

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

УДК 781.631+781.22+781.5

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347621

ЩЕТИНСЬКИЙ О. С.

Щетинський Олександр Степанович — доктор філософії, старший викладач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9576-1061>

shchetynsky@gmail.com

© Щетинський О. С., 2025

ПРОЯВИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ У ТРАНСКРИПЦІЯХ

Проаналізовано діалектику співвідношення індивідуального (нетипового, оригінального) і запозиченого на рівні засобів музичної виразності. На прикладах оркестрових транскрипцій творів Йогана Себастьяна Баха, здійснених Антоном Веберном і Арнольдом Шенбергом, а також інструментальних транскрипцій хорів Миколи Леонтовича, зроблених Леонідом Грабовським, показано, в який спосіб проявляються ознаки мистецької індивідуальності сучасного автора навіть за умови використання виключно запозиченого матеріалу. Зазначено, що попри значне кількісне переважання в музичній структурі «чужих» елементів, композиторська індивідуальність оркеструвальників у цих транскрипціях проявилася дуже чітко. Саме вона, а не запозичений матеріал, визначила мистецьку цінність й унікальність транскрипції. Вказано на подібність проявів композиторської індивідуальності у транскрипції (незалежно від інструментального складу виконавців) і у власній творчості оркеструвальника: у А. Веберна, згідно з його принципом охопності (*Fasslichkeit*), це максимально чіткий показ мотивно-тематичної структури твору; у А. Шенберга — пізньоромантична барвистість і фактурна насиченість оркестрового звучання; у Л. Грабовського — темброва різноманітність, що постає внаслідок застосування особливих, в тому числі сучасних і рідко вживаних прийомів звуковидобування. Виявлено, що концептуальний підхід до оркестрування чужого твору, якщо воно здійснюється композитором з яскраво вираженим індивідуальним стилем, на пряму залежить від цього стилю і фактично є продовженням власної творчості. Зазначено, що в усіх розглянутих випадках автори транскрипцій не вдавалися до стилізації, а виходили з власних принципів інструментування, пов'язуючи в такий спосіб музику минулого із сучасною стилістикою.

Ключові слова: композиторська індивідуальність, транскрипція, оригінальне і запозичене, охопність (*Fasslichkeit*), мотивно-тематичний аналіз, аналітичне інструментування, нове інструментальне письмо.

Вступ. Композиторська індивідуальність — одне з ключових понять у сучасному музичному дискурсі, що свідчить про винятково важливу роль цієї категорії у музикознавчих дослідженнях і в комунікації автора музичного твору з різними соціальними середовищами — професійними спільнотами музикантів, публікою, критиками тощо. Вивчення композиторської індивідуальності потребує різноманітних позамузичних підходів — філософського, естетичного, історичного, психологічного, соціологічного, культурологічного, біографічного тощо. Однак сутність композиторської індивідуальності неможливо досягнути без фахового аналізу музичної структури твору, без дослідження тих процесів, що відбуваються на рівні засобів музичної виразності. Будь-які узагальнення стають вагомими і більш переконливими, якщо їм передують детальний аналіз саме музики — особливостей музичної мови і форми. При цьому важливо враховувати, які з цих складників були безпосередньо створені митцем, що нового було ним запроваджено, а що і в який спосіб було переосмислено, адаптовано чи запозичено з мистецького досвіду попередників. Таким чином можна отримати більш об'ємний аналіз твору в історичній перспективі, а обґрунтованість висновків підвищиться.

Аналіз публікацій. Композиторська індивідуальність постійно знаходиться в полі зору сучасних дослідників. Аби переконатися в тому, наскільки різними є аспекти розгляду цього феномена, вкажемо лише на декілька показових публікацій українських авторів останніх років.

Ірина Драч [Драч, 2020] досліджує композиторську індивідуальність з позицій наратології; Вікторія Даценко [Даценко, 2021] показує роль особистісних рис, що домінують у творчій індивідуальності і визначають її суттєві риси; Ольга Коменда [Коменда, 2020] зосереджується на проявах універсальності творчої особистості в українській музичній культурі; Ірина Коновалова [Коновалова, 2019] доводить, що композитор за допомогою свого мистецтва передає свій індивідуальний життєвий досвід і внутрішній світ; Наталя Савицька [Савицька, 2008] у своїй теорії вікових аспектів композиторської роботи аналізує роль психофізіологічних чинників та їхній вплив на митця і його творчість; Людмила Шаповалова [Шаповалова, 2007] пропонує концепцію рефлексійної свідомості, розподіленої на декілька рівнів, на кожному з яких, у взаємодії інтровертного й екстравертного начал, відбувається прояв композиторської індивідуальності; Віктор Степурко [Степурко, 2019], вивчаючи творчість сучасних українських композиторів, також залучає фактор мистецької інтроверсії як провідний чинник у визначенні природи композиторської індивідуальності.

Мета статті — дослідити композиторську індивідуальність у творчості митця ХХ століття крізь діалектику взаємодії типового (відомого) і нетипового (індивідуального, невідомого) на рівні засобів виразності, зокрема інструментування. **Наукова новизна** публікації полягає у виявленні суттєвих проявів композиторської індивідуальності в оркестрових транскрипціях, де повністю збережено текст оригіналу. **Методологічним підґрунтям дослідження** став технологічний і компаративний аналіз, застосований у різних площинах: оскільки предметом розгляду обрані транскрипції, вони порівнюються між собою, але також зіставляються зі своїми прототипами (оригіналами). Також застосовуються структурно-функціональний та музично-історичний методи аналізу. Епізодично використані біографічний і психологічний підходи.

Результати дослідження. Мистецька індивідуальність, пропонуючи у своєму творчому акті дещо нове, завжди вступає у взаємодію з типовим — тим, що притаманне багатьом іншим особистостям і є набутком попереднього колективного досвіду. Зіставлення і взаємодію типового і нетипового можна спостерігати як на рівні окремих особистостей, так і мистецьких груп, напрямів, течій, шкіл тощо. Діалектика індивідуа-

льного і колективного досвіду притаманна будь-якому мистецькому мисленню, причому у зрілого митця колективне інтегрується із суто особистісним і нерідко набуває нових ознак, тобто зазнає переосмислення і перетворення. Саме тому нібито не зовсім індивідуальні риси творчої особистості, — а часом і такі, що притаманні мало не всім мистцям певної доби чи регіону, — органічно приєднуються до ансамблю її провідних рис, стають його невід'ємною частиною, формуючи неповторний обрис митця. А це означає, що композиторська індивідуальність складається у взаємодії як унікальних ознак, так і тих, що притаманні багатьом мистцям. До таких «повторюваних» ознак належать елементи композиторської техніки, принципи побудови твору, типові образні характеристики, вибір текстів та сюжетів, загальні естетичні засади творчості тощо.

Звісно, для професійного митця було би нераціонально щоразу самотужки відкривати для себе подібні речі. На практиці роль композиторського навчання й самоосвіти якраз і полягає в опануванні цими загальновідомими творчими чинниками, апробованими у практиці попередників. Цілком очевидним є їхнє кількісне переважання у композиторському мисленні порівняно з тими елементами, що є суто індивідуальними (це доводить перегляд практично будь-якої музичної партитури). Навіть видатний новатор більше повторює, ніж відкриває або винаходить. Без загальновідомого масиву технік, прийомів, навичок та інших складників композиторського ремесла практично будь-які новаторські задуми не матимуть ґрунту для втілення, залишаться на рівні ідей, які не матеріалізувалися у реальних музичних творах. З іншого боку, якщо загальноновживані й апробовані практикою прийоми не поєднуються зі свіжим поглядом, з креативними ідеями, не зазнають оновлення, вони швидко перетворюються на мертву догму, яка лише заважає розвитку мистецької особистості.

Важливо зрозуміти, в який спосіб і за рахунок чого загальновідомі, повторювальні складники у повноцінному мистецькому творі не лише не заважають проявам композиторської індивідуальності, а й сприяють її розвитку. У подальшому розгляді ключовим є співвідношення «свого» і «чужого», запропоноване нами як окремий аналітичний аспект у статті «Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі» [Щетинський, 2018]. Під «своїми» будемо розуміти ті нові явища й ознаки або неочікувані поєднання відомих явищ чи ознак, що їх митець запроваджує або актуалізує вперше у своїй творчості. Натомість до категорії «чужих» або «запозичених» можна віднести будь-які творчі продукти, відомі раніше, ніж була створена музика, що розглядається. Задля чіткішого відокремлення «свого» і «чужого» предметом розгляду обрані композиторські транскрипції, де першоджерелом виступав текст повністю «чужого» твору, а «втручання» зводилося здебільшого до інструментування.

Відома транскрипція шестиголосної фуґи (ричеркару) із «Музичного приношення» Йогана Себастьяна Баха, зроблена Антоном Веберном у 1935 році, розрахована на дещо нетиповий склад симфонічного оркестру. Кожен із духових, у тому числі різновиди основних інструментів (англійський ріжок, бас-кларнет), представлені лише одним виконавцем-солістом. У струнній групі, поряд із традиційною унісонною грою кожної підгрупи, доволі часто ті чи ті фрази доручені інструментам соло, а їхнє чергування з тутійною грою нагадує співвідношення *concertino* і *ripieno* в бароковому *concerto grosso*. Дублювання окремих оркестрових ліній різними інструментами використані Веберном доволі ощадливо, переважає принцип «один голос — один інструмент». Усе це сприяє тембровій і фактурній прозорості, коли кожна мелодична лінія чітко прокреслена.

Основний метод роботи Веберна над оригіналом Баха — наскрізний детальний мотивно-тематичний аналіз першоджерела і показ його результатів засобами оркес-

трування. Карл Дальгауз (Carl Dahlhaus) називає такий метод «аналітичним інструментуванням» [Dahlhaus, 1978, S. 181]. Як відомо, у Баха тематична насиченість усіх голосів фуги не буває однаковою впродовж усього твору. Тема найчастіше позначена концентрацією характерних мотивів, це найбільш індивідуальний і репрезентативний елемент звучання. Протисклад і решта голосів можуть бути більш нейтральними, але дуже часто, поряд із загальноновживаними мелодичними ходами, містять тематично важливі елементи — спільні з темою або інші. У цьому випадку всі голоси, де немає цілісної теми, беруть активну участь у мотивно-тематичному розвитку за допомогою гармонічного переосмислення, точних і неточних секвенцій та інших прийомів. Саме так побудований Ричеркар Баха.

Можна було би сподіватися, що оркеструвальник доручить проведення цілісної теми яскравішим тембрам, які мають вирізнятися на тлі темброво і мотивно м'якіших ліній. Деякі проведення теми Веберн оркеструє саме так, але не завжди: в інших випадках він підкреслює яскравішими тембрами, здавалося б, супровідні голоси. У такий спосіб композитор показує, які лінії в даному моменті розгортання форми він вважає важливішими, вартими того, щоб вийти на передній план звучання.

Однак цим оркеструвальник не обмежився. Оскільки тема фуги складається з декількох контрастних мотивів, Веберн розподіляє їх між різними інструментами, не побоюючись розпаду єдиної мелодичної лінії. Так само він оркеструє й інші голоси: ділить їх на мотиви, які доручає різним інструментам — іноді далеким, а іноді дуже близьким, хоча й не однаковим. Тембровий розподіл підкреслює не лише елементи теми, а й інші важливі мотиви. Отже, використання інструментів у транскрипції відбиває тематично-функціональну мінливість усіх голосів. Передане засобами інструментування індивідуальне бачення Веберном фуги Баха дуже своєрідне: для нього вона розгортається не лише у проведеннях теми у супроводі інших голосів, але і як розгалужене багатоголосне мереживо сплєтених між собою мотивів — більше або менше тематично важливих.

Ідея розподілу цілісної мелодичної лінії, зокрема, теми фуги між різними інструментами, враховуючи багатовікову попередню практику інструментування, навіть сьогодні сприймається як відхід від норми. Раніше вважалося, що поліфонічна фактура передбачає темброву однорідність. Ось яку пораду з цього приводу дає Габор Дарваш (Gábor Darvas): «...різноманітність розхитує єдність звучання, цілісність поліфонічної побудови. В оркестрі Баха центр тяжіння знаходився у струнній групі з її однорідним тембром. <...> Виконання фугато зазвичай доручається спорідненим інструментам» [Darvas, 1960, p. 87]. І хоча в музиці після Баха є чимало прикладів різнотембрового інструментування поліфонії (особливо різнотемної), горизонтальний розподіл цілісного голосу між різними інструментами — велика рідкість. Такий розподіл міг бути обумовлений суто технічними причинами, наприклад, виходом мелодичної лінії за межі діапазону інструмента, але в цьому випадку оркеструвальник намагався всіляко приховати вимушену передачу голосу до іншого інструмента.

Веберн же вчиняє у протилежний спосіб: підкреслює темброві передачі. Логіка і невинуватість такого рішення впливає із загальних принципів музичної композиції, яких дотримувалися нововіденці. Зокрема, найвищу цінність для них становила мотивно-тематична структура як головний формотвірний формотворчий чинник. Очевидно, Веберн вважав, що лінійна цілісність теми і всього твору збережеться за рахунок інших факторів — наприклад, ладотональних тяжінь або численних повторів теми фуги та її фрагментів у різних голосах і регістрах. Мотивне різноманіття як всередині теми, так і в сумарному звучанні усіх голосів потребувало додаткового підкреслення засобами оркестрування, оскільки саме чітке усвідомлення мотивної

будови, на думку нововіденців, могло забезпечити адекватне сприйняття форми твору в її цілісності. Втім, справа не лише у підкресленні різноманіття як такого, а й у показі функціональної різниці мотивів, де провідну формотворчу роль відіграють тематичні елементи, а інші «нетематичні» мотиви утворюють фактурно-гармонічне тло. Про роль тематизму Веберн захопливо говорить у своїй лекції: «Ось тут починається мистецтво! Але називатися воно завжди має так: тематизм, тематизм, тематизм!» [Webern, 1960, S. 36]. Таке загальне ставлення до музичного твору було наріжним каменем нововіденської естетики і теорії музики, тож саме воно й визначило принципи оркестрування, застосовані Веберном у транскрипції Баха.

Ужиті Веберном прийоми інструментування в Ричеркарі подібні до тих, які він використовував у власних творах. Причина його нестандартного оркестрування — в особливостях індивідуального мислення композитора в аспекті побудови музичної форми. Його ставлення до процесу формотворення склалося в річищі класико-романтичної музичної традиції, точніше, відповідно до його розуміння цієї традиції. Як і інші нововіденці, Веберн був переконаний, що тематизм завдяки його розподілу по вертикалі й горизонталі створює каркас форми, а отже, слугує її основним фактором. Так нововіденці розуміли форму своїх попередників і на таких же засадах вибудовували її у своїх творах. Максимально прояснене і зрозуміле виявлення цього каркасу й усіх супровідних ліній, темброве підкреслення мотивно-тематичних процесів — такою вочевидь була мета оркеструвальника. Це цілком збігалося із провідним для Веберна творчим принципом **охопності** (*Fasslichkeit*). Таким чином, постійне темброве перезабарвлення мелодичних ліній у транскрипції Ричеркара застосоване Веберном не заради краси звучання як такої (хоча звучить транскрипція напрочуд красиво і шляхетно), а для увиразнення форми твору, що розгортається як пульсація тематичної насиченості й розпруження¹.

Поняття *охопності* (*Fasslichkeit*) потрапило до музичного дискурсу з лекції А. Веберна «Шлях до музики у дванадцяти тонах» [Webern, 1960, S. 46]. Втім, Веберн зазначає, що почув це поняття від А. Шенберга, а також зустрічав його у Й. В. Гете. Примітно, що Шенберг, як і Веберн, також звертався до оркестрування творів Баха — зокрема, він є автором оркестрової транскрипції органної прелюдії і фуги *мі-бемоль мажор*, створеної лише на сім років раніше від Вебернової транскрипції (1928). У цей час в середовищі нововіденців вже панувала додекафонна техніка та інші пов'язані з нею новаторські ідеї. Однак в оркеструванні Баха Шенберг, порівняно з Веберном, вдається до принципово іншого, значно традиційнішого оркестрового стилю. Урочисте, барвисте, насичене звучання великого симфонічного оркестру імітує звучання органа і водночас є типовим для пізньоромантичної доби. Майже нічого не вказує на час створення — кінець 1920-х років. Втім, Шенберг і у власній творчості неодноразово нібито робив крок назад — вдавався до тієї пізньоромантичної стилістики, якій віддавав данину в молодості і яка, здавалося б, відійшла для нього в далеке минуле. Такі «повернення до старого» навряд чи можна розглядати як стилізації, оскільки Шенберг і в тональних опусах пізнього періоду залишався собою, спираючись на ті

¹ Певна зовнішня схожість прийому на Шенбергову темброву мелодію (*Klangfarbenmelodie*) не пояснює сутності двох функціонально відмінних технічних прийомів, які з'явилися за різних обставин і застосовувалися з принципово різною метою. Так само не варто розглядати і пуантилізм Веберна як самостійний чинник у його оркеструванні, оскільки у власних творах композитора та у його оркеструванні Баха пуантилізм постав із дещо різних причин (хоча й мав спільне джерело) — бажання досягти максимальної охопності, зрозумілості та ясності у розгортанні музичної форми.

самі загальні принципи, що й в усіх інших своїх творах, незалежно від ужитої техніки. Звертатись до тональності у пізніх творах його спонукали певні обмеження, що впливали із замовлень або поставали внаслідок орієнтації композитора на конкретних виконавців. Якби таких обмежень не було, можливо, ніколи б не побачили світ такі тональні опуси композитора, як «Сюїта у старовинному стилі» соль мажор для струнного оркестру (1934), «Тема та варіації» для духового оркестру, ор. 43А (1943) або Віолончельний концерт (1932–33) *ре мажор*¹. «Змушений» силою обставин писати тональну музику, Шенберґ ніколи не зраджував власних композиторських принципів, тому й не відчував суперечності між своїми тональними і додекафонними творами. Серед цих принципів одним із найголовніших було встановлення розгалужених зв'язків між усіма складниками музичного цілого. Реалізовувати ці зв'язки йому вдавалося як в умовах тонального письма, так і атонального — принципової різниці між ними в цьому сенсі композитор не бачив.

Порівнюючи транскрипції Шенберґа і Веберна, слід визнати, що обидві роботи не суперечать музиці Баха і вдало її доповнюють. Однак способи взаємодії оркеструвальника з «чужими» ідеями суттєво відрізняються. На кожній із транскрипцій відчувається відбиток потужних творчих індивідуальностей їхніх авторів і тих мистецьких пріоритетів — «своїх» ідей, — які двоє нововіденців реалізовували у власній творчості. На відміну від Шенберґа, Веберн у пізніх творах ніколи не повертався до стилістики часів своєї молодості, тому його транскрипція Баха містить значно більше індивідуальних рис, ніж Шенберґова, і значно тісніше пов'язана з його тогочасною стилістикою. Слухаючи ефектну концертну транскрипцію Шенберґа й віддаючи належне майстерності оркестрування, ми відчуваємо прохідний, навіть ужитковий характер цієї роботи. Веберн працював інакше: його композиторська індивідуальність виключала повернення до «старого стилю». Завдяки цьому транскрипція сприймається майже як самостійний твір, який варто слухати не так «заради Баха», як «заради Веберна».

Індивідуальні риси і Шенберґа, і Веберна рельєфно вирізняються на тлі використаного ними «чужого матеріалу». Подібна ситуація складається і в інших авторів, які мають сильну індивідуальність. Гарним прикладом цього є «Шість п'єс» для струнного квартету (1991), створених Леонідом Грабовським як транскрипції хорових мініатюр Миколи Леонтовича. Твір став одним із перших, написаних композитором після переїзду до США. Ось що розповідає Л. Грабовський про обставини його появи: «Вже після мене до Америки переїхав київський Квартет імені Леонтовича — дуже добрий, динамічний колектив. Невдовзі після переїзду вони розпалися, але спочатку активно виступали. Пам'ятаю, на біс вони зіграли якусь абсолютно нікчемну, слабеньку п'єску, яка нібито належить Леонтовичу. Я подумав: “Як же так? Квартет має ім'я Леонтовича, а нема чого грати самого Леонтовича”. І тоді я зробив для них шість транскрипцій хорів...» [Лінії. Перехрестя. Акценти, 2018, с. 279].

Для транскрипцій Грабовський обрав найвідоміші хорові твори Леонтовича: «Щедрик», «Дударик», «Козака несуть», «Гей-йа сьогодні», «Женчичок-бренчичок», «Над річкою бережком». Мелодична і гармонічна будова кожної п'єси в цілому відтворює структуру оригіналу (іноді скорочено кількість повторів фраз або куплетів, що зумовлено, очевидно, відсутністю словесного тексту). Оригінальні тона-

¹ Віолончельний концерт, формально зазначений як вільне перекладення концерту для клавічембало австрійського композитора Маттіаса Георга Монна (1717–1750), фактично є самостійним твором Шенберґа — блискучою розробкою «чужого» матеріалу, що проводиться крізь різні стилі: від XVIII сторіччя до сучасності.

льності Леонтовича скрізь збережені. Ясна річ, незмінними залишаються образність і характер кожної пісні. Однак фактура оригіналу зазнає істотної переробки відповідно до технічних і виразових можливостей струнного квартету: змінюються октавні розташування мелодичних ліній, широко уживаються двозвуччя і навіть елементи поліфонії в партії одного інструмента, застосовуються підкреслення окремих нот мелодичної лінії іншим інструментом тощо. Точні куплетні повтори, не виписані у Леонтовича окремо, а позначені знаком репризи, у Грабовського завжди викладені по-іншому і перетворюються на своєрідні «строгі варіації» — доволі вигадливі, виконані з фантазією і гарним смаком. Постійно застосовуються спеціальні прийоми гри на струнних, в тому числі запозичені з арсеналу «розширених інструментальних технік»: *sul ponticello*, *sul tasto*, *col legno*, флажолети, піцicato лівою рукою, піцicato нігтями, затискання струни нігтями лівої руки, тремоло і трелі, смичковий рикошет, перкусійні ефекти, скордатура тощо. Використані перехрещення партій двох інструментів при русі мелодії паралельними інтервалами, а також темброва своєрідність нижніх струн. Вертикальне розташування інструментів часто непряме: верхній мелодичний голос доручається високій віолончелі та ін.

Все це створює темброве різноманіття і загострює виразність музики. Інструментування Грабовського видає руку сучасного автора, чутливого до тембру як до самостійного виразового засобу і небайдужого до новітніх прийомів інструментальної гри. Інструментування цілком нестандартне, іноді дещо ризиковане, але завжди демонструє свіжий неупереджений погляд на загальновідомі хорові твори. Транскрипції Грабовського перекидають місток між українською класикою і новітнім інструментальним письмом, а це збагачує нашу сучасну культуру, робить її більш цілісною й відкритою до оновлення. Грабовський віддавна цікавиться новими або рідко вживаними прийомами інструментального письма і широко їх застосовує. Мінливість барв, ретельна темброва «проробленість» кожної лінії присутні в усіх творах і стали помітною рисою композиторського мислення митця. Це не могло не проявитися навіть тоді, коли він працював з «чужим» матеріалом. Квартетні транскрипції хорів Леонтовича можуть стати важливою часткою українського камерного репертуару, оскільки в них вдало сполучається українська класика і модерне інструментальне письмо, а мистецький силует Леонтовича відтінений індивідуальним стилем Грабовського.

Висновки та перспективи дослідження. Оркестрова або камерна транскрипція чужого твору, якщо вона виконана композитором-майстром з яскравою індивідуальністю, завжди містить у собі відбиток його особистості. Ба більше, не лише відображує особливості його творчої манери, але може нести на собі сліди біографії, перипетій життя чи навколишніх подій, а сама поява транскрипції нерідко буває зумовлена випадковим збігом обставин (очевидно, частіше, ніж поява власних творів). При аналізі транскрипції є можливість легко відділити «своє» від «чужого», тому вони особливо наочно показують, наскільки по-різному видатні митці можуть працювати з «чужим» матеріалом, залишаючись при цьому вірними духу оригіналу й істотно не переробляючи текст.

За межами цього дослідження залишаються випадки більш глибокого втручання у «чужий» продукт, коли на основі запозиченого матеріалу в процесі його трансформації постає геть інший твір, нові смисли якого перекривають смисли першоджерела. У розглянутих транскрипціях А. Веберна, А. Шенберга і Л. Грабовського додані елементи не суперечать першоджерелам, оскільки не скасовують головних творчих принципів, за якими працювали Й. С. Бах і М. Леонтович. Однак цього не можна сказати про вільні варіаційні цикли на «чужу» (а часом і на «свою») тему

Л. Бетховена, Й. Брамса або інших композиторів XIX століття, а в XX сторіччі прикладів суттєвого переосмислення «чужої» теми в жанрі варіацій стало ще більше. Особливу групу «сміслових трансформерів» складають полістилістичні твори постмодерного напрямку, де автор свідомо працює з «чужими» стильовими моделями, вирошуючи з них власні концепції. Показові приклади такого підходу — Симфонія Л. Беріо, опера А. Пуссера «Ваш Фауст» («Votre Faust») або вже згадуваний Віолончельний концерт А. Шенберга — явний провісник пізнішого постмодернізму. Дослідження взаємодії та співвідношення у подібних творах «свого» і «запозиченого» має значну перспективу, оскільки така взаємодія відбувається на різних рівнях музичної мови і форми, часом істотно змінюючи основні музичні компоненти — такі, приміром, як тематизм або композиторська техніка. Ця зміна далеко не завжди відбувається у «позитивний» бік, адже відомі випадки, коли «чужий» матеріал зазнає збіднення, змістовного спрощення, профанації, вульгаризації, тобто втрачає свої важливі ознаки, не набуваючи адекватних нових рис. Балансування між «своїм» і «чужим» також відіграє важливу роль як комунікаційний засіб, значною мірою визначає характер та дієвість комунікації митця з різними соціальними середовищами. Майбутнє дослідження цих аспектів поглибить наше розуміння сутності музики як мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Даценко В. П. Творча індивідуальність композитора в українському науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 1. С. 173–179.
2. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2020. Вип. 16, ч. 2. С. 50–54.
3. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 — Музичне мистецтво. Київ, 2019. 519 с.
4. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 — Теорія та історія культури. Харків, 2019. 630 с.
5. Лінії. Перехрестя. Акценти: композитор Леонід Грабовський. Бесіди, статті, матеріали. Ідея, загальне редагування, коментарі Олександра Щетинського. Харків : Акта, 2018. 780 с.
6. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
7. Степурко В. І. Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів : монографія. Київ: НАКККиМ, 2019. 160 с.
8. Шаповалова Л. В. Рефлексивний художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монографія. Харків : Скорпион, 2007. 286 с.
9. Щетинський О. С. Своє і чуже: співіснування авторського і запозиченого в сучасному музичному творі. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XIV. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 122–131.
10. Dahlhaus C. Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Webers. In: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*. Mainz [u.a.]: Schott 1978. S. 210–217.
11. Darvas G. A zenekari muzsika műhelytitkai. Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1960. 126 p.

12. Webern A. Der Weg zur Neuen Musik, zwei Vortragszyklen 1932–33. Hg. von Willi Reich, Wien : Universal Edition, 1960, 73 s.

REFERENCES

1. Datsenko, V. (2021). Tvorchy individualnist' kompozytora v ukrayinskomu naukovomu dyskursi [Creative Individuality of the Composer within the Ukrainian Scientific Discourse]. In: *National Academy of Culture and Arts Management Herald* : Science journal, 1, pp. 173–179. [in Ukrainian].
2. Drach, I. (2020). Kompozytorska individualnist' yak ob'ekt naukovoho doslidzhennia (naratyvni stratehii mystetstvoznavchoho dyskursu) [Composer's Individuality as a Research Subject: Narrative Strategies of Art Historical Discourse]. In: *Artistic Culture. Topical issues*. Kyiv, Vol. 16, No. 2, pp. 50–54. [in Ukrainian].
3. Komenda, O. I. (2020). Universalna tvorchy osobystist v ukraïnskii muzychnii kulturi [Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture]. Doctor's thesis. Kyiv, 519 p. [in Ukrainian].
4. Konovalova, I. Yu. (2019). Fenomen kompozytora v yevropeiskii muzychnii kulturi 20 stolittia: osobystisni ta diialnisni aspekty [The Phenomenon of the Composer in the European Musical Culture of the Twentieth Century: Personal and Activity Aspects]. Doctor's thesis. Kharkiv, 630 p. [in Ukrainian].
5. Linii. Perekhrestya. Aktcenty: kompozytor Leonid Hrabovsky. Besidy, staty, materialy [Lines. Crossroads. Accents: Composer Leonid Hrabovsky. Dialogues, articles, papers]. (2018). Ideya, zahalne redaguvannya, komentari Oleksandra Shchetynskoho [Idea, general editing, commentaries by Oleksandr Shchetynsky]. Kharkiv, Akta, 780 p. [in Ukrainian].
6. Savytska, N. V. (2008). Khronos kompozytorskoï zhyttietvorchości [Chronos of the composer's creativity] : monohrafiia. Lviv, Spolom, 320 p. [in Ukrainian].
7. Stepurko, V. I. (2019). Mystetska introversia u tvorchosti suchasnykh ukraïnskykh kompozytoriv [Artistic introversion in the work of modern Ukrainian composers] : monography. Kyiv, NAKKKiM, 160 p. [in Ukrainian].
8. Shapovalova, L. V. (2007). Reflexing Artist. Problems of the Reflexion in Musical Creative Work [Refleksivnyi khudozhnik. Problemy refleksyy v muzykalnom tvorchestve] : monography. Kharkiv, Scorpion, 286 p. [in Russian].
9. Shchetynsky, O. (2019). Svoie i chuzhe: spivisnuvannya avtorskoho i zapozychenoho v suchasomu muzychnomu tvori [Original and borrowed: correlation of the author's and referred elements in modern musical work]. In: *Aspects of Historical Musicology*. Issue XIV. Kharkiv, pp. 122–131 [in Ukrainian].
10. Dahlhaus, C. (1978). Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns. *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik mit einer Einleitung von Hans Oesch*. Mainz [u.a.]: Schott. S. 210–217 [in German].
11. Darvas, G. (1960). A zenekari muzsika műhelytitkai. Zeneműkiadó Vállalat Budapest. 126 p. [in Hungarian].
12. Webern, A. (1960). Der Weg zur Neuen Musik, zwei Vortragszyklen 1932–33. Hg. von Willi Reich, Wien : Universal Edition [in German].

OLEKSANDR SHCHETYNSKY

Shchetynsky, Oleksandr — PhD in Art Studies, a senior lecturer of the Chair of Composition and Instrumentation at the I. P. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9576-1061>

shchetynsky@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.144.347621

MANIFESTATIONS OF COMPOSER'S INDIVIDUALITY IN TRANSCRIPTIONS

Relevance of the study. Composer's individuality is one of the key concepts in contemporary musical discourse. Its study requires a variety of approaches — philosophical, aesthetic, historical, psychological, sociological, cultural, biographical, etc. However, the essence of a composer's individuality cannot be understood without a professional analysis of the musical structure of a work.

The Main objective of the study is to specify the dialectic of interaction between the typical (collective, well-known) and the atypical (individual) at the level of instrumentation in the work of artists of the 20th and 21st centuries. **The methodology** of the study is technological and comparative analysis applied in various dimensions: since the subject of consideration is transcriptions, they are compared with each other, but also with their prototypes.

Results and conclusions. Webern's main method of working with the original in his orchestral transcription of Bach's 6-voice Ricercar from 'The Musical Offering' is a motivic and thematic analysis of the source material and the presentation of the results of this analysis through orchestration. Karl Dahlhaus calls this method 'analytical instrumentation' (Dahlhaus C., 1978, p. 181). Its essence is to assign different motifs to different instruments and thus, with the help of timbral differences, emphasise the motivic and thematic structure of the fugue and the functional difference between the motifs. The constant timbral recolouring of the melodic lines in Ricercar's transcription is used by Webern to clearly define the form of the work, which unfolds as a pulsation of thematic saturation and relaxation. In his transcription of Bach's organ prelude and fugue in E flat major, Schoenberg, compared to Webern, resorts to a fundamentally different, much more traditional orchestral style characteristic of the late Romantic period. Both works — by Schoenberg and Webern — are directly related to Bach's musical ideas and complement them well. However, the ways in which two orchestrators interact with 'borrowed' material in them differ significantly, in accordance with the priorities that the two artists realised in their own work. The individual traits of the composers' personalities are vividly manifested in Leonid Hrabovsky's Six Pieces for String Quartet (1991), created as transcriptions of M. Leontovich's choral miniatures. The melodic and harmonic structure of each piece generally reproduces the structure of the original. Leontovich's tonality and the musical character are preserved, as well. However, the texture of the original undergoes significant reworking in accordance with the performance capabilities of the string quartet. Various techniques of playing the strings are used, including those borrowed from extended performance techniques which appear in the original works by Hrabovsky. Instead of precise repetition of the original couplets Hrabovsky always presents a sort of 'strict variations'. When analysing the transcription, it is especially easy to separate the 'original' from the "borrowed", so they particularly clearly show how differently outstanding artists can work with "borrowed" material, while remaining faithful to the spirit of the original and without significantly altering its text.

Keywords: composer's individuality, collective experience, transcription, original and borrowed, comprehensibility, motivic and thematic analysis, analytical instrumentation, new instrumental techniques..

Стаття надійшла до редакції 11.11.2025
Отримано після доопрацювання 21.11.2025
Прийнято до друку 27.11.2025