття «деривація», запропоноване М. Арановським. Воно ще не набуло глибокого висвітлення в музикознавчій літературі, хоча в інтерпретації дослідника якнайкраще виявляє змінну природу музичного тексту, означену як у музичній, так і в позамузичній сфері мистецтва, зокрема у філософській думці — в ідеях О. Лосєва, Августина Блаженного, А. Бергсона, Е. Гуссерля та ін., які розглядали актуальні питання онтології, часо-просторового устрою, апелюючи до специфічних ознак музичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Головним науковим джерелом у розкритті порушеної проблеми є книга М. Арановського «Музыкальный текст: структура и свойства»¹, у якій визначено фундаментальні принципи функціонування й розитку музичного матеріалу, його основні засоби вираження як окремої форми художнього тексту. Цю проблему розглядали у своїх працях М. Бонфельд² і Г. Орлов³ — як із позицій лінгвістики, так і як окрему позалінгвістичну сферу діяльності людини. Спорідненими з проблематикою статті вважаємо явища музичного руху (Н. Горюхіна, Е. Курт, К. Руч'євська), музичного хронотопу (Н. Герасимова-Персидська, С. Гоменюк, Г. Орлов, Б. Стронько), музичного розвитку (Н. Горюхіна, К. Руч'євська, В. Протопопов).

Мета статті — розглянути поняття деривації в контексті теорії становлення музичного тексту. **Завдання** — визначити місце цього поняття в музикознавчій термінології, виявити його співвідношення з композиторською концепцією «метаморфози».

Наукова новизна полягає у подальшій розробці поняття «деривація», яке вписується в сучасний контекст теоретичної термінології, а також у розгляді його порівняно з актуальними явищами музичного мистецтва (концепція «метаморфози»), їх особливостями функціонування в композиції музичного твору.

Виклад основного матеріалу. Явище динамічного становлення композиції музичного твору розглядає багато дослідників в абсолютно різних аспектах (М. Арановський, Е. Курт, Б. Асаф'єв, Б. Яворський, В. Бобровський, К. Руч'євська, В. Протопопов, Б. Стронько, Г. Орлов, С. Гоменюк, Н. Герасимова-Персидська).

Не втрачає актуальності вивчення загальних принципів становлення музичного тексту, їх функціонування, впливу на структурну організацію цілого («форми кристалу»). Основними напрямками дослідження є:

1. Проблема музичного руху, до якої звертались Н. Горюхіна, Е. Курт⁴, К. Руч'євська⁵ та ін.

2. Інтерпретація явища розвитку, як іманентної ознаки музичного мистецтва, його розгляд з позицій функціонування ієрархічної системи варіаційних процесів у Н. Горюхіної⁶, визначення за допомогою поняття «деривації» у М. Арановського⁷, «тематичного оновлення матеріалу» — у В. Протопопова⁸ і М. Бонфельда⁹.

3. Процес часового розгортання композиції: «ладовий ритм» Б. Яворського¹⁰, «форма-процес» Б. Асаф'єва¹¹, теоретичні роботи М. Арановського, музикознавчі

¹ Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.

² Бонфельд М. Ш. Музыка, язык, речь, мышление (опыт системного исследования музыкального искусства). Москва : Композитор, 1991. 125 с.

³ Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон ; Санкт-Петербург : Сов. композитор, 1992. 408 с.

⁴ Kurth E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie. Bern, 1917. 304 p.

⁵ Ручьевская К. А. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 268 с.

⁶ Горюхина Н. А. Учение о музыкальной форме. Киев : Муз. Україна, 1990. 362 с.

⁷ Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.

⁸ Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. Москва : Музыка, 1967. 150 с.

⁹ Бонфельд М. Ш. Музыка, язык, речь, мышление (опыт системного исследования музыкального искусства). Москва : Композитор, 1991. 125 с.

¹⁰ Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Москва, 1908. 40 с.

¹¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. Кн. 1–2 / ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.

праці Н. Герасимової-Персидської¹, Г. Орлова, присвячені дослідженню хронотопу музичного мистецтва.

Загальна характеристика теоретичних концепцій музикознавців дає змогу визначити певні спільні принципи, наявні в термінології дослідників, що можуть стати матеріалом для подальшої систематизації. Це, на нашу думку, дасть змогу більш детально і впорядковано розкрити механізми становлення композиції та загальні засади становлення музичного тексту, а також допоможе визначити місце поняття «деривації» у цій сфері.

Так, В. Протопопов визначає повторюваність як один із найважливіших принципів тематичного розвитку. Це поняття майже ідентичне «*тотожності*», одному з важливих компонентів у вченні Б. Асаф'єва², що представляє функційний напрям у розумінні музичної форми. Ідеї вченого вплинули на розвиток процесуального підходу в дослідженні структурної композиції творів (праці В. Бобровського, Л. Мазеля, В. Цуккермана, І. Способіна).

М. Арановський, трактуючи форму як процес, акцентує феномен змінності у становленні музичного тексту і вводить поняття *деривації*, спираючись на визначення лінгвіста Віктора Храковського, який визначає його як «процес перетворення однієї структури в іншу, у якому похідна структура за своїм граматичним статусом і сенсом відрізняється від вихідної»³. Сам же автор вбачає у цьому явищі «деякий загальний принцип, який міг би об'єднати усі, або, принаймні, найважливіші засоби становлення музичного тексту»⁴. На думку М. Арановського, *деривація* означає будь-який спосіб утворення з однієї структури іншої. З позицій категорії зміни, цей принцип перебуває у сфері явищ «*тематичного оновлення*» В. Протопопова, «*оновлення матеріалу*» М. Бонфельда тощо.

При цьому М. Арановський розмежовує поняття *деривації* і варіаційності. Він бачить у ньому більш загальне явище, що є результатом функціонування певних принципів тематичного розвитку. Відзначимо, що зміст цього визначення, у якому ключовим є поняття структури, досить сприятливий для екстраполяції на різні рівні становлення музичного тексту, що надає йому, в деякому сенсі, певної універсальності, яку можна розглядати з позицій більш загальної категорії — «*зміна*». За справедливим зауваженням Н. Горюхіної, вона відповідає аксіоматичному явищу «*зміни первісного, як головного принципу розвитку будь-якого типу матерії, будь-якого типу руху, що є основою усіх матеріальних та духовних явищ*»⁵.

Ще одним фундаментальним принципом, на якому ґрунтується становлення композиції музичного твору, є принцип контрасту, запропонований Б. Асаф'євим у роботі «Музыкальная форма как процесс». Його діалектичну сутність дуже вдало розкрив І. Способін⁶, диференціювавши *похідний контраст*, під яким має на увазі зміни, що вносяться у тему шляхом її розвитку, а також *контраст-зіставлення*, що утворюється шляхом введення нового тематизму.

¹ Герасимова-Персидська Н. О. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.

² Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс. Санкт-Петербург : Музыка, 1971. 376 с.

³ Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. С. 94.

⁴ Там само.

⁵ Горюхина Н. А. Учение о музыкальной форме. Киев : Муз. Україна, 1990. С. 41–42.

⁶ Способин И. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1984. С. 49.

Узагальнюючи, визначимо основні елементи становлення музичного твору:

1. Тотожність (повторність), яку Б. Асаф'єв вважав одним з найпростіших і найдоступніших засобів розвитку твору. В. Протопопов визначав цей принцип як один з найдавніших у сфері музичного розвитку, проте притаманний не лише музиці, а й мистецтву загалом (повторність в архітектурі, орнаментиці тощо). При цьому, музикознавець зазначав, що джерелом різноманітних форм повторності є народна творчість.

2. Зміна вихідного матеріалу як втілення універсального поняття «зміни первісного» (за Н. Горюхіною)¹.

3. Контраст як діалектична бінарна опозиція до поняття тотожності, що є вираженням категорії зміни.

Відповідно до об'єкта дослідження у цій статті, зосередимо увагу на другій складовій, як одній з головних ознак лінійного процесу становлення музичного твору, що може виявлятися на багатьох рівнях композиційної організації:

1. Тематичний рівень представлений розвитком музичного матеріалу твору шляхом мотивної роботи, варіаційних і варіантних змін. Н. Горюхіна розглядає їх як континуальний процес перетворення інваріанта, єдиної динамізованої фази видозміни, яка в музичному мистецтві містить заряд творчого переосмислення².

2. Структурний рівень, зокрема багатоманітні *масштабно-тематичні структури* форми, які, на думку В. Медушевського³, виявляються в «диханні часових пропорцій», що відповідають темпоральному компоненту становлення твору у музичному хронотопі.

3. Рівень ладової організації, який визначає звуко-висотні співвідношення і позначається на звучанні твору.

Виокремимо два важливих поняття: *розвитку*, «іманентного для музичного мистецтва», що, на думку Н. Горюхіної⁴, є найбільш універсальною категорією музичних явищ. За словами Б. Асаф'єва⁵, вона розкривається за допомогою більш конкретних композиційних засобів, визначених музикознавством, і є носієм творчого мислення, одним із головних у пізнанні музичного мистецтва; а також *становлення*, яке Н. Горюхіна вважає одним із понять категорії розвитку. У цій роботі останнє поняття має більш широке значення, без обов'язкового співвіднесення з ідеєю розвитку, скоріше, як безпосередній процес становлення тексту, у якому можуть бути діяти найрізноманітніші принципи: повторення, зміна, контраст.

З позицій категорії зміни, вважаємо за доцільне зосередитись на явищі «*деривації*», яке, на нашу думку, може в узагальненій формі відображати процесуальну, змінну природу становлення музичного твору, адже базується на «генетичних зв'язках структур», що виявляються, за М. Арановським, у причинно-наслідковій логіці розгортання музичного твору⁶. Цей термін, узятий з лінгвістики, може бути застосований у музикознавстві, оскільки зосереджує увагу на засобах розвитку музичного матеріалу, до яких належать і принципи *варіаційності* й *варіантності*, *проростання*, тематичного розвитку. Він також може поширюватись на різні рівні композиційної організації,

¹ Горюхіна Н. А. Учение о музыкальной форме. Киев : Муз. Україна, 1990. 362 с.

² Там само. С. 43.

³ Медушевский В. В. Духовный анализ музыки. Москва: Композитор, 2014. С. 283.

⁴ Горюхіна Н. А. Учение о музыкальной форме. Киев : Муз. Україна, 1990. 362 с.

⁵ Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс. Санкт-Петербург : Музыка, 1971. 376 с.

⁶ Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. С. 97.

розкриваючи у своєму функціонуванні динамічну часо-просторову модель *музичного хронотопу*, яка є основою розгортання композиції твору, у вузькому розумінні.

На відміну від багатьох зазначених засобів розвитку, сутність явища *деривації* полягає саме у перетворенні структури, що змінює конструкцію музичного матеріалу, його якість, а відповідно, сприяє і появі контрасту, спрямованого на оновлення тканини у процесі становлення музичного тексту. Зважаючи на універсальність поняття структури, його прояв у найрізноманітніших елементах композиції твору, *деривацію* можна розглядати як поняття, що позначає більш глибокі, докорінні зміни музичного матеріалу на рівні тематизму і форми, що наближає його до другої форми діалектичного функціонування принципу контрасту («контраст-зіставлення», за І. Способіним). У цих обставинах деривація вбачається більш загальним принципом, який може відображати не лише причинно-наслідкову логіку (М. Арановський), а й виявляти основу кардинальної трансформації інваріанту і появи нової якості звучання.

У цьому контексті цікаво розглянути взаємозв'язки явища *деривації* і композиторської концепції «метаморфози», яка поширилась в академічному музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть, проте ще не набула належного теоретичного розкриття в музикознавчих дослідженнях. Зважаючи на етимологію цього слова (грецьк. *methamorphosis* — перетворення, *meth(a)* — між-, після, услід за — і *morphe* — форма), в енциклопедіях та словниках¹, його зміст виражає ідею перетворення, видозміни, близьку до сутності явища деривації, адже у обох випадках виявляється універсалія змінності, що корінно видозмінює першоджерела й відіграє провідну роль у становленні музичного тексту.

Яскравим прикладом є «Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера» американського композитора Т. Конроя (Т. Конрой), написані 2006 року під впливом однойменного симфонічного твору П. Гіндеміта. Як і німецький композитор, Т. Конрой звертається до чотириручного фортепіанного циклу К. М. Вебера «8 pieces for Piano 4-hands» оп. 60, зокрема до третього номера, розпорошуючи його інтонаційно-тематичний матеріал у своїй симфонічній композиції.

Третя п'єса (*Adagio*) — це складна тричастинна формула *da capo* з розвиваючою серединою. З точки зору ладової організації, цей твір є зразком класичного тонального письма. Перша частина написана у *фа мажорі*, це проста двочастинна форма зі скороченою репризою, середня — контрастна (*ре мінор*). Її музична тканина дещо хроматизується, переважає серединний тип викладу, тональний план представлений так: *ре мінор* — *сі-бемоль мажор* — *ре мінор*. Реприза *da capo* повертає початкове звучання першої частини.

Загалом, третій фортепіанний дует К. М. Вебера можна вважати лаконічною жанрово-танцювальною п'єсою, характерними ознаками якої є:

1. Чіткість композиційної форми.
2. Простота музичної мови; класичне тональне письмо з концентрованим вкрапленням мажоро-мінору (т. 20; модуляція у репризу *фа мажор*, через VI мінорну в *ре мінорі*).
3. Танцювальна, жанрово-побутова природа тематичного матеріалу, його типізована інтонаційно-формульна основа.

Після аналізу першоджерела, розглянемо його видозміни в композиції «Симфонічних метаморфоз» Т. Конроя, що являють собою сюїту з шести частин:

¹ Метаморфоза // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ : ВЦ Академія, 2007. Т. 2 : М–Я. С. 32.

«Allegretto, maestoso» — «Allegretto, agitato» — «Moderato, misterioso» — «Allegro, giocoso» — «Largo, scherzando» — «Allegretto, maestoso».

Зважаючи на цілковиту відмінність між «Симфонічними метаморфозами» і чотириручною п'єсою з ор. 60 К. М. Вебера, в аналізі твору Т. Конроя відразу ж постає логічне запитання: у чому саме виявляється запозичене першоджерело і яку роль виконує його тематизм? Головною точкою відліку є тема дуету, мотив якої композитор цитує в «Allegretto, agitato» (т. 19). Він звучить у партії валторн і становить мелодичну основу першої частини, композиційну структуру якої можна визначити як репризну тричастинну:

1. У першому розділі мотив п'єси К. М. Вебера звучить двічі, у збільшенні порівняно з першоджерелом (тт. 20–33), з ритмізованим варіантом у партії дерев'яних духових (тт. 33–39).

2. У середньому розділі він представлений як у цілісному вигляді (тт. 53–62), так і у вигляді інтонаційних сегментів (тт. 63–79)

3. У репризі, порівняно з попередніми розділами, мотив звучить у двох варіантах: у зменшенні (розмір 3/8, тт. 79–94) і безпосередньо у своєму початковому варіанті.

4. У четвертій частині, «Largo, scherzando» є короткий переінтонований мотив дуету (в оригіналі п'єси Вебера він міститься в десятому такті партії другого фортепіано), що представлений у двох розділах контрастної двочастинної форми:

— У першому розділі він стає частиною тричі повторюваного тематичного блоку (тт. 204–225).

— У другому розділі мотив звучить в інших темпових і ритмічних умовах (тт. 234–237), проводиться також його обернений варіант (тт. 238–241, партія труби), що наближає його до цитованого мотиву К. М. Вебера у першій частині «Симфонічних метаморфоз».

В інших випадках вихідний матеріал першоджерела виявляється не так яскраво, а тому подальший розподіл тематизму К. М. Вебера і Т. Конроя є суто умовним. Початковий мотив метаморфоз, що звучить у партії міді вступу «Allegretto, maestoso» (тт. 1–12), на нашу думку, являє собою алюзію до першої фрази основної теми дуету. У творі Т. Конроя ця інтонація стає самостійною синтаксичною структурою, на основі якої розгортається вступна частина «Симфонічних метаморфоз». В оркестровій партитурі її доповнюють «пунктирна» інтонаційна ритмоформула (струнні + перкусія + литаври тт. 1–10) і хроматичний мотив (струнна група + дерев'яна, тт. 12–14), яка стане фігураційним фоном струнних в «Allegretto, agitato».

Головна тема другої частини «Moderato, misterioso», що звучить у віолончелі і контрабасу (тт. 128–169), нагадує басовий хід середньої частини у п'єсі К. М. Вебера (тт. 29–34 у партії першого фортепіано). Вона стає основою варіаційної форми *basso ostinato* з безперервним варіюванням ритмічної сторони басової лінії. Паралельно до одинадцяти остинатних проведенень у партії струнних, тема також подана перкусією в пуантилістичному варіанті (друге проведення, тт. 128–162; тт. 164–176).

Узагальнюючи, можна стверджувати, що засоби роботи Т. Конроя з першоджерелом у «Симфонічних метаморфозах», зокрема перетворення цитованого мотиву основної теми чотириручного дуету № 3 К. М. Вебера, переінтонованого мотиву «Largo, scherzando», початкового мотиву «Allegretto, maestoso» та головної теми «Moderato, misterioso» повною мірою виявляють принцип деривації на кількох рівнях:

1. Структурному: сегментне виокремлення тематичного матеріалу першоджерела і подальше «наращення» нової композиції на його основі, видозміна ритмічного

показника ініціального тематизму, що зумовлює оновлення його дискретних часових показників.

2. Тематичному, виявляючись в переінтонуванні запозичених елементів першоджерела, що видозмінює їх інтонаційні ритмо-формульні характеристики, які впливають на звучання.

3. Ладовому: заміна класичної тональної системи новою звуко-висотною організацією.

Отже, на основі запозиченого матеріалу композитор створює симфонічну сюїту з цілісною драматургією, побудованою за принципом контрасту, змінюючи тим самим жанрову концепцію порівняно з першоджерелом.

Перша й репризна шоста частини є своєрідним «прологом» і «епілогом», тематичним обрамленням циклу. «Allegretto, maestoso» становить грандіозну динамічну вступну частину (*forte* міді + пунктирні інтонації струнних, разом з пунктирною ритмікою), про що свідчить дрібність тематичного викладу, а також наскрізний тематичний зв'язок з «Allegretto, agitato». Оскільки цезурні шви між цими частинами розмиті, основний мотив дуету К. М. Вебера органічно вливається в симфонічну драматургію цілого. Тричастинна форма «Allegretto, agitato» дає змогу простежити за внутрішніми контрастами її будови: імпресіоністським пейзажем середнього розділу (т. 56) й динамічною «карикатурністю» репризи. Темпове визначення наступної частини — «Moderato, misterioso» — задає образний план і характер її звучання, його утаємничену, містеріальну атмосферу. Остинато низьких струнних, короткі мотиви міді й дерева створюють похмурий, механістичний образ. Особливу увагу в цій частині привертає перемінна метрика, зокрема 7/8–4/8–6/8. У цьому випадку саме метро-ритмічна змінність є головним «стрижнем», що забезпечує процесуальність розвитку частини на противагу *остинатності* басової лінії і дрібності тематичного матеріалу супроводу.

«Allegro, giocoso» дуже лаконічна за своїми масштабами. Це своєрідне емоційне розвантаження, що контрастує з «темним» антуражем попередньої частини. Ця частина поділяється на чотири проведення тематичного комплексу (тт. 178–183), у структурі якого задіяні всі партії партитури (тт. 178–183; тт. 184–189; тт. 190–195; тт. 196–203). У цьому випадку *тематизованими* є всі компоненти оркестрової тканини, які разом утворюють єдине звучання. Наступна частина «Largo, scherzando» поєднує в собі деяку скерцозність і певну фантастичність, ілюзорність звучання. Водночас, у першому розділі цієї частини є і якась іронічність, що виявляється як на звуко-висотному рівні — «карикатурна» мелодика тромбона і кларнета, їх глісандуючі пасажі, гіперболізовані стрибки (перша фраза, тт. 205; 212; 219), так і в узагальненій драматургії цілого, зокрема в поступовому метричному прискоренні музичного звучання. Важливим фактором розвитку, що відіграє суттєву роль в динамізації першого розділу, постає темпова драматургія. Т. Конрой послідовно втілює ідею наскрізного прискорення, змінюючи цифровий показник метричної одиниці часу (восьма = 96–126–168–224). Другий розділ, починаючи з 226 такту, є контрастним.

Фактура різко розмежована на два пласти: сонорний фон струнних і мелодичний рельєф духових в супроводі перкусії і литавр. Музичне звучання «завмирає» (четверть = 112) на звучанні розширеної струнної групи (тт. 226–233), і лише далі у двох флейт (флейта + флейта пікколо) вступає видозмінений мотив К. М. Вебера (тт. 234–237). Його ж обернений варіант звучить у партії міді (труби тт. 238–240).

У завершенні «Симфонічних метаморфоз» звучить вступна частина «Allegretto, maestoso», своєрідно обрамлюючи цикл. Таким чином, у творі Т. Конроя значно

видозмінене першоджерело, воно часткове запозичене, проступає вільна робота з його тематизмом, що сприяє нівеляції художньої якості першоджерела К. М. Вебера. На основі вихідного матеріалу, відібраного американським композитором, «виростає» нова творча концепція симфонічної сюїти, яка втрачає будь-яку подібність до «прообразу» третього фортепіанного дуету ор. 60 К. М. Вебера. Таким чином, симфонічна сюїта Т. Конроя яскраво демонструє прояв принципу деривації в концепції метаморфози шляхом комплексного застосування засобів тематичної розробки, переінтонування, ритмічної й ладової зміни, що зумовлює докорінні видозміни першоджерела, його перетворення на нову жанрову й художню якість.

Висновки. Підсумовуючи, можна констатувати, що введене М. Арановським поняття *деривації* якнайкраще відображає мобільну, процесуальну природу музичного тексту. Це поняття перебуває у сфері процесуальних теорій, зосереджених на вивченні фундаментальних засад становлення композиції музичного твору. Вважаємо за доцільне розглядати поняття деривації з позицій універсальної категорії зміни. У пропонуваному контексті можна диференціювати це поняття як певний узагальнюючий принцип, поряд з іншими поняттями, що стосуються розвитку музичного матеріалу. Зокрема, композиторська концепція «метаморфози», в якій принцип деривації, на нашу думку, набуває найяскравішого вираження. Про це свідчать результати аналізу «Симфонічних метаморфоз на тему К. М. Вебера». Т. Конроя. Музичний текст оркестрового твору втілює ідею видозміни шляхом тематичних і структурних змін, що дає змогу перетворити запозичений фортепіанний дует, як ініціальне зерно, в розгорнуту шестичастинну симфонічну сюїту (зміна жанру, структури композиції) з перевтіленням його початкового звучання (тематичні, ладові зміни). У цьому виражається, з одного боку, композиторський задум, зафіксований у назві твору — «Метаморфози», а з іншого, — виявляється фундаментальний принцип *деривації*. Універсальний характер його функціонування дає змогу використовувати це поняття для позначення різнорівневих змін запозиченого першоджерела К. М. Вебера в музичному тексті симфонічної сюїти Т. Конроя. У цьому виявляється основоположне значення досліджуваного терміна у розгляді явища «метаморфози» — як втілення ідеї видозміни, відповідної процесуальній природі музичного мистецтва.

З цим пов'язані й перспективи подальшого дослідження: виявити характерні ознаки функціонування двох структур (на будь-якому рівні музичного тексту) в певному творі крізь призму деривації, що в перспективі може збагатити уявлення про розвиток композиторській творчості протягом XX–XXI століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. Кн. 1–2 / ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Бонфельд М. Ш. Музыка, язык, речь, мышление (опыт системного исследования музыкального искусства). Москва : Композитор, 1991. 125 с.
4. Герасимова-Персидська Н. О. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Г. Тукова. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.
5. Горюхина Н. А. Учение о музыкальной форме : учебник для муз. вузов. Киев : Муз. Україна, 1990. 362 с.
6. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки. Москва : Композитор, 2014. 630 с.

7. Орлов Г. А. Древо музыки. Вашингтон — Санкт-Петербург : Сов. композитор, 1992. 408 с.
8. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. Москва : Музыка, 1967. 150 с.
9. Ручьевская К. А. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 268 с.
10. Способин И. В. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1984. 400 с.
11. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Москва, 1908. 40 с.

REFERENCES

1. Aranovsky M. G. (1998). *Musical text: structure and properties* [Музыкальный текст: структура и свойства]. Moscow: Composer, 343 p. [in Russian].
2. Asafiev B. (1971). *Musical form as a process* [Музыкальная форма как процесс]. Sankt Petersburg: Muzyka, 376 p. [in Russian].
3. Bonfeld M. S. (1991). *Music, language, speech, thinking (experience of a systematic study of musical art)* [Музыка, язык, речь, мышление (опыт системного исследования музыкального искусства)]. Moscow: Kompozitor, 125 p. [in Russian].
4. Gerasimova-Persidskaya N. A. (2012). *Music. Time. Space* [Музыка. Время. Пространство]. Kiev: Dukh i litera, 408 p. [in Russian].
5. Goryukhina N. A. (1990). *Teaching about musical form* [Учение о музыкальной форме]: a textbook for music universities. Kiev: Kompozitor, 362 p. [in Russian].
6. Medushevsky V. V. (2014). *Spiritual analysis of music* [Духовный анализ музыки]. Moscow: Kompozitor, 630 p. [in Russian].
7. Orlov G. (1992). *Music tree* [Древо музыки]. Washington; Saint Petersburg: Sovetskii kompozitor, 408 p. [in Russian].
8. Protopopov V. V. (1967). *Variational Processes in Musical Form* [Вариационные процессы в музыкальной форме]. Moscow: Muzyka, 150 p. [in Russian].
9. Ruchevskaya K. A. (1998). *Classical Musical Form* [Классическая музыкальная форма]. A Textbook on Analysis. Sankt Petersburg: Kompozitor, 268 p. [in Russian].
10. Sposobin I. V. (1984). *Musical form* [Музыкальная форма]. Moscow: Muzyka, 400 p. [in Russian].
11. Yavorskiy, B. L. (1908). *The structure of musical speech* [Строение музыкальной речи]. Materials and notes. Moscow, 40 p. [in Russian].

КОРЧЕВ А. А.

Корчев Александр Александрович — аспирант кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7455-5610>

teoralkor@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219732>

ПОНЯТИЕ ДЕРИВАЦИИ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

Актуальность и научная новизна состоят в рассмотрении достаточно нового понятия деривации в контексте музыковедческих исследований, посвященных проблеме процессуального становления композиции музыкального произведения, а также сопоставлению термина М. Арановского с идеей «метаморфозы», которая широко фигурирует в композиторской практике XX–XXI ст.

Методы исследования: *системный* — рассмотрение общих позиций в работах музыковедов, посвященных проблеме процессуального становления композиции произведения, их классификация, что позволяет определить основополагающие механизмы становления музыкального текста и определить место понятия «деривации» в данной сфере. *Функциональный* — аналитическое изучение проявления данного принципа посредством детерминированных средств выразительности на примере «Симфонических метаморфоз» Т. Конроя. *Компаративный* — сопоставление композиционного целого пьесы-первоисточника К. М. Вебера и оркестровой сюиты американского композитора, для выявления характерных особенностей функционирования принципа деривации, для его дальнейшего соотнесения с концепцией метаморфозы, представленной в названии произведения.

Научная новизна статьи заключается в рассмотрении новых, актуальных явлений музыкального искусства (метаморфозы, деривация), сопоставлении характерных особенностей их функционирования в композиции музыкального произведения.

Главные результаты и выводы исследования демонстрируют, что суть принципа деривации наилучшим образом отражает мобильный характер развертывания музыкального текста. Закономерно, что этот термин находится в русле процессуальных концепций теоретических музыкальных исследований, которые сосредоточены на изучении фундаментальных принципов становления композиции музыкального произведения. Мы считаем целесообразным рассматривать это явление с позиций универсальной категории изменения, которая рассматривалась Н. Горюхиной. В представленном контексте эта концепция может быть соотнесена, в качестве некоего обобщающего принципа, с рядом средств развития музыкального материала, в частности композиторской концепции «метаморфозы», так как в этом явлении принцип деривации, на наш взгляд, получает самое четкое выражение. Об этом свидетельствуют результаты целостного анализа «Симфонических метаморфоз на тему К. М. Вебера» (2006) американского композитора Т. Конроя. Музыкальный текст оркестровой работы воплощает в себе его магистральную идею — идею изменения, через тематические и структурные изменения, которые приводят к превращению заимствованного фортепианного дуэта, как начального зерна в симфоническую сюиту, состоящую из шести частей (изменение жанра, структура композиции), видоизменению его оригинального звучания (тематические, ладовые изменения). В этом выражается, с одной стороны, идея композитора, указанная в названии произведения — «Метаморфозы», а с другой — проявляется фундаментальный принцип деривации М. Арановского. Универсальный характер его функционирования позволяет использовать это понятие для обозначения многоуровневых изменений заимствованного первоисточника К. М. Вебера в музыкальном тексте симфонической сюиты Т. Конроя, в чем выявляется основоположное значение данного термина при рассмотрении феномена «метаморфозы» как воплощения идеи видоизменения, соответствующей переменной, процессуальной природе музыкального искусства. Это свидетельствует о перспективе дальнейшего исследования.

Ключевые слова: деривация, метаморфозы, категория изменения, процессуальность, становление

OLEKSANDR KORCHEV

Korchev, Oleksandr — Postgraduate Student at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7455-5610>

teoralkor@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219732>

**THE NOTION OF DERIVATION IN THEORETICAL CONCEPTS CONCERNING
THE FORMATION OF MUSICAL TEXT**

The relevance and scientific novelty consist in considering a new concept of derivation in the context of musicological researches. They concern the issues of the procedural formation of the composition of a musical work, as well as the comparison of M. Aranovsky's term with the idea of “metamorphosis”. It is this notion that has become widespread in the composing practice of the 20th–21st centuries.

Research methods: *systemic* — consideration of general positions in works of musicologists about the problem of procedural formation of the composition, their classification, which allows to determine the basic mechanisms how to form the musical text, and gives the opportunity to determine the place of “derivation” in this area. *Functional* — analytical study of the revelation of this principle with the help of deterministic means of expression on the example of “symphonic metamorphosis” by T. Conroy. *Comparative* — a comparison of the compositional entire of the original play by K. M. Weber and the orchestral suite of the American composer, it permits to identify the characteristics of the principle of derivation, for its further correlation with the concept of metamorphosis presented in the title of the work.

Conclusions of the study demonstrate that the essence of the derivation principle best reflects the mobile nature of the deployment of musical text. It is natural that this term is in line with the procedural concepts of theoretical musical research, which are focused on the study of the fundamental principles of the formation of the composition of a musical work. According to the content of M. Aranovsky's term, we consider this phenomenon from the standpoint of the universal category of change, proposed by N. Goryukhina. In the presented context, this concept can be correlated, as a kind of generalizing principle, with a number of terms for the development of musical material, in particular the composer's concept of “metamorphosis”, since in this phenomenon the principle of derivation, in our opinion, gets the clearest expression. This is evidenced by the results of a holistic analysis of “Symphonic Metamorphoses on the Theme of K. M. Weber” (2006) by the American composer T. Conroy. The musical text of the orchestral work embodies its main idea — the idea of change, through thematic and structural changes that lead to the transformation of the borrowed piano duet, as the initial seed, into a symphonic suite consisting of six parts (change of genre, structure of composition), modification of its original sounds (thematic, modal changes). This expresses, on the one hand, the idea of the composer, indicated in the title of the work — “Metamorphoses”, and on the other hand, the fundamental principle of M. Aranovsky's derivation is manifested. The universal nature of its functioning makes it possible to use this concept to designate multilevel changes of the borrowed original source of K. M. Weber in the musical text of T. Conroy's symphonic suite, which reveals the fundamental meaning of this term when considering the phenomenon of “metamorphosis” as the embodiment of the idea of modification corresponding to the variable, the procedural nature of the musical art. This indicates the prospect of further research.

The scientific novelty of the article lies in the consideration of new, actual phenomena of musical art (metamorphosis, derivation), comparison of the characteristic features of their functioning in the composition of a musical work

Key words: derivation, metamorphosis, category of change, processuality, formation.