

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

# **НАУКОВИЙ ВІСНИК**

**НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**ЗБІРНИК СТАТЕЙ**

**ВИХОДИТЬ ТРИ-П'ЯТЬ РАЗІВ НА РІК**

**Засновано 1999 року**

**2022      Випуск 134**

**СУЧАСНЕ ТЕОРЕТИЧНЕ  
МУЗИКОЗНАВСТВО:  
ПРОБЛЕМИ, НОВАЦІЇ, АНАЛІТИЧНІ  
ПІДХОДИ**

**Київ — 2022**

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК  
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
2022. Випуск 134. СУЧАСНЕ ТЕОРЕТИЧНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО: ПРОБЛЕМИ, НОВАЦІЇ,  
АНАЛІТИЧНІ ПІДХОДИ**

**Збірник статей**

**Виходить 3–5 разів на рік**

**Засновник і видавець:** Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

**Сайт:** <http://naukvisnyknmau.com.ua/> **Телефон:** +38 (044) 279-0792 **Факс:** +38 (044) 279-3530

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, No. 15129-3701P від 30.04.2009 р.

Згідно з наказом АК МОН України від 2 липня 2020 року за № 886

«Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

внесено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України  
в галузі **мистецтвознавства (спеціальність 025 Музичне мистецтво)**

Збірник наукових праць «Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

**Редакційна колегія:**

**Мартинюк Т. В.**, доктор мистецтвознавства, професор (Переяслав-хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди), Переяслав, Україна (головний редактор).

**Коханик І. М.**, кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

**Москаленко В. Г.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

**Редя В. Я.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

**Безбородько О. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Вайсс С. (Weiss J.)**, доктор філософії, доцент (Люблянський університет / University of Ljubljana), Любляна, Словенія.

**Глівінський В. В. (Glivinsky V. V.)**, доктор мистецтвознавства (Бруклінська консерваторія / Conservatory of Music of Brooklyn College), Бруклін, Нью-Йорк, США.

**Дауноравичене Г.**, доктор мистецтвознавства, професор (Литовська академія музики і театру / Lietuvos muzikos ir teatro akademija), Вільнюс, Литва.

**Жаркова В. Б.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Іванніков Т. П.**, доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

**Карась Г. В.**, доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), Івано-Франківськ, Україна.

**Качмарчик В. П.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Ржевська М. Ю.**, доктор мистецтвознавства, професор, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.

**Тишко С. В.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Тукова І. Г.**, доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Феннінг Д. (Fanning D.)**, доктор філософії, професор (Манчестерський університет / The University of Manchester), Манчестер, Англія.

**Флам К. (Flamm Ch.)**, доктор мистецтвознавства, професор (Гайдельберзький університет / Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), Гайдельберг, Німеччина.

**Чекан Ю. І.**, доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

**Шонінг К. (Schoning K.)**, доктор філософії, науковий співробітник (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

**Редактори-упорядники — Ірина Коханик, Ірина Тукова**

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 4 від 17 листопада 2022 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**MINISTRY OF CULTURE  
AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE**

**TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

**SCIENTIFIC HERALD  
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL  
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

**COLLECTION OF ARTICLES**

**COMES OUT 3–5 TIMES A YEAR**

**Founded in 1999**

**2022      Issue 134**

**CONTEMPORARY THEORETICAL MUSICOLOGY:  
PROBLEMS, NOVATIONS,  
ANALYTICAL APPROACHES**

**Kyiv — 2022**

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134>

**SCIENTIFIC HERALD  
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE  
2022. Issue 134. CONTEMPORARY THEORETICAL MUSICOLOGY:  
PROBLEMS, NOVATIONS, ANALYTICAL APPROACHES**

**Collection of articles**

**Published out 3–5 times a year**

**Founder and publisher:** Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.  
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

**Website:** <http://naukvisnyknmau.com.ua/>      **Phone:** +38 (044) 279-0792.      **Fax:** (044) +38 279-3530

Certificate of state registration: KB, No. 15129-3701P from 30.04.2009

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science No. 886 of 02.07.2020) the scientific journal “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine in category “B”

in the field of **art studies (specialty 025)**

“Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, “Scientific Periodicals of Ukraine” in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

**Editorial board:**

- Martynjuk T. V.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Pereiaslav-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University), Pereiaslav, Ukraine, (editor in chief).
- Kokhanyk I. M.**, Candidate of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (deputy editor).
- Moskalenko V. H.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (deputy editor).
- Redia V. Ia.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (deputy editor).
- Bezborodko O. A.**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Chekan Y. I.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Daunoravičienė G.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Lithuanian Academy of Music and Theatre), Vilnius, Lithuania.
- Fanning D.**, Ph. D, Professor (The University of Manchester), Manchester, England.
- Flamm Ch.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Ruprecht Karl University of Heidelberg), Heidelberg, Germany.
- Glivinsky V. V.**, Doctor of Art Criticism (Conservatory of Music of Brooklyn College), Brooklyn, New York, USA.
- Ivannikov T. P.**, Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (executive secretary).
- Karas H. V.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk, Ukraine.
- Kachmarchyk V. P.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Rzhevskaya M. Y.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University), Kyiv, Ukraine.
- Schöning K.**, Ph. D, scientific researcher (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.
- Tyshko S. V.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Tukova I. H.**, Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Weiss J.**, Doctor of musicology, Professor (Academy of Music, University of Ljubljana), Ljubljana, Slovenia.
- Zharkova V. B.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Compiling editors — **Iryna Kokhanyk, Iryna Tukova**

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol number 4 from the 17 of November 2022).

The responsibility for the authenticity of the information,  
the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board. © Tchaikovsky NMAU, 2022

## З М І С Т

<b>Від упорядників.</b> Ірина Коханик, Ірина Тукова .....	7
<b>ТЕОРЕТИЧНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО:</b>	
<b>ПРОБЛЕМНІ ЗОНИ І НОВІ ПРОПОЗИЦІЇ .....</b>	<b>8</b>
Тукова І. Г. Музично-теоретична система: феномен чи фантом? .....	8
Стронько Б. Ю. Недомовленість в музиці як фактор активного сприйняття .....	18
Іванова І. С. Робота композитора з вербальною складовою у вокальному творі в аспекті теорії мовних рівнів .....	29
Табулїна О. Б. Барокова серената при дворі австрійських габсбургів у контексті італійської культурної експансії .....	41
<b>МУЗИЧНА ПРАКТИКА МИНУЛОГО І СУЧАСНОСТІ:</b>	
<b>АНАЛІТИЧНІ ПІДХОДИ ТА РІШЕННЯ .....</b>	<b>51</b>
Ігнатенко Є. В. Партесні концерти 1730–1740-х років з київської колекції: нові надбання .....	51
Дерев'янченко О. О. «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» Михайла Вериківського: принципи опрацювання фольклору .....	69
Постовойтова С. О. Особливості поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії та фуґи» .....	85
Stephan Lewandowski Ambros Rieder (1771–1855) and the Art of Preluding .....	101
Гармель О. В. «Folk songs» Лучано Беріо: реконструкція задуму в контексті творчості .....	112
Корчев О. О. «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» Вітольда Лютославського: роль деривації у втіленні композиторської ідеї метаморфози .....	125
Філатова Т. В. Гітарна музика Селсо Гаррїдо-Лекки: сучасні проєкції перуанських традицій .....	139
<b>РЕЦЕНЗІЇ .....</b>	<b>155</b>
Сюта Б. О. Нові нотні видання камерних творів українських композиторів (Київський аванґард: Антологія камерної музики : у 2 т. Київ : Музична Україна, 2020. Т. 1 : Твори для фортепіано, 143 с. Т. 2 : Твори для ансамблю, 228 с., Антологія камерної музики: Станкович, Іщенко, Бібік : у 2 т. Київ : Музична Україна, 2021. Т. 1 : Твори для фортепіано, 189 с. Т. 2 : Твори для ансамблю, 301 с.) .....	155
Вишинський В. В. Володимир Загорцев: точка збирання (In memorem. Композитор Володимир Загорцев. Статті. Листи. Спогади. Матеріали до біографії / Ідея, упорядкування, загальне редагування та коментарі О. Войтенка. Київ : Видавництво «Фенікс», 2021. 280 с.) .....	160

# C O N T E N T S

<b>From the compilers. Iryna Kokhanyk, Iryna Tukova.....</b>	<b>7</b>
<b>THEORETICAL MUSICOLOGY:</b>	
<b>PROBLEM AREAS AND NEW PROPOSALS.....</b>	<b>8</b>
Iryna Tukova. Music Theory System: Phenomenon or Phantom?.....	8
Boryslav Stronko. Innuendo in Music as an Active Perception Factor.....	18
Inna Ivanova. Composer's Work with Verbal Component in Vocal Opus in Aspect of the Language Levels Theory.....	29
Olga Tabulina. The Serenata of Baroque Period at the Court of the Austrian Habsburgs in the Context of Italian Cultural Expansion.....	41
<b>MUSICAL PRACTICE OF THE PAST AND PRESENT:</b>	
<b>ANALYTICAL APPROACHES AND SOLUTIONS.....</b>	<b>51</b>
Yevgeniya Ignatenko. Partes Concerts of the 1730s–1740s from the Kyiv Collection: New Assets... ..	51
Olena Derevianchenko. Mykhailo Verikivskyi's "Five Pieces For String Quartet on Folk Themes": Principles of Folklore Processing.....	69
Svitlana Postovoitova. Features of Vsevolod Zaderatsky's Polyphonic Thinking in the Cycle "24 Preludes and Fugues".....	85
Stephan Lewandowski. Ambros Rieder (1771–1855) and the Art of Preluding.....	101
Oksana Garmel. Luciano Berio's "Folk Songs": Reconstruction of the Idea in the Context of Creativity.....	112
Oleksandr Korchev. "Grave: Metamorfozy Na Wiolonczelę I Fortepian" By Witold Lutoslawski: The Role Of Derivation In The Embodiment Of The Idea Of Metamorphosis.....	125
Tetiana Filatova. Guitar Music of Celso Garrido-Lecca: Modern Projections of Peruan Traditions.....	139
<b>REVIEWS.....</b>	<b>155</b>
Bogdan Siuta. New Sheet Editions of Chamber Works by Ukrainian Composers (Kyiv Avant-garde: Chamber music anthology. Kyiv: Muzychna Ukraina, 2020. Chamber music anthology: Stankovych. Ishchenko. Bibik. Kyiv: Muzychna Ukraina, 2021).....	155
Vitalii Vyshynskyi. Volodymyr Zahortsev: assembly Point (Voitenko, Oleksiy (ed.). In memoriam. Composer Volodymyr Zahortsev. Articles. Letters. Memoirs. Materials for biography. Kyiv: "Phoenix" Publishing House, 2021).....	160

## ВІД УПОРЯДНИКІВ

---

Черговий 134-й випуск «Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» з тематичною назвою «Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи» продовжує вже традиційний напрямок журналу, пов'язаний з актуалізацією теоретичних досліджень музичної практики. Стрижнем, що об'єднує різноманітні за змістом, матеріалом та методами вирішення поставлених завдань розвідки, є ідея пошуку нових поглядів та аналітичних підходів до композиторської творчості від XVIII століття до сьогодення.

У першому розділі — «Теоретичне музикознавство: проблемні зони та нові пропозиції» — вміщено статті, де піднімаються актуальні для українського музикознавства питання переосмислення радянського спадку (Ірини Тукової), нових напрямків і методів аналізу сучасного композиторського доробку (Борислава Стронька, Інни Іванової), висвітлення специфіки барокового музичного мистецтва з позицій історично-поінформованого музикознавства (Ольги Табуліної).

У другому розділі — «Музична практика минулого та сучасності: аналітичні підходи та рішення» — продовжується розвиток означених вище питань. Першу групу статей присвячено закриттю «білих плям» в історії української музики. Так, Євгенія Ігнатенко презентує нові розшифровки партесних концертів 1730–1740-х років з Київської колекції. Олена Дерев'янченко розглядає майже невідомий твір Михайла Вериківського «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» в аспекті впливу на композитора ідей його вчителя Болеслава Яворського. Світлана Постовойтова подає ґрунтовний аналіз одного з перших поліфонічних циклів XX століття — «24 прелюдій та фуг» Всеволода Задерацького. Другу групу статей присвячено різноаспектному дослідженню творів європейських та латиноамериканських авторів: уводиться у наукову практику майже невідома українській спільноті творчість Амброса Рідера та Селсо Гаррідо-Лекки (Стефан Левандовскі, Тетяна Філатова); пропонуються оригінальні погляди на опуси Лучано Беріо та Вітольда Лютославського (Оксана Гармель, Олександр Корчев).

За вже сформованою традицією журнал знайомить читачів із видавничими новинками. Тут представлено рецензії Богдана Сюті на нотні видання камерних творів українських композиторів 1960–1970-х років та Віталія Вишинського на збірник пам'яті українського композитора Володимира Загорцева.

На думку упорядників, матеріали цього випуску «Наукового вісника» відбивають непростий, але дуже важливий період розвитку українського музикознавства, який можна охарактеризувати так: переосмислення минулого, відкритість світовому досвіду, ствердження власної самобутності.

Авторський колектив висловлює глибоку подяку Збройним Силам України за безпеку та надійний захист, що надало можливість проводити наукові дослідження під час повномасштабної війни.

**Ірина Коханик**  
**Ірина Тукова**

# ТЕОРЕТИЧНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО: ПРОБЛЕМНІ ЗОНИ І НОВІ ПРОПОЗИЦІЇ

---

УДК 78.072:781.2.03(477+4+73)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269570

ТУКОВА І. Г.

Тукова Ірина Геннадіївна — доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4786-0484>

tukova@ukr.net

© Тукова І. Г., 2022

## МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНА СИСТЕМА: ФЕНОМЕН ЧИ ФАНТОМ?

Актуалізовано проблему кореляції термінологічної бази українського та європейського й американського музикознавства. Аналізуються різні підходи до концепції музично-теоретичної системи, яка ще з радянських часів стала своєрідним заміном традиційного для англосов'язного музикознавства поняття історія музичної теорії (*history of music theory*). У 1970–1980-х роках концепція музично-теоретичної системи переважно розроблялася двома науковими школами — українською та російською. В українському музикознавстві оригінальні концепції були презентовані Г. Вірановським та І. Котляревським, у російському — Ю. Холоповим і його науковою школою. Докладне вивчення різних підходів до музично-теоретичної системи показало, по-перше, їхню неузгодженість між собою. З аналізу досліджень Г. Вірановського та І. Котляревського випливає, що спільним для обох авторів є обраний системний метод та уявлення про цілісність музично-теоретичного знання певної епохи. Проте різняться й розуміння будови самої музично-теоретичної системи, й аналітичні підходи. По-друге, запропоновані в студіях Г. Вірановського та І. Котляревського характеристики музично-теоретичних систем вступають у протиріччя з відомим на поточний момент фактологічним матеріалом. У випадку Вірановського панує своєрідний класикоцентричний погляд, у праці Котляревського переважно досліджується історія розвитку показових для західноєвропейської практики способів звуковисотної організації. По-третє, московська школа досліджує суто історію музичної теорії, системний підхід застосовується лише до узагальнення творчості окремих авторів. Перспектива розвитку запропонованої у статті теми вбачається у зверненні до апробованих європейською та американською науковою практикою методів дослідження історії музичної теорії, їхнього включення до обігу в українському музикознавстві.

**Ключові слова:** музично-теоретична система, історія музичної теорії, концепція Георгія Вірановського, концепція Івана Котляревського, трактат.

**Постановка проблеми.** Сучасне українське музикознавство проходить складну, але дуже важливу стадію свого розвитку. Відмова від приписів і настанов, отриманих у спадок ще з радянського минулого та останні тридцять років живлених зв'язками з представниками російської школи, вимагає від українських учених переосмислення цілого ряду позицій, що становлять, здавалося б, непорушне підґрунтя педагогічної та наукової діяльності. У цьому контексті одним із важливих кроків є узгодження пануючої у нашому музикознавстві термінології (й, відповідно, пов'язаних з нею теорій) з тією, яка є



загальноживаною в європейській та американській науці<sup>1</sup>. Необхідність таких студій пов'язана, по-перше, зі встановленням комунікації, бо доволі часто постає проблема адекватного перекладу європейськими мовами текстів, насичених особливою радянською (не побоюся надати таке визначення) термінологією; по-друге, з переглядом та перевіркою існуючих теорій на життєздатність і відповідність сучасним підходам. Відчужений погляд, як відомо ще з настанов епічного театру Б. Брехта, може виявити у звичних речах багато нових та неочікуваних рис.

Одним з таких специфічних понять, які закріпилися в українському музикознавстві ще від радянського періоду, є музично-теоретична система. Її теорія найактивніше розроблялася в 1970–1980-х роках та увійшла й до наукового обігу, й до освітнього процесу. Однак, як у присвячених цій проблематиці дослідженнях, так і в межах навчального курсу «Музично-теоретичні системи» акцент переважно ставиться саме на історії музичної теорії. Водночас аналога цьому поняттю і відповідної йому теорії в європейському та американському музикознавстві не існує. У загальнознаних студіях з історичної проблематики теоретичного музикознавства немає навіть наближення до презентованого музично-теоретичною системою підходу [Dahlhaus; Jarzębska; *The Cambridge History*]. Дослідження стосуються виключно історії музичної теорії, яка презентується і в навчальному курсі з аналогічною назвою (*History of Music Theory*)<sup>2</sup>. Тобто складається враження, що музично-теоретична система є своєрідним заміном історії музичної теорії. Але чи не є такий висновок занадто поверхневим?

Прихованість поняття і концепції музично-теоретичної системи для європейських та американських учених, з одного боку, може пояснюватись певною герметичністю радянського музикознавства, відсутністю презентації багатьох оригінальних ідей та поглядів європейськими мовами<sup>3</sup>. Відповідно, у такому випадку ця концепція вимагає поширення на рівні міжнародного товариства. З іншого боку, вона може виявитися певною надбудовою, яка не прояснює, а лише ускладнює осягнення дуже складної і тривалої історії музичної теорії та вимагає або свого оновлення, або ставлення до себе як до певного історичного факту. Висловлені міркування й обумовлюють **актуальність** теми презентованої розвідки.

**Мета** статті полягає в аналізі існуючих концепцій музично-теоретичної системи, виявленні їхньої своєрідності та відповідності сучасним поглядам на історію західноєвропейської музичної теорії.

**Аналіз публікацій.** Як відомо, у радянському музикознавстві поняття та явище музично-теоретичної системи переважно розроблялося двома науковими школами — українською і російською<sup>4</sup>. В українському музикознавстві оригінальні

<sup>1</sup> Одним з прикладів такого термінологічного різночитання є розповсюджене в українському музикознавстві поняття сонорної техніки композиції [Тукова].

<sup>2</sup> Наприклад, в американських університетах цей курс читається аспірантам.

<sup>3</sup> Як доказ цього твердження згадаю ситуацію, що мала місце на міжнародній конференції «Типології музичних значень: ретроспектива та перспектива» (Литва, Вільнюс, Литовська академія музики і театру, 21–23 жовтня 2021 року). Професорка Г. Дауноравічене запитала представницю Іспанії, чи відома їй концепція симфонічного циклу М. Арановського? Доповідачка відповіла негативно, а професор В. Маркс поставив зустрічне питання: чи перекладено роботу Арановського англійською? Отримавши також негативну відповідь, він зауважив: «Як у такому разі можна з цією концепцією ознайомитися?».

<sup>4</sup> Наскільки мені відомо, вперше поняття музично-теоретична система було введено Л. Мазелем та І. Рижкіним. У «Нарисах з історії теоретичного музикознавства» у передмові до першого випуску йдеться про те, що роботу можна використовувати як навчальний посібник до курсу

концепції були презентовані І. Котляревським (найповніше у монографії «Музично-теоретичні системи європейського мистецтвознавства. Методи вивчення і класифікація») та Г. Вірановським (студія «Музично-теоретичні системи»). Головою російської школи заслужено вважається Ю. Холопов. Фундаментальним результатом діяльності науковця та його учнів став навчальний посібник «Музично-теоретичні системи». Саме ці роботи становлять аналітичний матеріал презентованої статті.

У галузі історії музичної теорії наявна величезна кількість студій, присвячених різним епохам, персоналіям, проблемам тощо. У контексті презентованої розвідки як базову обрано широко відому колективну монографію «Кембриджська історія західної музичної теорії» під редакцією знаного дослідника Т. Крістенсена.

Питанням переосмислення концепції музично-теоретичної системи, як нам відомо, не присвячено жодне дослідження, що обумовлює **наукову новизну** статті. Окремі критичні зауваження щодо запропонованих І. Котляревським та Ю. Холоповим підходів до періодизації історії музичної теорії наявні у розвідці І. Приходька «Проблема періодизації в історії теоретичного музикознавства».

Для досягнення поставленої у статті мети обрано порівняльний, системний та історичний **методи дослідження**.

#### **Результати дослідження.**

Розпочну з аксіоми. Який би не обирали музикознавці підхід до трактування музично-теоретичної системи, незмінними залишаються дві позиції: її матеріалом є музична теорія в історичному розвитку; методологія досліджень ґрунтується на системному підході. Іншими словами, у той чи той спосіб робляться спроби узагальнити показові для певної епохи теоретичні погляди на музичну практику. Відмінними є: рівні, на яких розглядається функціонування музично-теоретичної системи; підходи до періодизації; способи подолання опору, що чинить ученим сам матеріал дослідження.

Аналіз теорій Г. Вірановського та І. Котляревського вимагає певної передмови. На час роботи над власними концепціями музично-теоретичної системи та оприлюднення студій учені не мали доступу до фактів та інформації, які наявні сьогодні, а також використовували пануючі на той час методології (наприклад, діалектичного матеріалізму). Тому одразу зауважу на історично обумовленій необхідності корекції введених музикознавцями положень із сучасною дослідницькою практикою.

Мабуть найменше занурюється суто в історію музичної теорії Г. Вірановський. Безперечно, в його розвідці є вказівки на різноманітні вчення (від піфагорійців до ХХ століття), але докладно жодне з них, за виключенням концепції Б. Яворського, не проаналізовано. Як визначення музично-теоретичної системи можна розглядати таке узагальнення: «...наукове музикознавство замикається в цілісній музично-теоретичній системі, що охоплює матеріальні, формальні та змістовні характеристики музики в їх єдності» [Вірановський, с. 32]. Принагідно зазначу, що кількість таких систем, їхня періодизація в монографії не наводяться, за контекстом можна припустити дотримання автором загальноновживаного в історії музики поділу на епохи та періоди. У той самий час показові для музично-теоретичної системи характеристики розглядаються Вірановським докладно і чітко формалізуються: «Цілісна характеристика системи завжди залежатиме від того, як повноцінно представлені в ній: 1) формотворчі

---

«Історія музично-теоретичних систем» [Рыжкін, Мазель, 1934]. У передмові до другого випуску курс уже іменується «Музично-теоретичні системи» [Мазель, Рыжкін, 1939]. Зверну увагу, що на титулі роботи все ж значиться саме «Історія теоретичного музикознавства». Але питання виникнення поняття музично-теоретична система вимагає подальшого дослідження.

засоби, використані музичною практикою (теорії ладу, ритму, фактури, форми); 2) інтонаційно-жанрові засоби, що є сполучною ланкою між абстрактними можливостями формоутворення й історично конкретною системою традицій та умовностей музичного мистецтва як засобу й особливої форми спілкування (теорії інтонації, тематизму, жанру з їх соціально-психологічним та семіотичним аспектами, крім власне музичного); 3) ціннісні критерії, пов'язані з утвердженням естетичного й етичного ідеалу, до втілення якого прагне мистецтво даної епохи (музично-естетичні та музично-аксіологічні теорії)» [там само, с. 83]. До того ж методика побудови музично-теоретичної системи, за думкою Вірановського, має включати природничо-наукові методи для аналізу теорій першої групи (ладу, ритму і т. д.)<sup>1</sup>; друга група об'єднує гуманітарні та природничо-наукові методи<sup>2</sup>; третя, відповідно, залучає методи гуманітарних наук<sup>3</sup>.

Отже, з одного боку, в монографії презентовано цілісний погляд на досліджуваний матеріал: «...будь-яку теоретичну систему повинно бути розглянуто з точки зору повноти чи неповноти охоплення нею явищ музичного мистецтва, описуваних теоріями, які входять до цієї системи» [там само, с. 83], але, нагадаємо, кількість або історичні межі таких музично-теоретичних систем Вірановським не вказано. Однак, з іншого боку, проблема полягає в тому, що запропоновані дослідником характеристики в більш-менш сукупному вигляді можуть бути застосованими до теорії музики починаючи лише з ХІХ століття, а у ХХ столітті — лише по відношенню до радянського музикознавства. Останнє твердження ґрунтується на тому факті, що, наприклад, теорії інтонації та ладу (в традиційному для українського музикознавства розумінні) відсутні в європейській та американській науці. Частина інших вказаних Вірановським концепцій також є надбанням доволі пізнього періоду розвитку музичної теорії (якщо брати за точку відліку VI століття до н. е. — формування піфагорійської школи). Так, активний розвиток теорії ритму (модальної, а пізніше — мензуральної, що стали підґрунтям для формування регулярної акцентної ритміки) датується ХІІІ століттям, форми — кінцем ХVІІІ століття<sup>4</sup>, тематизму — ХVІ століттям, жанру — межею ХІІІ–ХІV століть і т. д. При цьому необхідно підкреслити, що розуміння і підходи до цих явищ змінювалися з часом, відповідно до змін музичної мови та соціальних функцій мистецтва. Тому видається неможливим порівнювати, наприклад, теорію жанру в потрактуванні Й. де Грокейо (межа ХІІІ — ХІV століть) та Г. Бесселера (ХХ століття), або презентовану в трактаті Й. де Гарландія теорію ритму (середина ХІІІ століття) та концепцію музичного часу, запропоновану Дж. Крамером (1980-ті роки).

Підсумовуючи, зазначимо, що концепція музично-теоретичної системи Вірановського не має всеохоплюючого характеру. Мабуть найбільшими її вадами є теоретичний класикоцентризм, недостатня поінформованість в історії музичної теорії (опора на критичні видання, а не першоджерела, що, зрозуміло, пояснюється об'єктивною причиною відсутності в автора доступу до них), певне нав'язування сучасного автору погляду на події та явища минулих часів<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> «Перша з трьох груп теорій досліджує об'єктивні передумови буття музики, пов'язані з законами акустики й фізіології...» [Вірановський, с. 83].

<sup>2</sup> «Друга, серединна, група теорій досліджує найскладніші питання, пов'язані з взаємодією суб'єктивного й об'єктивного факторів у мистецтві» [там само, с. 83].

<sup>3</sup> «Третя група теорій, естетичних та аксіологічних, спрямована на дослідження проблем, пов'язаних з дією суб'єктивного фактора в мистецтві» [там само, с. 83].

<sup>4</sup> Такої позиції дотримуються К. Дальхауз [Dahlhaus] і Т. Крістенсен [Christensen].

<sup>5</sup> Як певний курйоз зараз сприймається жаль автора про те, що в Давній Греції вчені не володіли фізикою звука: «...якщо вже фізіологічна наука того часу (йдеться про час Піфагора — І. Т.)

Заперечення також викликає включення в музично-теоретичну систему естетики та аксіології (третя група теорій), які ґрунтуються на інших методологічних засадах, ніж теорія музики. Видається, запропонований Вірановським підхід мало чого може дати у дослідженні, припустимо, пануючих в XI столітті теорій (пов'язаних, переважно з проблемами ладу та основ двоголосся), окрім переліку тих складових, які не були актуальними для музикантів цього часу.

Проблемі визначення та класифікації саме музично-теоретичних систем присвячено дослідження І. Котляревського. Музикознавець спирається на системний підхід, визначаючи ядро музично-теоретичної системи та її елементи-складники. Таким ядром стає «проблема відбору музичною практикою для художніх цілей певного звукового матеріалу та способів його організації» [Котляревський, с. 11]. Відповідно, в структурі певної музично-теоретичної системи виокремлюються три рівні: елементів – зв'язків – цілісності. Учений підкреслює, що «специфіка рівня елементів полягає у двоїстості його призначення: з одного боку, тут відбувається відбір звукового матеріалу, а з іншого – перетворення цього матеріалу в елементи музичної мови, що само по собі вже є початковим етапом його організації» [там само, с. 16]. Потрібно зауважити, що вказані елементи музичної мови не конкретизовано. З контексту можна зробити висновок, що переважно аналізуються способи ладової організації, існуючі в західноєвропейській музичній практиці від часів Античності. У певних моментах музикознавець звертає увагу на часовий та фактурний компоненти, які також, імовірно, вважаються елементами музичної мови, однак стрижневим мовним елементом, підкреслює, є способи ладової організації. Рівень зв'язків фіксує «різні форми організації елементів музичної мови» [там само, с. 18]. Під цілісністю Котляревський має на увазі музичний твір у всій складності його внутрішньої будови. Останню позицію потрібно прокоментувати, бо, як відомо, феномен музичного твору для європейської професійної музичної практики є доволі пізнім явищем. Не входячи в історію так званої *opus*-музики, де авторський текст є завершеною цілісністю, потрібно нагадати, що, наприклад, у XIII столітті активно використовувалася так звана техніка контрафактури (різноманітних перестановок, змін як кількості голосів, звукового матеріалу, що ними виконувався, так і вербальних текстів). Практика неповністю фіксованого нотного тексту використовувалася і в ренесансу, і в барокову добу. *Opus*'на ж нумерація творів, як відомо, йде від часів Л. ван Бетховена. Відповідно, увага на музичному творі як цілісності зі сформованими раз і назавжди зв'язками протирічить тисячолітній традиції, яка існувала в західноєвропейській професійній музичній практиці.

Повертаючись до аналізу концепції Котляревського, зазначимо, що логічним висновком вже наведених похідних позицій стає запропоноване вченим визначення: «Музично-теоретична система є історично конкретний продукт суспільної свідомості, що є цілісною сукупністю уявлень про сформовані в музичній практиці закономірності відбору та організації звукового матеріалу, а також фактори, які обумовили ці закономірності» [там само, с. 23].

Загалом, за Котляревським, можна виокремити п'ять музично-теоретичних систем. Їхні межі збігаються з традиційними для історії західноєвропейського музичного мистецтва періодами (хоча початок Середньовіччя віднесено до VI століття, а Ренесансу – до XIV століття<sup>1</sup>). Наочно загальне уявлення про кожну

---

не могла встановити, що смуга доступних слухових коливань розташована в зоні між 16 і 23000 герц...» [там само, с. 28].

<sup>1</sup> Міркування щодо причин такого підходу до періодизації наводяться у статті І. Приходька [Приходько, 2011].

музично-теоретичну систему, її специфіку наводиться вченим у таблиці [там само, с. 126] (таблиця 1):

Таблиця 1.

Рівні	Типологічні характеристики систем				
Методологічної спрямованості	Космологічна	Антропоморфічна	Антропоцентрична	Раціоналістична/Емпірична	Історико-діалектична
Цілісності	Первинно-	Ортодоксально	Внутрішньо диференційована	Архітектонічна	Процесуальна
	СИНКРЕТИЧНА				
Зв'язків	посліпкова	Модальна		Тонально-мелодична	Тонально-гармонічна
Елементів		Інтервально-мелодична	Інтервально-гармонічна		Акордово-гармонічна
Відбір звукового матеріалу	Стихійний	Вибірково-	Універсально-звукорядний	Спеціалізовано-	Свободно-акустичний
Історичні етапи	Античність VI ст. до н. е. — VI ст. н. е.	Середньовіччя VI–XIII ст.	Відродження XIV–XVI ст.	Новий час XVII–XIX ст.	Сучасність

Як видно з презентованої таблиці, кожна з музично-теоретичних систем характеризується відповідно до обраного вченим підходу за рівнем відбору звукового матеріалу та сформованих ним елементів музичної мови (тобто зв'язків, за якими об'єднуються ці елементи) і цілісності. Найвищим є рівень методологічної спрямованості, що вказує на панівне для певної епохи усвідомлення людиною світу, співвідношення себе і власної діяльності з навколишнім середовищем. Складно не погодитися з І. Приходьком, котрий зазначає, що «фактичним предметом дослідження стає <...> сама **практика** відбору та поєднання засобів музичної виразності, притому лише у двох аспектах — звуковисотному (рівні елементів, зв'язків та цілісності) та філософсько-естетичному (рівень методологічної спрямованості)» [Приходько, с. 172].

Не дискутуючи з науковим ядром теорії Котляревського, підкреслимо принципове неузгодження концепційної та практичної складових музично-теоретичної системи. Воно полягає в тому, що теми трактатів мандрували від епохи до епохи, відповідно, запропонований ученим рівень методологічної спрямованості не може бути пов'язаним лише з певним часовим відрізком. Наприклад, розвиток спекулятивної парадигми<sup>1</sup> (її Котляревський відносить до Античності та визначає як космологічну), презентованої музичною математикою та обрахунками звукорядів і інтервалів, дійсно був закладеним Давніми греками. Показовим для неї, наприклад, є анонімний трактат евклідової традиції «Κατάτοιμὴ κανόνος» («Поділ канону»), створений у IV–III столітті до н. е. Однак, із завершенням Античності цей напрямок не добіг свого кінця. Він був переданим Середньовіччю «Institutio Musica» («Основи музики», початок VI сторіччя) Боеція, його засадами користувалися і в XVI столітті Джозеффо Царліно, і у XVIII столітті Жан-Філіпп Рамо, і багато інших. Такі самі мандри кризь століття та епохи має й модальна теорія. Загальні правила організації модусів можна знайти в трактаті «Dialogus de musica» («Діалог про музику», початок XI століття) Псевдо-Одо, «Liber de natura et proprietate tonorum» («Книга про природу та властивості ладів», 1476) Й. Тінкториса і навіть у «Le istituzioni harmoniche» («Гармонічні установи», перша редакція 1558) Дж. Царліно (не дивлячись на додавання ним до традиційних восьми ще чотирьох модусів). Розмова ж про музичний твір як цілісність, як вже зазначалося вище, виникає порівняно пізно. Початок такого усвідомлення опусу пов'язують з XVI століттям, появою трактату «Musica» («Музика», 1537) Ніколауса Лістеніуса та відділу musica poetica, етап формування спеціальних підходів датують кінцем XVIII — початком XIX століття, коли відбувається становлення вчення про музичну форму.

<sup>1</sup> Визначення К. Дальхауза.

Таким чином, якщо виходити зі специфіки історії музичної теорії, то її розвиток досить складно розглядати у безпосередній прив'язці до якоїсь певної епохи, хоча, безперечно, музична теорія завжди віддзеркалює актуальну їй практику. У запропонованому ж І. Котляревським підході музично-теоретична система входить у безпосередню суперечку як з практикою (рівень цілісності), так і з історією музичної теорії (рівень методологічної спрямованості).

Трактування музично-теоретичної системи колективом московських авторів викликає багато запитань. Видається, що заявлена назва не відповідає реальному змісту посібника, оскільки останній презентує саме історію музичної теорії. Недарма однією з задач курсу є «коротко охарактеризувати найважливіші етапи розвитку історії музичної теорії» [Музыкально-теоретические системы, с. 14]. Тобто окрема самодостатня концепція музично-теоретичної системи, визначення її відмінностей від історії музичної теорії відсутні. Констатація цього факту дозволяє зрозуміти її структуру роботи, її методологію, її використану термінологію (наприклад, синонімічність понять музично-теоретична система/концепція, застосування цих дефініцій по відношенню до індивідуальних теорій тощо). Саме поняття музично-теоретичної системи (авторства Ю. Холопова) наводиться дуже побіжно у контексті розгляду загальної структури музично-теоретичного знання і пов'язується з розумінням теорії музики як такої. Вчений пише: «Об'єднання величезної маси систематизованих та класифікованих даних у музично-теоретичну систему є природна форма продуктивної діяльності музично-теоретичної науки. У відповідності із поняттям теорії музики і **музично-теоретична система є система класифікованих емпіричних знань, що виявляють закони музики-мистецтва**<sup>1</sup>. Вона складається історично і відображує певні історичні конкретні соціальні умови» [там само, с. 37]. Відповідно, у такому потрактуванні поняття музично-теоретична система є заміником поняття історія музичної теорії, створюючи лише безпідставно ускладнення термінологічної бази і не привносячи нічого концептуально нового до затвердженої в європейському та американському музикознавстві дефініції.

#### **Висновки та перспективи дослідження.**

Сучасний погляд на різні концепції музично-теоретичної системи показав, поперше, їхню своєрідність і неузгодженість між собою. З аналізу досліджень Г. Вірановського та І. Котляревського випливає, що спільним для обох авторів є обраний системний метод та уявлення про цілісність музично-теоретичного знання певної епохи. Але різняться як розуміння будови самої музично-теоретичної системи, так й аналітичні підходи. По-друге, запропоновані в обох студіях характеристики музично-теоретичних систем вступають у протиріччя з відомим зараз фактологічним матеріалом. У випадку Вірановського панує своєрідний класикоцентричний погляд, у роботі Котляревського «...пропонується **власне теоретична** концепція, яка осмислює звуковисотні співвідношення в європейській музиці з точки зору історичних змін, що в них відбуваються» [Приходько, с. 172]. По-третє, московська школа на чолі з Ю. Холоповим досліджує суто історію музичної теорії, системний підхід застосовується по відношенню лише до узагальнення творчості окремих авторів.

Підсумовуючи й актуалізуючи назву статті маю зазначити, що музично-теоретична система є радше фантомом ніж феноменом. Сучасне історично-поінформоване музикознавство презентує величезний корпус досліджень, присвячених окремим трактатам, творчості теоретиків минулого, розвитку певних тематичних напрямків тощо. Узагальнення, які є необхідними для опанування тривалої та складної історії розвитку музичної теорії, мають ґрунтуватися на

---

<sup>1</sup> Нагадаємо визначення теорії музики за Ю. Холоповим: «Теорія музики є система знань про сутність явищ та законів музики» [Музыкально-теоретические системы, с. 21].

презентованих у першоджерелах матеріалах, їхньому співвіднесенні з сучасними їхнім авторам, а не нам теоретичними поглядами та історичними взаємозв'язками. У такому контексті концепція музично-теоретичної системи також стає певним історичним фактом, який заслуговує на увагу в межах історії теоретичного музикознавства. Відповідно, одною з перспектив розвитку запропонованої у статті проблематики є введення до обігу українського музикознавства як вже існуючих досліджень з історії музичної теорії, так і створення оригінальних студій, що розвиватимуть цей тематичний напрямок.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вірановський Г. М. Музично-теоретичні системи. Київ : Музична Україна, 1978. 87 с.
2. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификация. Київ : Музична Україна, 1983. 158 с.
3. Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыкознания. Москва-Ленинград : Гос. музыкальное изд-во, 1939. Вып. 2. 248 с.
4. Приходько И. М. Проблема периодизации в истории теоретического музыкознания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 33. С. 170–179.
5. Рыжкин И. Я., Мазель Л. А. Очерки по истории теоретического музыкознания. Москва : Гос. музыкальное изд-во, 1934. Вып. 1. 180 с.
6. Тукова І. Г. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 132 : *Техніка музичної композиції: теорія, історія, проблеми аналізу*. Київ, 2021. С. 66–77. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969>
7. Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. Музыкально-теоретические системы : Учебн. для историко-теоретических и композиторских фак. музыкальных вузов. Москва : Композитор, 2006. 632 с.
8. Christensen T. *Genres of Music Theory, 1650–1750. Towards tonality: aspects of Baroque music theory*. Leuven University Press, 2007. P. 9–39.
9. Dahlhaus C. Was heißt “Geschichte der Musiktheorie”? *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk. Geschichte der Musiktheorie* / ed. Frieder Zaminer. Bd. 1. Darmstadt, 1985. P. 8–39.
10. Jarzębska A. Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej. Kraków : Musica Iagellonica, 2002. 312 s.
11. *The Cambridge History of Western Music Theory* / Ed. T. Christensen. Cambridge University Press, 2008. 981 p.

### REFERENCES

1. Viranovskyi, H. M. (1978). *Muzychno-teoretychni systemy [Music-theoretical systems]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 87 p. [in Ukrainian].
2. Kotlyarevskii, I. A. (1983). *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy evropeiskogo iskusstvoznaniya. Metody izucheniya i klassifikatsiya [Musical-theoretical systems of European art history. Study methods and classification]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 158 p. [in Russian].
3. Mazel', L. A., Ryzhkin, I. Ya. (1939). *Ocherki po istorii teoreticheskogo muzykoznaniiya [Essays on the history of theoretical musicology]*. Moskva-Leningrad: Gos. muzykal'noe izd-vo, Issue 2, 248 p. [in Russian].
4. Prikhod'ko, I. M. (2011). Problema periodizatsii v istorii teoreticheskogo muzykoznaniiya [The problem of periodization in the history of theoretical musicology]. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education]*. Issue 33, pp. 170–179. [in Russian].

5. Ryzhkin, I. Ya., Mazel', L. A. (1934). *Ocherki po istorii teoreticheskogo muzykoznaniya* [Essays on the history of theoretical musicology]. Moskva: Gos. muzykal'noe izd-vo, Issue 1, 180 p. [in Russian].

6. Tukova, I. G. (2021). Sonoryka yak tekhnika kompozytsii: dosvid krytychnoho analizu [Sonoric as a compositional technique: the attempt of critical analysis]. In: *Naukoviy visnik Natsionalnoyi Muzichnoyi Akademiyi Ukrayini Imeni P. I. Chaykovskogo* [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 132, pp. 66–77. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969> [in Ukrainian].

7. Kholopov, Yu. N., Kirillina, L. V., Kyuregyan, T. S., Lyzhov, G. I., Pospelova, R. L., Tsenova, V. S. (2006). *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy* [Music-theoretical systems]. Moscow: Kompozitor, 632 p. [in Russian].

8. Christensen, T. (2007). Genres of Music Theory, 1650–1750. In: *Towards tonality: aspects of Baroque music theory*. Leuven University Press, pp. 9–39. [in English].

9. Dahlhaus, C. (1985). Was Heißt “Geschichte der Musiktheorie”? In: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk. Geschichte der Musiktheorie* / ed. Frieder Zaminer. Bd. 1. Darmstadt, pp. 8–39. [in German].

10. Jarzębska, A. (2002). *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*. Kraków: Musica Iagellonica, 312 s. [in Polish].

11. Christensen, T. (ed.) (2008). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press, 981 p. [in English].

## IRYNA TUKOVA

**Tukova, Iryna** — Candidate of Art Criticism (PhD), Dr. Habil, Associate Professor at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4786-0484>

tukova@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269570

## MUSIC THEORY SYSTEM: PHENOMENON OR PHANTOM?

**Relevance of research** connects with contemporary state of Ukrainian musicology. Abandoning the guidelines inherited from the Soviet era requires Ukrainian musicologists to rethink a number of positions. In this context, one of the important steps is to correlate the terminology prevailing in Ukrainian musicology with the one that is commonly used in European and American space. One of such specific concepts, which have been established in Ukrainian musicology since the Soviet period, is the music theory system. Its theory was most actively developed in the 1970s and 1980s and entered both scientific circulation and the educational process. At the same time, there is no analogue of this concept and its corresponding theory in European and American musicology. The article is dedicated to analyze of music theory system concept and correlate it with concept of music theory history.

**The purpose of the article** is researching the existing concepts of music theory system, to reveal their originality and correspondence to modern views on the history of Western European music theory.

**Methods.** In the article comparative, systematic and historical research methods are used.

**The results and conclusions.** In Ukrainian musicology original concepts of music theory system presented by I. Kotlyarevskiy and G. Viranovskiy, in Russian musicology such concept was developed by Yu. Kholopov and his scientific school. A detailed study of various approaches to music theory system showed, firstly, their inconsistency among themselves. From the analysis of the researches of G. Viranovskiy and I. Kotlyarevskiy, it follows that both authors have in common



the chosen systematic method and the idea of the integrity of music theory system of a certain era. However, both the understanding of the structure of the music theory system and the analytical approaches different. Secondly, the characteristics of music theory systems proposed in the studios of G. Viranovskyi and I. Kotlyarevskyi contradict the currently known factual material. In the case of Viranovskyi, a kind of classical-centric view prevails; in the work of Kotlyarevskyi, the emphasis is mainly on the study of the history of the development of pitch organization indicative for Western European practice. Thirdly, the moscow school investigates purely the history of music theory, the systematic approach is applied only to the generalization of the work of individual authors. The perspective of the study of proposed in the article topic can be seen in the appeal to methods of researching the history of music theory approved by European and American scientific practice, their inclusion in circulation in Ukrainian musicology.

**Keywords:** music theory system, history of music theory, conception by Georgyi Viranovskyi, conception by Ivan Kotlyarevskyi, treatise.

**СТРОНЬКО Б. Ю.**

**Стронько Борислав Юрійович** — кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

© Стронько Б. Ю., 2022

## **НЕДОМОВЛЕНІСТЬ В МУЗИЦІ ЯК ФАКТОР АКТИВНОГО СПРИЙНЯТТЯ**

Розглянуто проблему співучасті слухача у процесі сприйняття музики. Досліджено питання активності слухача у співвідношенні між потенційним, найімовірнішим розгортанням думки композитора (з одного боку) і реальним звучанням музичної композиції (з іншого боку). Феномен музики розглядається як взаємодія між композицією та свідомістю слухача, попри традиційний погляд на музику лише як на монолог композитора. Одним із найважливіших засобів у цій сфері мислення є недомовленість. У контексті презентованої роботи це поняття трактується як відсутність найбільш очікуваного музичного матеріалу, як специфічний засіб, що викликає більш загострене й інтенсивне сприйняття потоку звуків. Методами дослідження є: умовно-порівняльний аналіз обраних музичних композицій; моделювання очікувань слухача щодо музики; реконструкція задуму композиторів. Навіть в академічних стилях яскравий зв'язок між музичним твором і публікою містить приховану інтерактивність слухача. Справжньої інтерактивності в академічних жанрах немає через неможливість слухача втрутитися в реальні звукові структури. Але в контексті певного стилю обізнаний слухач має можливість відчувати різницю між найімовірнішим і реальним композиторськими варіантами продовження. Слухач представлений як реконструктор ідей композитора, звісно, через знання певного стилю. Існують такі види музичної недомовленості, як: 1) вертикальна (відсутність очікуваної фактурної складової); 2) горизонтальна (відсутність очікуваного продовження); 3) активна (зривом очікуваного продовження); 4) пасивна (відсутність без зривів); 5) провокуюча (незавершеність як привід розгорнути більш повний варіант поточної теми). Реальність відповідного фрагмента не абсолютна, а є втіленням однієї з безлічі можливостей. Діалог між «Варіантом слухача» та «Варіантом композитора» — це реалізація потенціалу онтологічного часу, який містить різні варіанти майбутнього.

**Ключові слова:** недомовленість, інтерактивність у музиці, активність слухача, корисні кліше.

**Вступ.** Відомо, що музичний твір не є «річчю в собі», повністю незалежною від виконавця та слухача. Він містить у собі більшу чи меншу частку *інтерактивності* — здатності до взаємодії, зворотного зв'язку. Така інтерактивність генерує значну частину художнього та смисловий потенціалу твору. У музикознавстві останніх десятиліть існує тенденція розглядати музичний твір не тільки як повністю виконаний композитором та замкнений на собі, але й як такий, що підлягає «доробці» з боку виконавця [Москаленко, 2013, с. 85]. У поле дослідження потрапляють й авангардні твори, що містять втручання слухача, від реакції котрого залежить подальший розвиток твору [Житомирський, Леонтєва, Мяло, 1989, с. 198]. Отже, проблему взаємодії з музичним твором, його інтерактивності вже порушено.

Проте, щодо творів більш академічного, навіть класичного типу **проблему взаємодії твору та слухача не вичерпано**. Тому вона зберігає **актуальність** для подальшого дослідження. Адже у джерелах, з якими доводилося ознайомитися, класичний музичний текст розглядається переважно як чітко визначена наперед реальність, хоча така реальність є наслідком авторського вибору з-поміж численних, більш чи менш ймовірних варіантів можливого розгортання, продовження, розвитку. Пропонуючи виконавцеві та слухачеві прикінцевий наслідок такого вибору, автор, проте, зберігає сліди проблемних ситуацій, розв'язаних у творі. У розгортанні музичного задуму такі точки «розгалуження можливих шляхів» проходить, вслід за автором, й слухач. Подібні випадки також уже розглядалися музикознавцями [Ковалінас, 2020]. Проте композитори не завжди прагнуть показати повний шлях творчої думки у творі; іноді слухачеві та виконавцеві залишається можливість відчутти неповноту висловлювання та певну нездійснену перспективу (або перспективи) продовження. Тим самим порушується питання навмисної неповноти висловлювання композитора, отже — *недомовленості* як виразного, ефективного прийому, якій мобілізує увагу слухача, причому *кваліфіковану* увагу, засновану на відчутті певних закономірностей, навіть *корисних кліше* у сфері музичних засобів. Серед досліджень, про які мова попереду, не вистачає системного опису виразного ефекту відсутності очікуваного компонента, тобто, *недомовленості*. Власне, недомовленість згадується, як ознака закінчення, наприклад, Мазурки ор. 17 №4 Ф. Шопена, романсу «Там скрикнув птах» ор. 60 №4 Е. Гріга або «Ліричної сюїти» А. Берга [Денисов, 1986, с. 119]. Фактори впливу подібного прийому на слухача видаються надто очевидними. Вони й є досить очевидними для сприйняття особистості, зануреної до відповідної музичної традиції. Тому залучення нових слухачів, творче продовження класичних прийомів «гри із слухачем» у контексті пізніших стилів потребує більш глибокого та детального розгляду.

**Аналіз публікацій.** Про твір як місце зустрічі автора та реципієнта згадував польський філософ Р. Інгарден: «Філософ говорить про потребу відходу від традиції мовлення про “суб’єктивну” і “об’єктивну” естетику, яка веде до багатьох непорозумінь, і запропонував визначати предмет естетики як зустріч автора (спостерігача) з твором мистецтва, “зустріч цілком особлива, з котрої у певних випадках виростає твір мистецтва <...>, з іншого — доходить до творчого народження автора, спостерігача, що естетично переживає, чи критика”» [Шевчук, 2011, с. 171]. Залучення слухача до виконання, спів-інтонування (Москаленко, 2013, с. 103) музики імпліцитно наявне, фактично, ще у поділі музичних жанрів на первинні та вторинні, звичаєві (Umgangsmusik) та пропоновані (Darbietungsmusik), за Г. Бесселером [Москаленко, 2013, с. 101]. У згаданій книзі В. Москаленка, на підставі подібного поділу жанрів (названих В. Цукерманом, відповідно, первинними та вторинними), співучасть слухачів у перших з них концептуально наголошується. Цілком слушним є висновок авторів про залишкову пам'ять, про співучасть, залучення слухача у контекст твору навіть у вторинних жанрах [Москаленко, 2013, с. 102].

Проекція власного слухачького досвіду у вигляді прогнозування його подальшого розгортання ґрунтовно висвітлена у роботі А. Мілки «Теоретичні основи функціональності в музиці», де фактор переважної невизначеності майбутнього розглянуто як одну з основ взаємодії музичного тексту із слухачем [Милка, 1982]. Змістовно та креативно розкрито композиторську ініціативу з подолання стильової інерції мислення як дієвого та подієвого музичного засобу у лекціях М. Ковалінаса про фортепіанні сонати Л. ван Бетховена [Ковалінас, 2020]. У цих лекціях наявні змістовні міркування щодо уникнення славетним

класиком найбільш очевидних, передбачуваних ходів музичної думки; тим самим у задумі композитора присутні й елементи гри із свідомістю слухача.

На думку норвезької дослідниці І. Рейтан, активність слухацької свідомості розглядається як інстанція, що синтезує музичний образ на основі музичного тексту [Reitan, 2021]. Отже, образна наповненість виникає лише на стадії сприйняття музичного тексту, але не міститься безпосередньо у самому тексті.

У статті американського музикознавця Дж. Кратуса (John Kratus) «Слухання музики це творчість» («Music Listening Is Creative») розглянуто активність слухача стосовно музичного твору, переважно в аспектах впливу на реально озвучені його складові. Автор наголошує на тому, що слухання музики — це творче зусилля («...listening is a creative endeavor»). Дж. Кратус наводить цінну для нашого дослідження думку С. Фейнберга: «Творчий підхід до слухацького сприйняття включає до себе налаштування ситуацій розв'язання проблем, у яких слухач може функціонувати і як мислитель, що розв'язує проблеми, і як учень, що отримує знання» [Kratus, 2017, p. 46].

У статті «Слухання музики професійними вухами» («Listening to music — with professional ears») І. Рейтан (Ingrid Reitan) виділяє, вслід за Дж. Мурселлом (James Mursell) такі типи слухачів: інтелектуальний та емоційний чи моторний. Крім того, існують слухові настанови: *об'єктивна* — з увагою до музичного матеріалу; *інтро-суб'єктивна* — з емоційним фокусом; *характерна* — з увагою до того, що музика виражає; *асоціативна* — де музика викликає певні картини та емоції у свідомості [Reitan, 2021, с. 5]. Дж. Слобода (John Sloboda) розрізняє *когнітивне* та *емоційне* слухання [там само]. Відомий американський композитор А. Копленд виділяв три плани слухосприйняття: чуттєвий, експресивний, власне музичний [там само]. Останній з них є найбільш важливим для теми презентованої статті як пов'язаний із розумінням внутрішньої музичної логіки.

Зрештою, інтерактивний потенціал музичного твору різнобічно розглянуто Е. Денисовим у статті «Стабільні та мобільні елементи музичної форми та їхня взаємодія», де йдеться, зокрема, про ті елементи композиції, які автор залишає на розсуд виконавця — від прикрас та каденцій у творах доби бароко та класицизму до прийомів контрольованої алеаторики у творчому доробку музичного авангарду [Денисов, 1986, с. 113–136].

Монографія Ю. Ніколаєвської «Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ–ХХІ ст.» містить «погляд на інтерпретацію як спосіб спілкування суб'єктів музичної творчості» [Ніколаєвська, 2020]. Серед комунікативних стратегій такого спілкування (поряд із композиторською та виконавською) розглянуто й **слухацьку** стратегію, якій можуть бути притаманні пасивність/активність/інтерактивність [Ніколаєвська, 2020]. Такий погляд є близьким до запропонованого у цій статті.

Отже, загальну базу до вивчення конкретних прийомів гри із свідомістю слухача з боку композитора, вже створено. Самі ці прийоми ще не вичерпано як предмет для дослідження. При цьому у зазначених джерелах *не вдалося знайти детального аналізу та класифікації конкретних прийомів взаємодії із свідомістю слухача як співучасника розгортання задуму*. Недомовленість, про яку йтиметься надалі, можливо, залишилася без достатнього розгляду саме через невловимість та парадоксальність самого предмету розгляду, в природі якого не стільки те, що безпосередньо присутнє у творі, а те, що спонукає слухача ментально взаємодіяти з відсутніми, хоча й прогнозованими його складовими.

**Мета** статті — розкрити комунікативний та художній потенціал недомовленості в музиці.

Для цього було поставлено та здійснено наступні **завдання**:

- розмежувати наявні (очевидні) та віртуально присутні елементи музичного твору;
- з'ясувати жанрово-стильовий контекст, у якому виникає відчута слухачем недовомовленість;
- знайти відповідні ресурси слухацької інтерпретації музичних композицій;
- розкрити буттєво-часову передумову недовомовленості;
- виявити та класифікувати різновиди досліджуваного прийому;
- пов'язати недовомовленість із поняттями слухацької активності, прихованої інтерактивності музичного твору, його потенційної варіантності;
- намітити подальші перспективи використання недовомовленості у музиці та її вивчення музикознавством.

**Новизна статті** полягає у цілеспрямованому та окремому вивченні феномену навмисних пробілів, лакун у контексті загальної логіки музичного твору.

**Методологічним підґрунтям** дослідження є:

- умовно-порівняльний аналіз обраних музичних композицій (тобто, зіставлення кінцевого авторського варіанту з не реалізованими, проте вірогідними продовженнями);
- реконструкція задуму композиторів (з використанням власного композиторського досвіду — практики пошуку менш очевидних варіантів розвитку музичної думки замість найбільш передбачуваних);
- логіко-психологічне моделювання очікувань слухача щодо музики.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Сучасному етапу розвитку мистецтва притаманне розмаїття стилів, технік, естетичних спрямувань. Все це загострює питання ролі адресата мистецької активності — слухача, глядача. Адже він має знаходити системність, лад, сенс у складному комплексі вражень від твору. Відсторонення слухача від розгортання музичної думки, від співучасті у переживанні твору як події у його власному бутті, є небезпекою для музичного мистецтва у його певних стилістичних та жанрових проявах. Тому важливо розглядати твір мистецтва не тільки як певний **монолог** автора (чи діалоги образів у межах твору), але й як **діалог** твору із свідомістю його адресата. Як у монолозі, так й у діалозі є не тільки наявні сенсові одиниці, але й не висловлені, хоча й очікувані згідно контексту. Надалі останні будуть розглядатися як прояви недовомовленості у музичних текстах. *Недовомовленістю у цій статті названо навмисно створену композитором ситуацію неповноти висловлювання.*

Недовомовленість як складову тексту музичного твору, що провокує активність уяви слухача, варто вивчати з огляду на *комунікативну недостатність* багатьох творів, а також — на *комунікативну перевантаженість* значної їх кількості. У першому випадку слухач не отримує достатньої повноти вражень, щоби виникло його залучення до контексту художнього спілкування. У другому випадку надлишок вражень та смислів подавляє його свідомість, не залишаючи шансів на формування власного ставлення до тексту.

Сучасна академічна концертна музика здебільшого передбачає поділ на тих, хто «роблять музику» (композитор, виконавець, імпровізатор, звукорежисер), та слухача, який лише її сприймає. Однак життєвість зв'язку між ними багато в чому тримається на *прихованій інтерактивності* музичного твору. Такий поділ існує й досі у деяких формах музикування. Адже у фольклорних традиціях до виконання може підключитись й слухач (який

співінтонує, отже, долучається до виконання) [Москаленко, 2013, с. 101], як і у деяких формах церковної музики, у навчанні музиці у дитячих садках, на уроках співу та ін.

Повної та безпосередньої інтерактивності академічні музичні жанри не пропонують, адже слухач не має можливості втрутитися у реальний потік звучань. Але й у цій сфері існують ситуації, коли слухач відчуває різницю між реальним звучанням та можливим, належним, прогнозованим здійсненням задуму.

У разі вдалої комунікації «твір — слухач» останній виступає як «реконструктор» музичного задуму, музичних уявлень, виходячи з акустичних даних (звучання) та норм певного стилю. Згідно зауваженню композитора Маурісіо Кагеля, «композиція — це інтерпретація деякого акустичного уявлення або процесу. Інтерпретація — ... композиція акустичного процесу. Акустичний процес — це інтерпретація композиційних уявлень» [цит. за: Соколов, 1992, с. 9]. Це висловлювання зберігає достатню актуальність й поза межами творчості відомого авангардиста і певною мірою стосується й слухачів музики взагалі.

Будь-якій комунікативно вдалій музичний твір містить хоча б мінімальну *потенційну інтерактивність* в тому сенсі, що існує не одностороння дія твору на слухача, а їхня взаємодія. Слухач, який відчуває постійність суміщення певних елементів твору (наприклад, компонент А постійно продовжується компонентом Б або супроводжується певною фактурою), призвичаюється до усталених у творі «правил гри», включає свою свідомість у цей контекст. Крім того, у кожному стилі є певний набір стандартів, що викликають більш чи менш певні очікування у слухача — як то, наприклад, очікування тоніки після домінанти. Як вже згадувалося вище, про такі структури очікування докладно та системно написано у книзі А. Мілки «Теоретичні основи функціональності в музиці» [Милка, 1982]. Тому перейдемо безпосередньо до питання **недомовленості**, яке впливає з функціональності системи слухачьких очікувань.

Це явище давно відоме у літературі та, взагалі, у практиці словесного спілкування. Воно має під собою відчуття такого, вже висловленого, контексту, що робить очікуваним, бажаним продовження висловлювання або провокує продовження висловлювання в уяві того, кому адресовано недомовлений текст. У музиці подібні випадки менш очевидні, але знаходяться, зокрема, у творах епохи класицизму, загалом — у творах із «сильним» контекстом, який дозволяє певною мірою передбачати подальше розгортання подій.

У Шостій симфонії Л. ван Бетховена мелодія теми фіналу часто повторюється та гарно запам'ятовується. Тому при проведенні лише акомпанементу цієї теми у тт. 117–139 фіналу, без мелодії, виникає своєрідний ефект. Слухач відчуває саму відсутність звичної мелодії як особливу подію. У нього є навіть можливість самому подумки інтонувати зниклу мелодію, подібно до ефекту караоке. Цьому сприяють повторення гармонії з теми та сама ситуація очікування теми після епізоду. *Такий тип недомовленості — «недовантажену» фактуру — назвемо **вертикальним**, оскільки тут відсутній певний пласт фактурної вертикалі.*

Інший тип недомовленості спостерігається наприкінці «Ліричної сюїти» А. Берга У партії альту, в останньому такті, виписані ноти, що реально звучать, але мають поступово стихуватися під час одного-двох повторів, на вибір виконавця, а потім домислюватися слухачем за інерцією згасаючого *ostinato*. Авторська ремарка, а також відсутність фінальної тактової риски, свідчать про намір автора розімкнути простір нотного запису у бік продовження авторської думки виконавцем, а також — й слухачем:

## А. Берг, «Лірична сюїта»

\* bis zum völligen Verlöschen, daher die letzte Terz Des – *f* eventuell noch ein-, zweimal wiederholen. Keinesfalls aber auf Des schliessen!  
(переклад: до повного зникнення, тобто, останню терцію *des* – *f* повторити, на вибір, 1-2 рази, але не закінчувати на *des*!)

Не завжди, однак, можна настільки чітко уявити продовження звучання. Недомовленість може вказувати й на принципову невизначеність продовження — тимчасову (наприклад, «Перервана серенада» К. Дебюссі, перед ремаркою *Trés vif*) чи прикінцеву (прикладом може бути закінчення Мазурки Ф. Шопена op.17 № 4).

Такий тип недомовленості — «недомальовану» лінію розгортання задуму — назовемо **горизонтальним**, оскільки тут відсутній певний проміжок часу, «горизонтальної» координати.

Особливим видом горизонтальної недомовленості можна вважати викликання наступних подій підкресленою неповнотою попередніх. Наприклад, на початку варіацій у четвертій частині Третьої симфонії Бетховена звучить лише бас майбутньої теми — як перші натяки на тему, що ще не з'явилась. Подібний випадок є у другій частині Першої симфонії А. Брукнера, де басы грають скоріше перші та непевні інтонаційні імпульси майбутньої теми, ніж саму тему. Уривчастість реплік у партіях флейти та клавесину на початку Шостої симфонії Гіє Канчелі (після соло двох альтів) відіграє таку саму роль. Слухач відчуває необхідність доповнення потенційної теми до повноцінної, матеріал проковує відповідні очікування. Тому назовемо такий вид недомовленості *проковуючою*.

Ще один вид недомовленості назовемо *зривом продовження*, тобто раптовим зламом перебігу подій. Природно, що він часто зустрічається в оперній музиці і сюжетно збігається з гострими сюжетними колізіями (як, наприклад, наприкінці II дії «Тристану та Ізольди» Р. Вагнера, з появою короля Марка та його супутників). Тут одним персонажам не дають «домовити» інші. Аналогічний ефект є й у балетній музиці, а також, меншою мірою — й у «чистій» музиці (закінчення Ноктюрну op. 32 № 1 Ф. Шопена). Фактично з цим видом недомовленості споріднений гармонічний еліпсис — як поява несподіваного гармонічного продовження замість очікуваного (функціонально обумовленого).

Зрив продовження можна вважати *активним* видом недомовленості — як вторгнення певної сили у сферу дії попередньої. Інші види недомовленості, відповідно, можна назвати *пасивними*, оскільки замість належної частини певної цілісності слухачу пропонується *відсутність* очікуваного матеріалу, але не інший матеріал.

Спільною онтологічною засадою зазначених типів недомовленості є *відсутність як особливий вид присутності* [Хайдеггер, 1993, с. 398]. Тобто, це не безумовне небуття («нічого немає»), а відносне, ситуативне («тут чогось не

вистачає»). Отже, використовується слухацьке відчуття контексту як потенційної цілісності.

Окрім зазначеного, недомовленість — це ситуація «наявне замість очікуваного». Отже, *реальність фрагмента, що зараз звучить, постає не як абсолютом, а як одна з можливих альтернатив.*

Естетичне відчуття, що виникає у слухача від різниці між тим, що звучить та тим, що мало б прозвучати, виникає лише за певної умови: слухач сприймає недомовленість, відсутність матеріалу як його нереалізовану (або недо-реалізовану) присутність. Тобто, потрібна екстраполяція слухачем засвоєного контексту твору (й підключення до тенденцій розвитку музичної думки у ньому) на наявний фрагмент звучання. Отже, це містить частку домислення, достворення музики з боку слухача. У ситуації недомовленості виникає діалог (різною мірою усвідомлений) між «варіантом слухача» та «варіантом композитора». Перший з них безпосередньо обумовлений контекстом, навіть інерцією контексту. Другий з них цю інерцію долає.

Цьому сприяє двовекторність сприйняття часу у музиці [Стронько, 2002]. З одного боку, це напрямок екстраполяції вже відомого наперед, за вектором «минуле — майбутнє». З іншого боку, злам очікування виявляє певну самостійність наступного щодо попереднього, незалежність, ініціативність авторської думки щодо інерції створеної нею ж контексту (тобто, вже озвученої частини твору). Майбутнє, яке очікувалося згідно логіці композиції, та реальні колізії розходяться між собою. Отже, значення та повнота експресії у ситуації недомовленості утворюються напругою між варіантами теперішнього та майбутнього — нереалізованим та наявним. Недомовленість, тим самим, виявляє неодномірність часу і варіантність буття. Творчість та життєва пластичність художнього мислення провокуються проривами у монолозі, що створюють можливість діалогу сприйняття з щойно висловленим.

#### **Результати дослідження:**

1. Виділено окремою проблемою недомовленість як відсутність очікуваного.
2. Розглянуто принципи виникнення такого явища на основі взаємодії свідомості слухача із твором, який має сильний зумовлюючий контекст.
3. Класифіковано різновиди недомовленості в музиці та їх виразну дію.
4. Визначено онтологічно-часові чинники явища недомовленості у музиці.

#### **Висновки**

1. Музичний твір, навіть класичного типу, може включати інтерактивність слухача як частину задуму.

2. Ця інтерактивність обумовлена закономірностями контексту, тобто включенням уваги та мислення слухача у систему очікувань, згідно тенденціям музичного мислення композитора у цьому творі. Тим самим слухач постає одним з інтерпретаторів музики, хай і відносно пасивним.

3. Різниця між слухацьким очікуванням та реальним продовженням музичного твору створює особливу напругу та ефект «діалогу можливостей».

4. Недомовленість — це відчуття відсутності найбільш ймовірного. Вона може мати вертикальний (фактурний) та горизонтальний (часовий) виміри. Вона може бути пасивною та активною — тобто, розгортання думки уривається або сходженням нанівець, або вторгненням іншого матеріалу.

5. Онтологічним підґрунтям недомовленості в музиці є особливого типу відсутність — заміщення очікуваної складової цілого чимось іншим, навіть мовчанням. Це відчувається як специфічний ефект на перетині двох векторів часу: вектору очікування та вектору здійснення. Перший з них скерований з контексту минулого на очікуване майбутнє; другий — із заготовленого автором майбутнього на теперішнє сприйняття слухача та на переосмислення минулого.



6. Наслідки ефектів недомовленості існують як у царині виконавства, так й у сфері взаємодії задуму композитора із свідомістю слухача. У першому випадку виконавці мають можливість підкреслювати різницю між недомовленим-ймовірним та реальним, підсилюючи почуття правил гри у контексті твору та відходу від цих правил. У другому випадку композитор грає на різниці між варіантом твору в активній свідомості слухача та власною реалізацією задуму.

7. Недостатня увага до приховано-інтерактивних складових твору веде до послаблення комунікації між автором та слухачем. Майстерне використання комунікативного потенціалу, зокрема, недомовленості, втягує свідомість слухача у контекст твору та має перспективи подальшого розвитку в музичному мистецтві.

### **Перспективи подальших розвідок**

Існують ситуації, коли помірковано цікаве дослідження відкриває більш яскраві перспективи. Наприклад, розробка двійкового коду відкрила незліченні можливості цифрової обробки даних у комп'ютерній техніці. За аналогією, логічно передбачити величезний потенціал у феномені недомовленості у музиці, особливо — у використанні інтерактивності твору.

Цілком можливе формування музичних напрямків, заснованих на ще більш інтенсивному залученні свідомості слухача до контексту твору з його колізіями. Певні віддалені кроки до цього зроблені у підручниках з композиції, наприклад, М. Ф. Гнесіна та В. Д. Подвали, де учневі пропонується до створити продовження до наявного початку [Гнесин, 2018; Подвала, 1988]. Розвиток інформаційних технологій уможливило новий рівень феномену інтерактивної композиції. Наразі вже існує можливість для слухача, який користується програмами для відтворення аудіо (Winamp, Classics media Player, низка інших), впливати не тільки на гучність, але й на спектр звучання (еквалайзер), швидкість, реверберацію, насиченість басів, широту стереобазиса, затримку звуку. Можливо також формувати плейлисти — власні підбірки для слухання або перемішувати пісні з альбому (функція «Shuffle»).

Крок, вже зроблений розробниками — створення комп'ютерних програм, які дозволяють користувачеві на власний розсуд, у різних пропорціях змішувати звуки природи та шуми задля ефекту релаксації, наприклад, програма «Аура лісу»<sup>1</sup>. Можна впевнено передбачати (якщо не із запізненням констатувати) появу програм на кшталт звукового редактора Reaper, які користувач може застосовувати не тільки для створення власної композиції від самого початку<sup>2</sup>, але й втручатися у розподіл частин та накладання звукових ефектів твору композитора. Проте, предметом подібних маніпуляцій може постати **твір вже у більш гнучкому розумінні поняття** — як запропонований композитором комплекс блоків — звукових структур для їхнього подальшого перекомпонування, до-компонування слухачем. Подібний контакт композитора *із виконавцем* вже не є новим, якщо згадати п'єсу «Klavierstück XI» К. Штокгаузена або «Caractères» Анрі Пуссера. Залучення *слухачів* до подібного втручання у твір є цілком логічним наступним кроком. Одним з варіантів залучення слухача до такого твору може бути й вибір ним певного продовження після наявної стадії розгортання твору — тобто, *структурутворююча недомовленість*.

Подібні речі означають перерозподіл функцій між виробником та адресатом музики й ставлять принципово нові завдання перед дослідниками.

<sup>1</sup> Програма «Аура лісу». URL: <<https://optimakomp.ru/relaks-v-lesu-programma-aura-lesa/>> [Дата звернення: 12.11.2021].

Програма для комбінації шумів. URL: <https://cutt.ly/NLctN11> [Дата звернення: 12.11.2021]

<sup>2</sup> Вже існують заготовки — Loops, з яких музикант-дилетант може створювати композиції, щоправда, естрадно-популярного типу.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Гнесин М. Ф. Начальный курс практической композиции. Москва : Планета музыки, 2018. 224 с.
2. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Советский композитор, 1986. 207 с.
3. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло, К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Москва: Музыка, 1989. 303 с.
4. Ковалінас М. А. Лекція 1. «Перший» Бетховен. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=GLDVZIVmgZc&t=1799s>> [Дата звернення: 12.11.2021].
5. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть: монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
6. Милка А. П. Теоретические основы функциональности в музыке. Ленинград: Музыка, 1982. 150 с.
7. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
8. Подвала В. Д. Давайте сочинять музыку! 1–2 классы. Київ : Музична Україна, 1988. 65 с.
9. Соколов А. В. Музыкальная композиция ХХ века: диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. 230 с.
10. Стронько Б. Ю. Статус бытийного времени в музыке: дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 266 с.
11. Хайдеггер М. Время и бытие: сборник статей и выступлений. Москва : Республика, 1993. 447 с.
12. Шевчук К. До аналізу основних ідей естетики Романа Ингардена. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2011. Вип. 8. С. 166–174.
13. Kratus J. Music listening is creative. *Music Educators Journal*. 2017. March. P. 46–51. DOI:10.1177/0027432116686843
14. Reitan I. E. Listening to music – with professional ears. *Aural perspectives. On musical learning and practice in higher music education*, s. 53–73.

### REFERENCES

1. Gnesin, M. F. (2018). *Nachalniy kurs prakticheskoi kompozitscii* [Practical composition for beginners]. Moscow: Planeta muzyki. 224 p. [in Russian].
2. Denisov, E. V. (1986). *Sovremennaja muzyka i problemy evoljucii kompozitorskoj tehniki* [Modern music and problems of composers' technique evolution]. Moscow: Sovetskij kompozitor. 207 p. [in Russian].
3. Zhitomirskij, D. V., Leont'eva, O.T., Mjalo, K. G. (1989). *Zapadniy muzykal'nyy avangard posle vtoroi mirovoj vojny* [Western music avant-garde after WWII]. Moscow: Muzyka. 303 p. [in Russian].
4. Kovalinas, M. A. (2020). *Lekcija 1. «Pershyj» Beethoven*. [Lecture 1. "The First" Beethoven. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=GLDVZIVmgZc&t=1799s>> (Accessed: 12.11.2021) [in Russian].
5. Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit: monohrafiya*. [Homo interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries: a monograph]. Kharkiv: Fact. 576 p. [in Ukrainian]
6. Milka, A. P. (1982). *Teoreticheskie osnovy funkcional'nosti v muzyke*. [Theoretical fundamentals of functionality in music]. Lenengrad: Muzyka. 150 p. [in Russian].
7. Moskalenko, V.G. (2013). *Lekcii' z muzychnoi' interpretacii': Navchal'nyj posibnyk* [Lectures on music interpretation. Tutorial]. Kyiv: Nacional'na muzichna akademija Ukrainy. 134 p. [in Ukrainian]

8. Podvala, V. D. (1988). *Davaite sochiniat muzyku! 1–2 classy. [Let's make music! To the 1<sup>st</sup> – 2<sup>nd</sup> classes]*. Kyiv: Muzychna Ukraina. 65 p. [in Russian].
9. Sokolov, A. V. (1992). *Muzykal'naja kompozicija XX veka: dialektika tvorcestva [Music composition of XX century: dialectic of creativity]*. Moscow: Muzyka. 230 p. [in Russian].
10. Stron'ko, B. Yu. *Status bytijnogo vremeni v muzyke [The status of existential time in music. Art criticism thesis]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 266 p. [in Russian].
11. Heidegger, M. (1993). *Vremja i Bytie [Time and Being]*. Moscow: Respublika. 447 p. [in Russian].
12. Shevchuk, K. (2011). *Do analizu osnovnyh idej estetyky Romana Ingardena [To analysis of main aesthetic ideas by Roman Ingarden]* In: Naukovi zapysky Nacional'nogo universytetu "Ostroz'ka akademiya". Seria: Filosofija. – Vyp. 8. [Scientific notes of the National University 'Academy of Ostrog'. Series: Philosophy. – Issue 8] – pp. 166-174. [in Ukrainian]
13. Kratus, J. (2017). Music listening is creative. In: *Music Educators Journal*. March. pp. 46–51. DOI:10.1177/0027432116686843. [in English].
14. Reitan, I. E. (2013). Listening to music – with professional ears. In: *Aural perspectives. On musical learning and practice in higher music education*, pp 53–73. [in English].

### **BORYSLAV STRONKO**

**Stronko, Boryslav** — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of Music Performing Theory and History at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269580

### **INNUENDO IN MUSIC AS AN ACTIVE PERCEPTION FACTOR**

**Relevance of the study.** A problem, discussed in the article is listener's co-activity in the process of perception music. Communicative aspects of art were deeply and variously studied in many musicologists' works. But item of listener's co-participation in phenomena of tension between potential, most probable way of composer's thought (from one side) and the real sounding of musical composition (from another side) is not completely explored. Phenomena of music is considered as a dialogue among composition and listener's consciousness, in spite of traditional view to music as a composer's monologue only.

**Main objective** is to reveal the communicative and aesthetic potential of innuendo in music. One of the most significant expedients in this sphere of thinking is **innuendo**. In the context of recent paper this notion is treated as absence of the most waited music material as a specific mean, which causes more sharp and strong perception of tide of sounds.

**Methodology. Methods** of this study are: **conditional comparative analysis** of a music compositions' set; **modeling** of listener's expectations from music; **reconstruction** of composers' design, using the author's experience of composing. These methods were explored in the modeling of listener's perception of the several music compositions of different styles.

**The results and conclusions.** Contemporary academic concert music, as a rule, means a division to active music makers (e.g. composer, improviser, performer) and passive listener. However, even in art styles the vivid link between piece of music and public contains hidden interactivity of listener. It may be a relict of co-participation in music performance in the folk and church traditions. There is no real interactivity in art genres because of listener's impossibility to intervene into real sounding structures. But in the context of certain style advanced listener has an opportunity to feel the difference between most probable and real composer's variants of

continuation. Listener is presented as a reconstructor of composer's ideas, of course, in cause of his knowledge of present style.

Such expectations of listener belong to functionality in music. Innuendo is effect of pseudo-deconstruction, based on the functional expectations system. There are such types of music innuendo as: 1) *vertical* (absence of expected texture component); 2) *horizontal* (absence of expected continuation); 3) *active* (by disruption of expected continuation); 4) *passive* (absence without disruption); 5) *provocative* (incompleteness as an occasion to maintain more complete version of present theme).

Absence as a kind of Presence (Heidegger) is an ontological basis of innuendo effect, because it is replaced full Presence as real in the place of expected. Thereby reality of this fragment isn't absolute but one from set of possibilities. Dialogue between "Listener's Variant" and "Composers variant" is a realization of ontological time's potential, which contains more than one option in future.

**Keywords:** innuendo, interactivity in music, listener's activity, useful cliché.

**ІВАНОВА І. С.**

**Іванова Інна Сергіївна** — аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1711-8350>

innarybachuk15@gmail.com

© Іванова І. С., 2022

## **РОБОТА КОМПОЗИТОРА З ВЕРБАЛЬНОЮ СКЛАДОВОЮ У ВОКАЛЬНОМУ ТВОРІ В АСПЕКТІ ТЕОРІЇ МОВНИХ РІВНІВ**

Досліджено способи композиторської роботи зі словесним текстом у вокальному творі. Запропоновано роботу композитора з вербальним першоджерелом розглядати з двох позицій: структурної та смислової. Перша стосується організації тексту, його складників та їхніх характеристик, пунктуації, специфіки візуальної графіки тощо. Друга пов'язана зі змістом та його інтерпретацією. Зазначено, що приймаючи запропонований принцип, варто розмежувати й підходи до аналізу вокальних творів. При розгляді смислової складової опорними залишаються традиційні методики, що формувалися переважно на матеріалі класико-романтичного періоду. Для вокальних творів ХХ–ХХІ століть показовою стає робота композиторів зі структурою вербального першоджерела. Для розуміння специфіки видозмін, що вносяться до текстового ряду, запропоновано звернутися до лінгвістичної концепції мовних рівнів. Розглядаючи мову як систему, лінгвісти характеризують її будову за чотирма рівнями: фонологічним, морфологічним, лексико-семантичним і синтаксичним. Охарактеризовано кожен мовний рівень. Зазначено, що композитор, працюючи зі структурою тексту, вводить зміни, які можна проаналізувати, спираючись на теорію мовних рівнів. Базові принципи композиторської роботи із вербальним рядом проілюстровано на прикладах «Інстинкту» для шести голосів *a cappella* К. Баухольд (робота з фонемами), «Пастелей» для сопрано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса Л. Грабовського (видозміни на морфологічному рівні), «Смішної смерті» для восьми голосів *a cappella* Л. Юріної (робота із лексемою), «Концерту» для хору, солістів та симфонічного оркестру І. Карабиця (показовий вірєць роботи композитора на рівні речення). Доведено, що працюючи на певному мовному рівні, композитор програмує техніку роботи із словесною першоосновою.

**Ключові слова:** сучасна академічна вокальна музика, структура мови, мовні рівні, речення, лексема, морфема, фонема.

**Актуальність дослідження та аналіз публікацій.** Роботу композитора з вербальним першоджерелом у вокальному творі можна розглядати з двох позицій, зрозуміло, дещо штучно їх поділяючи. Перша з них стосується структури тексту, його складників та їхніх характеристик, пунктуації, специфіки візуальної графіки тощо. Інша, безперечно, пов'язана із сенсом та його інтерпретацією. Існуючі на поточний момент методики аналізу вокальної музики, звертають увагу на обидві складові композиторської роботи (наприклад, О. Приходько, П. Стейсі, Й. Хомінського). Хоча варто зауважити, що більшість розповсюджених підходів розроблялися з орієнтацією на музику класико-романтичної традиції. В них переважає спрямування на розкриття сенсу, адже традиційними словесними першоосновами таких композицій є поетичні і прозові тексти. Це призводить до добору відповідних методів

композиторської роботи, зокрема, кожне речення, фраза чи слово вербального ряду спрямовані на досягнення головної цілі — презентацію змісту. У такому контексті композитор звертає увагу на правильність наголосів у словах, на знаки пунктуації, які впливатимуть на формування мелодичної лінії вокальної партії та підкреслення кульмінаційних слів, тощо. Такої методичної спрямованості дотримуються численні дослідження, присвячені вокальній музиці, де провідним обирається аналіз змістовної складової вербального ряду. Серед них назвемо студії О. Бабенко, О. Григор'євої, М. Іванової, А. Каменєвої, Т. Сухомлінової, О. Фартушка, Х. Флейчук, Г. Харакоз та ін. Науковці спираються на традиційні методики (переважно В. Васіної-Гроссман або К. Руч'євської), працюючи на рівні витлумачення семантики словесного тексту вокального твору.

Однак, з початком ХХ століття композиторський підхід до вербальної складової змінюється. До вокальних творів як словесні першооснови вводяться не тільки художні поетичні та прозові тексти, а й філософські трактати, політичні лозунги, побутові фрази та ін. Досить часто акцент починає зміщуватися із сенсу словесного тексту на фонізм його звучання, що досягається полімовними нашаруваннями, роботою із внутрішньою будовою слів, залученням «фонемних рядів» (Й. Хомінський) тощо. У такому контексті доречним стає пошук нових способів аналізу вокальних творів, де, на перший погляд, зникає безпосередня сенсова складова вербального ряду. Звісно у подібних випадках традиційні методики перестають бути дієвими, бо змінюється як словесна першооснова, так і композиторська робота з нею.

При прийнятті твердження, що композитор на рівних правах працює як із сенсом, так із структурою вербального ряду, видається можливим розмежувати аналіз цих рівнів. Тобто достатньою мірою акцентувати увагу саме на способах видозміни структури тексту. Теоретичним підґрунтям у такому разі мають слугувати положення лінгвістики, запропоновані у працях таких авторів, як Е. Бенвеніст, М. Кочерган, О. Потєбня, О. Реформатський, Ф. де Соссюр та ін. Названі вчені характеризують вербальну мову як систему, що злагоджено функціонує за умов об'єднання в групи мовних елементів і розміщення цих груп на різних рівнях. Відповідно, кожен рівень матиме свій мовний елемент, а останній, у свою чергу, виконуватиме функцію, притаманну лише йому. Залучення твердження про системний статус словесного тексту і розуміння того, що композитор у процесі роботи видозмінює цю систему, дає можливість проаналізувати та усвідомити сенс та причини застосованих змін (наприклад, порушення порядку слів, допису чи видалення окремих складів, залучення фонем тощо). Тому **мета статті** — презентувати методику аналізу роботи композиторів з вербальною складовою у вокальному творі на основі лінгвістичної концепції мовних рівнів. **Наукову новизну** дослідження обумовлює впровадження цієї методики в обіг.

У статті використовуються загально-наукові та спеціально-наукові **методи дослідження**. Серед загально-наукових застосовано: описовий — завдяки якому надається характеристика системи і структури мови; порівняльний — демонструє подібність/відмінність мовних рівнів; системний — залучено для характеристики композиторської роботи із мовними рівнями, а саме для виявлення змін, які вносить композитор до вербального першоджерела, і дослідження порушення словесної першооснови та/або встановлення іншої текстової системи. Серед спеціально-наукових методів використано структурний і функціональний. Завдяки першому вдалося розглянути вербальну мову як чотирирівневу структуру, що існує завдяки поєднанню розташованих на різних рівнях елементів. Функціональний метод

залучено для виявлення функції кожного з елементів і дослідження їхніх змін при поєднанні різних елементів.

### **Результати дослідження.**

Будь-яка вербальна мова є системою, в якій співіснують різні елементи. Про це першим почав говорити німецький філолог Вільгельм фон Гумбольдт (1767–1835) на початку XIX століття. Ідея, що мова є системою, призвела до появи різних трактувань її внутрішньої будови. Оскільки елементи мови виконують різні функції, то й розташовуватися повинні на різних рівнях. Так до лінгвістичного обігу ввійшло поняття «структура мови», що покликане пояснити влаштування внутрішньої будови мови.

Французький лінгвіст Еміль Бенвеніст (1902–1976) запропонував розглядати мовну структуру як чотириярусну<sup>1</sup>. Його концепція внутрішньої будови мови була прийнята лінгвістами і розтиражувалася у різних працях, що охоплюють широкий діапазон: від наукових розвідок до навчальних посібників.

Отже, найнижчим рівнем є фонологічний, головним елементом якого виступає фонема. Наступний рівень — морфологічний, з ключовою морфемою. Далі йде лексико-семантичний, де провідну роль виконує лексема. І останній — синтаксичний, де речення є найважливішим виразником мовної системи. Кожен елемент мовної структури виконує власні функції.

**Речення** покликано доносити сенс, тому всі складові речення скріплюватимуться в цілісність, щоб повідомити про зміст, захований у значенні використаних слів. Речення, з одного боку, як структурна одиниця мови складається з елементів нижчих рівнів (лексеми, морфеми, фонем). З іншого боку, воно доносить певний сенс і використовується для передачі інформації, тому його провідна функція комунікативна.

Працюючи із реченням, композитор буде опиратися на фонемі, морфемі, слова як технічні складові речення. З іншого боку, йому важливо донести суть конкретного речення. Тому мовні елементи будуть, як кільця, об'єднуватися в ланцюг, у те єдине і нероздільне, що формуватиме сенс цього речення. У такому цілому важливіше не конкретна фонема чи морфема, а ключові слова, обрані морфемі, які виділятимуться інтонаційно і ритмічно. Якщо композиторська робота зосереджується на рівні речення, тоді у вокальній партії важливо:

- підкреслення смислових центрів (окремих слів речення),
- наголошення складів слів (щоб розуміти сенс цих слів),
- увага до пунктуації, адже від неї залежить мелодичних рух (чи то плавний, чи стрибковий і т. д.).

Проілюструємо композиторську роботу на рівні речення на прикладі соло тенора з першої частини «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру» (1971) Івана Карабиця (1945–2002). В основі вербальної складової цикл «Сад божественних пісень» Григорія Сковороди (1722–1794) (Приклад 1).

Наголошення складів у сквородинському тексті нерівномірне, адже пісня написана у квалітативному метрі з різними стопами, де наголоси припадають то на останній, то на передостанній склад стопи. У кожній строфі міститься чотири рядки, які поділені на дві або три стопи зі зміною кількості складів та місця розташування наголошених звуків. Тобто, кожен рядок має два або три наголоси. Ненаголошених складів більше, їх кількість коливається від чотирьох до шести в

<sup>1</sup> Узагальнена концепція мовних рівнів була представлена Е. Бенвеністом 1962 року у Кембриджі на IX Міжнародному конгресі лінгвістів. Доповідь, з якою мовознавець виступав на цьому заході, мала назву «Les niveaux de l'analyse linguistique» («Рівні лінгвістичного аналізу»). Вона опублікована у збірнику, що вийшов за матеріалами конгресу 1964 року [Benveniste].

одному рядку. В музичному аспекті помітна та ж тенденція: І. Карабиць вказує чіткий ритмічний поділ на визначені тривалості, віддаючи перевагу коротким, тобто восьмим тривалостям.

Приклад 1.

Соло тенора з першої частини  
Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру І. Карабиця

*mf* *Andante*

Tenor Solo

Ах по- ля, по- ля зе- ле - ны, по- ля, цвѣ та- ми -

T. Solo

рас - пещ - рен - ны! Ах до - ли - ны, я - ры, круг -

T. Solo

*f*

лы мо - ги - лы, буг - ры! Ах вы, вод по - то - ки чис - ты!

T. Solo

*mf*

Ах вы, бе - ре - га тра - вис - ты! Ах ва - ши во - ло -

T. Solo

*p rit.*

са, вы, куд-ря-вы-е лѣ-са, вы, куд-ря-вы-е лѣ-са!

Наприклад, у мелодичній лінії перший рядок «Ах поля, поля зелені» має шість ненаголошених та два наголошених склади. Усі ненаголошені склади виписані композитором восьмими тривалостями, що окреслюють невеликий діапазон руху. Перші два ненаголошені склади («Ах по-ля») розміщені на одному звуці *e*. Інші ненаголошені – є прохідними звуками (як у слові «зе-ле-ны» розміщені на звуках *a-h-c'*), або висхідними стрибковими (у словах «по-ля зе-ле-ны»: *e-a-e-a-h-c'-h-c'-a*).

Наголошені склади першого рядка такі: «Ах по-ля, по-ля зе-ле-ны». Закцентовані вони довшими тривалостями (четвертними), висхідним стрибковим рухом (на кварту у першому наголошеному складі) та залученням оспівування (у другому наголошеному складі). У поетичному тексті було відмічено три наголоси «Ах по-ля, по-ля зе-ле-ны». У мелодичній лінії І. Карабиць не виділяє окремо середній наголошений склад, однак використовує двічі висхідний квартовий стрибок (на слові «поля»). Енергійний висхідний квартовий рух посилює експресію подачі. Тому верхній звук квартової поспівки інтонуватиметься з невеликим акцентом, що і виділяє цей склад. Такого принципу композитор дотримується двічі. Вдруге – у першому рядкові на останніх двох складах «зе-ле-ны». Але останній склад ненаголошений, а лише виділений інтонаційно висхідним квартовим стрибком.

Серед знаків пунктуації застосовані коми і знаки оклику. Коми вживаються при перелічуванні та виділенні мовних зворотів. Знаки оклику (зокрема, у перших двох строфах) закінчують кожне речення. Саме ці розділові знаки формують мовленнєву інтонацію при прочитанні та вокальну інтонацію, яку випишує композитор, застосовуючи різну висоту звуків. Кома зменшує інтенсивність подачі



«енергії» вимови, а знак оклику, навпаки, її збільшує, відповідно, у рядках із «комою» висотне інтонування коливається в невеликому діапазоні. У рядках, виділених «знаком оклику», діапазон коливання інтонації широкий. Частіше саме останній чи передостанній склади співаються вгору або вниз широкими інтервалами.

Отже, працюючи саме на рівні речення, І. Карабицю вдається донести сенс сковородинської тринадцятої пісні. Тому вокальна партія формується наближено до можливого прочитання поетичного ряду<sup>1</sup>. Перетини прочитання поетичного тексту та вокальної партії помітні на рівні наголошення складів, висотного інтонування, ритму та уваги до знаків пунктуації.

**Лексема** є головним елементом лексико-семантичного рівня, провідна функція якої – номінативна, тобто, називати предмети, явища, стани та інше. Лінгвісти переконані, що лексико-семантичний рівень є найбільш рухливим, адже слова між собою об'єднуються у невеликі групи і переходять з однієї такої групи (її ще називають мікросистемою слів) до іншої, не порушуючи великої мовної системи лексико-семантичного рівня.

Кожне слово має як внутрішню будову – структурний пласт (слово може розглядатися як сукупність морфем і фонем), так і зовнішню – його значення. Відповідно, рухатися буде у більшій мірі значення слова, ніж його структура. Наприклад, у реченні «Труба, чому так фальшиво?» – диригент звертається до конкретної людини, що виконує в оркестрі партію труби, однак звернення відбувається не за іменем людини, а за назвою інструмента. Виходить, що значення слова «труба» стає двояким: крім конкретного інструмента йдеться про музиканта, що на ньому грає, а це дві окремі мікросистеми значення слів – музичні інструменти та звертання до людей. Саме такі й подібні до описаного переходи значень між різними мікросистемами слова – явище, яке досі розвивається. Тому в подальшому опиратимемось більше на структурний пласт слова і менше на семантичний, адже останній залежить від багатьох контекстуальних факторів.

Лексико-семантичний рівень є одним із найбільш поширених у роботі композиторів із вербальним текстом. Це можна пояснити тим, що слово – це вже довершений і закінчений елемент, що має звукову оболонку (внутрішню форму) і значеннєву (зовнішню). Тому перед композитором відкриваються різні шляхи подання слова – чи як структурного елемента, чи як семантичного. Творці вокальної музики часто не обмежуються цими напрямками, а балансують на межі двох, охоплюючи і лексичний, і семантичний пласти.

Прикладом музичного твору, в якому композитор обирає основним для розробки лексико-семантичний рівень, може виступати «*Funny death*» («Смішна смерть») для восьми голосів Людмили Юріної (1962 року народження). Опус написаний 1998 року та орієнтований на подвійний склад солістів: два сопрано, два альти, два тенора і два баса. За поетичну основу взято однойменний верлібр біт-поета Аллена Гінзберга (1926–1997). Використання несиметричних довгих рядків обумовлює змінний метр, що дозволяє записати у вільній формі весь потік фантазії (випадкові асоціації та образи) і створити два–три текстових блоки (Приклад 2).

Розглянемо детальніше квадрат посередині тексту як вияв графічних роздумів поета. Він записаний у точці золотого перетину твору. Кульмінацією звучить слово «*Bong*». Враховуючи інтереси і захоплення А. Гінзберга, не можна однозначно сказати, який сенс він вкладав у це слово. Чи то розглядав «*Bong*» як пристрій для куріння психотропних речовин, типу коноплі, адже, лексема «бонг» походить від тайського บอง [bɔːŋ], що означає «бамбукову трубу». Можливо, поет

<sup>1</sup> Наголосимо, що це досить суб'єктивний погляд, можна зустріти й інші прочитання цього поетичного тексту.

звертався до сленгового слова «бонг», скороченого від іспанського «*bongo*», що означає ударний музичний інструмент. Але однозначним є факт приналежності «*Bong*» до лексичного рівня, адже воно має два плани: вираження (складається із чотирьох фонем «*b*», «*o*», «*n*», «*g*») і змісту (це слово має конкретний сенс, що міг розглядатися автором верлібру) (Приклад 3).

Приклад 2.

Фрагмент із «*Funny death*» А. Гінзберга

**Bong Bong Bong**  
**o n**  
**n o**  
**g b**  
**b g**  
**o n**  
**n o**  
**o b g n o b g n o b g n o b**

Приклад 3.

Л. Юріна, «*Funny death*»

♩ = 58

*rit. . p*

Soprano  
*piano p bong bong bong bong bong bong bong bong bong*

Soprano  
*piano p bong bong bong bong bong bong bong bong bong*

Alto  
*piano p bong bong bong bong bong bong bong bong bong*

Alto  
*piano p bong bong bong bong bong bong bong bong bong*

Tenor  
*piano p bong bong bong bong bong bong bong bong bong*

Tenor  
*piano p bong bong bong bong bong bong bong bong bong*

Bass  
*piano p bong bong bong bong bong*

Bass  
*piano p bong bong bong bong*

*piano bong bong bong bong*

Л. Юріна в музичному варіанті втілення цього слова обирає не окремі фонемі, а цілісне слово «*Bong*» і ним завершує твір. В останніх сімох тактах (два з яких повністю відділені для пауз) «Смішної смерті» дванадцять разів повторюється слово *bong*. Причому композиторка створює ефект накопичення і затухання звучання за рахунок спочатку збільшення (три, п'ять, вісім), а потім зменшення кількості солістів, що шепотять лише одне слово (вісім, шість, чотири, два, чотири).

У лексемі «*Bong*» переважають приголосні літери, яких аж три («*б*», «*н*», «*г*»), дві з яких – шумні дзвінки («*б*» та «*г*») і одна – сонорна носова («*н*»). Приголосні фонемі, завдяки процесу виштовхування повітря з легень, при промовлянні самі по собі створюють шум, і Л. Юріна для підкреслення цієї деталі для партій вокалістів обирає звуки без визначеної висоти, які найяскравіше ілюструють процес

промовляння слова. Шепочучи «*Bong*», виконавці повинні чітко вписувати його в ритмічний каркас (ритмічна модель – четвертні тривалості – вказана точно із посиланням на метроном, де четвертна тривалість прирівнюється 58).

Отже, Л. Юріна, зосереджуючись на лексико-семантичному рівні, залучає переважно обидві складових цього рівня: і структури, і змісту. Так з позицій структури вона презентує цілісне слово «*bong*». Працюючи із змістом – опирається на шумові звуки, що підкреслюватимуть зміст цього слова, який буде формуватися у кожного слухача по-різному.

**Морфема** є ключовим елементом морфологічного рівня. Основна її функція – семасіологічна, тобто виражати поняття. Морфема є дволиким мовним елементом, адже, як і лексема, її можна характеризувати двома способами: опираючись на сенс – план змісту або на структуру – план вираження. Останній на практиці реалізується як сукупність фонем, що входять до морфеми. План змісту продемонструємо на прикладі морфеми «чит-». Вживаючи її, усвідомлюємо значення, яке приховане у ній, а саме – «чит-» означає «сприймати щось, зображене літерами» [Кочерган, с. 276]. Отже, щоб класифікувати морфему, лінгвісти звертаються до лексеми і спостерігають, як вона подібноється на складові (морфеми і фонемі).

Якщо слово неможливо поділити на частини, виникатимуть несементні морфеми. Якщо слово ділиться на окремі частини, то вичленовані елементи називатимуться сегментними морфемами. До них належать корінь слова<sup>1</sup> та афікс<sup>2</sup>.

Морфема має структурний (формується із фонем) і сенсовий шари. Останній особливо помітний, коли розробляється сегментна морфема – корінь слова. Адже корінь слова може виступати і лексемою, і набором фонем. Проілюструємо цю тезу на прикладі «Пастелі» для сопрано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса Леоніда Грабовського (1935 року народження). Твір написаний 1964 року на вірші Павла Тичини (1891–1967).

Обрамленням першої частини є двічі повторена фраза «пробіг зайчик» (тт. 1–11; 132–150). Перше слово – «пробіг» – розробляється композитором активніше, тому зосередимо на ньому увагу. Лексема «про-біг» формується із сегментних морфем: кореня слова «біг» та префікса «про-», розташованого перед коренем слова. Однак, «біг» може виступати і окремою лексемою (а не тільки коренем слова). Саме таку двоякість сегментної морфеми «біг» демонструє композитор, повторюючи її п'ять разів. Перше проведення морфеми «біг» тісно сплетене із префіксом «про-», однак друге, третє і подальші повтори звільняють «біг» від прив'язки до морфеми і формується стале уявлення, що композитор працює не із морфемою (складовою слова), а із лексемою «біг», що має пласт сенсу – рухатися у достатньо швидкому темпі, і структури – слово має три фонемі: «б», «і», «г». Якщо рівень сенсу присутній і його можна доводити спираючись на партитурний запис лінії сопрано, то структурний пласт відсутній. Л. Грабовський залишає лише цілісне утворення, не розбиваючи «біг» на фонемі. Відповідно, це слово може трактуватися і як лексема, і як морфема. Все ж, на наш погляд, доречніше трактувати «біг» як сегментну морфему (корінь слова «пробіг»), адже саме так вона прописана у вербальному першоджерелі (Приклад 4).

<sup>1</sup> Корінь слова, за визначенням А. Кочергана, є «сегментною частиною, спільною для усіх споріднених слів. Він є центром слова, носієм речового (лексичного) значення» [Кочерган, с. 277].

<sup>2</sup> Якщо корінь слова – це обов'язкова частина кожної лексеми, то афікс – це службова частина, тобто вона «приєднана до кореня і виражає граматичне і словотвірне значення» [Кочерган, с. 277]. У лексемі корінь може займати різне місце: бути або на початку лексеми, або посередині, або у слові взагалі два кореня і між ними потрібно помістити щось, щоб розділяло ці два кореня, тому, афікс, як службове прикріплення до кореня може теж займати різне місце. Відповідно до цього, афікс поділяється на: префікс, постфікс, інтерфікс, інфікс, циркумфікс, трансфікс [там само, с. 279].

## Л. Грабовський, «Пастелі»

## I

60 M.M.  
p

Soprano  
Про - біг - біг - біг - біг - біг - біг

Violino

Отже, композиторська робота на морфологічному рівні є менш показовою, на відміну від фонологічного чи лексико-семантичного. Морфема виступає проміжною ланкою між фонемою і лексемою. Тому композитор часто використовує роботу на морфологічному рівні як місток між фонологічним та лексико-семантичним.

**Фонема** є фундаментом будь-якої мови. Її характеризують з різних сторін і досі немає (та, ймовірно, не буде) єдиного формулювання. У статті спиратимосся на узагальнену дефініцію, якою користуються більшість лінгвістів: фонема — це найменший, неподільний елемент мови, яку людина сприймає через конкретні графічні знаки, звуки або жести, тобто, як визначений звук (у мовленні), або як певну літеру (на письмі), або як точний жест (у жестовій мові) (варіанти визначення можна знайти в роботах М. Кочергана, О. Потебні, О. Реформатського, Ф. де Соссюра, М. Трубецького та ін.).

Фонема реалізується на практиці у звуках, які породжуються коливанням пружного тіла. У випадку з утворенням фонем, цим коливальним тілом стають голосові зв'язки. Якщо вони коливаються ритмічно, то звук матиме висоту і мова йтиме про тон, або «тональний звук» [Кочерган, с.110]. Якщо голосові зв'язки коливаються неритмічно — з'явиться шум, як при русі потоку повітря з легенів до ротової порожнини. На шляху просування повітря виникають різноманітні перешкоди, що породжують шумні звуки, які не мають конкретної висоти. У лінгвістиці прийнято вважати, що тональні звуки у мовленні — це голосні літери у мові, а шуми — це приголосні. Тобто розподіл голосних та приголосних літер відбувається за принципом їхнього звуковидобування. Також вони мають різні функції: зазвичай голосна літера, або тональний звук, є кульмінаційною точкою складу, тому до нього спрямований енергетичний потік.

Різноманіття приголосних літер змушує дослідників вигадувати більш обширні класифікації. Основний поділ відбувається з урахуванням співвідношення тонального звуку і шуму. Якщо тон переважає, то утворюється сонорний приголосний (наприклад, в українській мові це [л], [р], [м], [н]). Якщо переважає шум — шумний, що в свою чергу може бути або дзвінком ([б], [г], [д], [ж], [з], [дж], [дз]), або глухим ([к], [п], [с], [т], [ф], [ч], [ц], [ч], [ш]). У дзвінких приголосних шуму значно більше, ніж тону, а у глухих — взагалі лише шум.

У музиці голосні літери втілюються досить активно, адже вони подібні до музичних звуків, бо мають точно визначену висоту. Якщо розглянути, наприклад, пісенну лірику XIX століття, то зауважимо, що саме тональні звуки (тобто голосні літери) виділяються метрично, ритмічно, інтонаційно і, зазвичай, зупинка на голосних — це кульмінаційні точки вокальних творів, адже саме на них припадає наголос слова.

У вокальній музиці XX — початку XXI століття помітна тенденція звертання до фонем, яка стає повноцінним і основним, навіть базисним елементом твору. Вона не

буде об'єднуватися в морфему і слово, а функціонуватиме самостійно. Відповідно, рівень сприйняття фонем, як окремої цілності, починає домінувати, а рівень сенсу виринатиме в суб'єктивних уявленнях слухачів.

Прикладом твору, в якому композитор працює лише на рівні фонем, може слугувати «Інстинкт» (*Instinkt*) німецької композиторки Кароли Баукхольд (Carola Bauckholt, 1959 р. н.). «Інстинкт» написаний на замовлення німецького радіо (*Deutschlandradio Köln*) протягом 2007–2008 років і орієнтований на шість голосів *a cappella*.

У композиції переважають голосні фонем, що за способом промовляння наближаються до «о», «а» та «у». Крім них втілюються сонорні носові приголосні «м» та «н». Усі вони промовляються як описаним вище традиційним способом, так і нетрадиційним. Але для видобування вокалістом таких звучань, що нагадували б, наприклад, свист, хлебтання чи цокання, крім проспівування фонем, провідну роль відіграватиме весь мовленнєвий апарат: гортань, язик, піднебіння та губи. Завдяки йому одна фонема «у» перетворюється в широкий спектр звучань: від завивання — до душіння (Приклад 5).

Приклад 5.

К. Баукхольд, «Інстинкт», тт. 69–74

The image shows a musical score for the piece 'Instinkt' by Carola Bauckholt, specifically pages 69-74. The score is written for six vocal parts: Soprano, Mezzo, Alt, Tenor, Baritone, and Bass. The tempo is marked as  $\text{♩} = 42$ . There are several handwritten annotations and performance instructions:

- At the top, it says "nur hier Notation wichtiger als CD" (here notation is more important than CD).
- For the Soprano, Mezzo, and Alt parts, there are markings for "Polarfuchs (5)", "sim.", and "f subito".
- The Mezzo part has a marking for "Eistaucher (6)" and "f".
- The Tenor part has the instruction "bis Atem zuende, dann die einatmen und [u] ausatmen (wie Wellen)".
- The Baritone part has the instruction "leises Schlürfen" (soft slurping).
- The Bass part has the instruction "bis Atem zuende, dann die einatmen und [u] ausatmen (wie Wellen)".

The score uses various rhythmic notations, including triplets and slurs, to indicate the specific vocal techniques being used.

Працюючи лише на рівні фонем, К. Баукхольд долучає крім структурного також і сенсовий шар. Останній проявляє себе у тому, що нетрадиційні способи звуковидобування вокалістом конкретних фонем нагадують звучання, які можна почути у дикій природі: свист, завивання, цокання, скреготіння, сьорбання, дзюрчання, дзижчання, хлебтання, рипіння, душіння, сопіння тощо. Їхнє сприйняття може бути різним, але коло сенсових асоціацій при цьому не змінюється.

Отже, у композиції «Інстинкт» К. Баукхольд демонструє роботу лише на фонологічному рівні. Нею обираються переважно голосні фонем, до яких долучаються сонорні приголосні «м» та «н». Більшість фонем видобуваються нетрадиційним способом із активним залученням усього мовленнєвого апарату, що обумовлює появу сенсового шару, який безпосередньо пов'язаний з назвою твору — «Інстинкт».

### **Висновки і перспективи дослідження.**

Отже, у вокальному творі композитор може працювати на чотирьох мовних рівнях: фонологічному, морфологічному, лексико-семантичному і синтаксичному. Кожен рівень вимагає уваги до своїх базових елементів: фонем, морфем, лексем і речення. Відповідно, аналізуючи вербальний елемент, з яким працює композитор, виходимо на певний мовний рівень, який показує, чим саме зумовлена композиторська робота зі словом: прагненням донести сенс вербального ряду, презентувати одне слово, з якого походять усі морфемі і фонемі, продемонструвати можливості фонемі та ін. Часто композитори не обмежуються змінами на одному мовному рівні, а переходять від одного до іншого, що свідчить про гнучкість у підходах до слова як основи вокального опусу.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ**

1. Бабенко О. С. В. Бібік. Шість хорів на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь» як утілення музично-поетичної єдності. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 54. С. 34–43.
2. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. Ч. 1 : Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 150 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. Ч. 2 : Интонация. Ч. 3 : Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
4. Иванова М. А. Жанрова поетика М. Сидельникова в аспекті взаємозв'язку слова та музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. держ. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
5. Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 82–92.
6. Кочерган М. П. Вступ по мовознавства. Київ : Видавничий центр «Академія», 2000. 368 с.
7. Потебня А. А. Рефлективные движения и членораздельный звук. Язык чувства и язык мысли. Слово как средство апперцепции. Потебня А. А. *Эстетика и поэтика*. Москва, 1976. С. 96–144.
8. Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ –початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
9. Реформатский А. А. Введение в языковедение. Москва, 1996. 275 с.
10. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Ленинград : Музыка, 1960. 56 с.
11. Сухомлінова Т. П. Музично-поетичний всесвіт хорової творчості Ганни Гаврилець (на прикладі циклу «Три хори на вірші Олександра Олеся»). *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 256-262.
12. Трубецкой Н. С. Основы фонологии. Москва, 1960. 372 с.
13. Флейчук Х. О. Кантата «Гамалія» М. Скорика на слова Т. Шевченка (естетико-соціальні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти). *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. Вип. 10. С. 250–258.
14. Benveniste E. Les Niveaux de l'analyse linguistique. *Proceedings of the ninth international congress of linguists*. Cambridge, 1964. Vol. 1 P. 266–293.
15. Chomiński J. M., Wilkowska-Chomińska K. Formy muzyczne : w 5 t. Т. 3 : Pieśń. Kraków : PWM, 1974. 530 s.
16. Stacey P. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. *Contemporary Music Review*. 1989. Vol. 5. P. 9–27.
17. Saussure Ferdinand de . Cours de linguistique Générale. Lonrai, 1997. 520 p.

REFERENCES

1. Babenko, O. S. (2016). V. Bibik. Shist khoriv na virshi H. Hdalia «Khai bude tykho skriz» yak utillennia muzychno-poetychnoi yednosti [V. Bibik. Six choirs on the verse by G. Gdal «Let it be quietly creaking» as a soothing musical and poetic unity]. In: *Kultura Ukrainy. Kharkivska derzhavna akademiia kultury [Culture of Ukraine. Kharkiv State Academy of Culture]*, Issue. 54. pp. 34–43. [in Ukrainian].
2. Vasina-Grossman, V. A. (1972). *Muzyka i poeticheskoe slovo [Music and poetic word]*. In 3 vols. Vol. 1 : *Rhythmic [Ritmika]*. Moscow: Muzyka, 150 p. [in Russian].
3. Vasina-Grossman, V. A. (1978). *Muzyka i poeticheskoe slovo [Music and poetic word]*. In 3 vols. Vol. 2 : *Intonation [Intonatsiya]*. Vol. 3 : *Composition [Kompozitsiya]*. Moscow: Muzyka, 368 p. [in Russian].
4. Ivanova, M. A. (2009). *Zhanrova poetyka M. Sydelnykova v aspekti vzaiemozviazku slova ta muzyky [M. Sidelnikov's genre poetics in the aspect of interrelation of word and music]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts. Kharkiv, 19 p. [in Ukrainian].
5. Kameneva, A. S. (2017). Muzykalno-poeticheskie simvolyy v horovom tvorchestve M. Shuha [Musical and poetic symbols in the choral work of M. Shukh]. In: *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti. Kognitivne muzikoznavstvo [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Cognitive musicology]*. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. Issue 47. *Kharkiv*, pp. 82–92. [in Russian].
6. Kocherhan, M. P. (2000). *Vstup po movoznavstvu [Introduction to Linguistics]*. Kyiv: Vydavnychiy tsentr 'Akademiia', 368 p. [in Ukrainian].
7. Potebnya, A. A. (1976). Refleksivnyie dvizheniya i chlenorazdelnyiy zvuk. Yazyik chuvstva i yazyik myisli. Slovo kak sredstvo appertseptsii [Reflexive movements and articulate sound. The language of feeling and the language of thought. The word as a means of apperception]. In: *Potebnya A. A. Aesthetics and poetics [Estetika i poetika]*. Moskva, pp. 96–144. [in Russian].
8. Prykhodko, O. V. (2017). *Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX — pochatku XXI st.: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhody [Choral music a cappella of the second half of the 20<sup>th</sup> — early 21<sup>st</sup> centuries: theoretical understanding and performing approaches]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Musical art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 255 p. [in Ukrainian].
9. Reformatskij, A. A. (1996). *Vvedenie v jazykovedenie [Introduction to linguistics]*. Moscow, 275 p. [in Russian].
10. Ruchevskaya, E. A. (1960). *Slovo i muzyka [Word and music]*. Leningrad: Muzyka, 56 p. [in Russian].
11. Sukhomlinova, T. P. (2014). Muzychno-poetychnyi vsesvit khorovoi tvorchosti Hanny Havrylets (na prykladi tsyклу «Try khory na virshi Oleksandra Olesia») [Musical and poetic universe of choral creativity of Anna Gavrylets (on the example of the cycle «Three choirs on the poems of Alexander Oles»)]. In: *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo [International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology]*. Vol. II (3). Kyiv: Milenium, pp. 256–262. [in Ukrainian].
12. Trubeckoj, N. S. (1960). *Osnovy fonologii [Fundamentals of Phonology]*. Moscow, 372 p. [in Russian].
13. Fleichuk, Kh. O. (2010). Kantata «Hamaliia» M. Skoryka na slova T. Shevchenka (estetyko-sotsialni ta vykonavsko-interpretatsiini aspekty) [Cantata «Gamalia» by M. Skoryk in the words of T. Shevchenko (aesthetic-social and performing-interpretative aspects)]. In: *Muzychne mystetstvo [Musical art]*. Donetsk-Lviv : Yuho-Vostok, vol. 10. pp. 250–258. [in Ukrainian].
14. Benveniste, E. (1964) Les Niveaux de l'analyse linguistique. In : *Proceedings of the ninth international congress of linguists*. Cambridge, Vol. 1 P. 266–293. [in French].

15. Ckhominski, Y., Vilkovska-Ckhominska K., (1983). *Formy muzyczne*. In 5 vols. Vol. 3: *Pieśń*. Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne, 530 p. [in Polish].

16. Stacey, P. (1989). Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. In: *Contemporary Music Review*. Vol. 5. pp. 9–27. [in English].

17. Saussure Ferdinand de . (1997). *Cours de linguistique Générale*. Lonrai, 520 p. [in French].

### **INNA IVANOVA**

**Ivanova, Inna** — Postgraduate Student at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1711-8350>

innarybachuk15@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269586

## **COMPOSER'S WORK WITH VERBAL COMPONENT IN VOCAL OPUS IN ASPECT OF THE LANGUAGE LEVELS THEORY**

**Relevance of research.** The composer's work with a verbal source in vocal composition can be viewed from two positions. The first of them concerns the structure of the text, its components and their characteristics, punctuation, the specifics of visual graphics etc. The other position connects with meaning and interpretation. When semantic component is considered, the traditional methods, which were formed mainly on the material of the classical and romantic period, remain basic. For vocal compositions of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries composers' work with the structure of the verbal source becomes indicative. But it is impossible to explain these changes with traditional analytical tools. Therefore, it is necessarily to form original method of vocal compositions analysis, which directs for fixing and explaining such structural changes.

**The purpose of the study.** The purpose of the article is presentation of analyzing method of composers' work with a verbal component in a vocal opus based on the linguistic concept of language levels.

**Methods.** The article uses general scientific and special scientific research methods. Among the general scientific methods descriptive, comparative, systemic are used. Among the special ones structural and functional are used. The structural method gives possible to consider verbal language as a four-level structure that exists due to a combination of located at different levels elements. The functional method is involved to identify the primary function of each of the elements and made by composer changes.

**The results and conclusions.** A composer has possibility to work with verbal text on four language levels: phonological, morphological, lexical-semantic and syntactic. Each level requires attention to its basic elements: phonemes, morphemes, words and sentences. Accordingly, analyzing the element with which a composer works, we reach a certain language level. It gives for us possibility to understand what is important for the composer: to convey the meaning of the verbal series; to present one word from which all morphemes and phonemes will emerge; to demonstrate extraction of one phoneme, etc. Often composers are not limited to changes at one language level, but move from one to another one. The proposing method of analysis is demonstrated on the examples from vocal works by Ivan Karabits, Ludmila Yurina, Leonid Grabovskyi, Carola Bauckhold.

**Keywords:** contemporary art vocal music, language structure, language levels, sentences, lexemes, morphemes, phonemes.



УДК 17.03:782.1(450)+(436)"16\17"  
DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269595

**ТАБУЛІНА О. Б.**

**Табуліна Ольга Борисівна** — аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, солістка Національної філармонії України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4821-1854>

super.tab@ukr.net

© Табуліна О. Б., 2022

## **БАРОКОВА СЕРЕНАТА ПРИ ДВОРІ АВСТРІЙСКИХ ГАБСБУРГІВ У КОНТЕКСТІ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ЕКСПАНСІЇ**

Розглянуто популярний в аристократичному середовищі музично-театральний жанр барокової доби — серенату. Виокремлено характерні ознаки, що відрізняють серенату від споріднених сценічних жанрів – опери та кантати. Це дозволяє ідентифікувати композиції серенатного типу, або твори *in occasione* (з нагоди), як окремий жанр. З опорою на праці сучасних зарубіжних науковців простежено долю серенати при віденському дворі імператорів Габсбургів з першої третини XVII до першої половини XVIII століття, висвітлено історико-політичний і культурний контекст життя австрійських суверенів. З'ясовано умови виникнення подібних композицій на австрійській землі, їх місце при дворі, а також причини подальшого розповсюдження та перетворення на невід'ємну частину урочистих подій в осередку аристократії. Визначено, що поширення композицій серенатного типу у Відні сталося внаслідок італійської культурної експансії, яка була пов'язана, головним чином, з пролонгацією Контрреформації, укладанням шлюбів між імператорами і принцесами відомих італійських фамілій. Важливу роль зіграло те, що переважна більшість представників династії австрійських Габсбургів були захопленими шанувальниками мистецтв, особливо музики. Зазначено, що наслідки італійської культурної експансії вплинули на подальшу долю розвитку музичного мистецтва у Відні, формування його культурного ландшафту. При опорі на композиції барокових майстрів (А. Берталі, М. А. Честі, Дж. Б. Бонончіні, А. Кальдара, П. А. Дзіані, М. А. Дзіані) з'ясовано умови створення серенат при габсбурзькому дворі, виявлено розмаїття їх жанрових дефініцій, пов'язаних з обставинами виконання.

**Ключові слова:** італійська культурна експансія, австрійське бароко, аристократичне мистецтво, барокова серената, твори «з нагоди», жанрова ідентифікація.

**Вступ.** Широка популярність барокових творів у сучасному виконавському мистецтві потребує дослідження процесів, пов'язаних з історичними подіями, що вплинули на музичну культуру бароко. Питання історичного контексту виникнення барокових жанрів є не менш важливими для стилістично вірного виконання, ніж проблематика, пов'язана з прийомами звукоутворення, строю інструментів, орнаментики, імпровізації в аріях *da capo* тощо. Одним з недостатньо висвітлених в українському музикознавстві барокових жанрів є серената — складний для ідентифікації жанр аристократичного мистецтва XVII–XVIII століть. Протягом майже півтора століття серената була модною розвагою аристократичного суспільства, компонентою дипломатичних відносин та показником престижу і блиску європейських монарших дворів. Мабуть, найбільшої популярності твори «з нагоди», до яких належить і серената, набули при дворі Габсбургів у Відні. Дослідження проблеми функціонування цього жанру при віденському дворі Габсбургів у добу бароко є **актуальним** завданням сучасного музикознавства. Для

висвітлення специфіки жанрової ідентифікації барокової серенати в статті здійснена спроба дати відповіді на такі питання:

- яким чином італійська серената опинилася на австрійській землі;
- що її відрізняє від споріднених сценічних жанрів;
- чому вона стихійно розповсюдилася в осередку віденської аристократії і стала невід'ємною частиною урочистих подій;
- які наслідки мали композиції *in occasione* для формування культурного ландшафту Відня.

Тож, важливими складовими опанування творів барокової доби та їхньої достовірної інтерпретації, окрім оволодіння технічними засобами та прийомами, є розвиток загальної ерудиції та історичної обізнаності музикантів. Таким чином, одним із завдань сучасного виконавства стає з'ясування історико-політичних аспектів, які сприяли виникненню та поширенню творів серенатного типу у Відні, а також розкриття характерних рис, притаманних цьому жанру.

**Аналіз останніх досліджень.** В українському музикознавстві серената поглиблено не досліджувалася, проте є окремі праці, що стосуються споріднених з нею жанрів. Однією з них є дисертація Г. Омельченко Агай-Кухі [Омельченко Агай-Кухі, 2020], у якій авторка ретельно досліджує жанровий інваріант сольної кантати, спираючись на численні рукописи старовинних майстрів і монографії провідних сучасних музикознавців. Інша цікава дослідницька робота належить Н. Сікорській [Сікорська, 2020]. У статті музикознавиці розглянута серената Й. А. Хассе «Марк Антоній та Клеопатра», здійснена спроба реконструкції обставин написання твору та охарактеризовані його стильові і жанрові риси. Значна кількість цікавих та історично достовірних наукових праць, пов'язаних з бароковою серенатою, належить зарубіжним вченим. Монументальне дослідження італійської кантати у Відні, в якому згадуються й твори серенатного типу, провів американський науковець Л. Беннет (Lawrence Bennett) [Bennett, 2013]. У монографії автор детально висвітлює культурне життя монаршого двору, роль музики та значимість музичного виконавства в імператорському оточенні, а також розглядає історичний контекст італійського культурного впливу на Відень. Італійські наративи, що вплинули на естетичні смаки віденських суверенів, а також австрійських композиторів, зокрема Й. Й. Фукса, розглянуті ірландським музикознавцем Г. Уайтом (Harry White) [White, 2015]. Музичне життя барокового Відня в період правління імператорів Йосифа I та Карла VI ретельно досліджені професоркою з Оксфорду С. Волленберг (Susan Wollenberg) [Wollenberg, 1993]. У важливій праці Р. Шрайбер (Renate Schreiber) [Schreiber, 2004], присвяченій ерцгерцогу Леопольду Вільгельму, визначається його вагомий внесок як політика і колекціонера в європейську історію. Значний інтерес для вивчення історико-культурного контексту представляють старовинні партитури, які залишають дослідникам величезний простір для реконструювання історичних подій, необхідних для подальшої інтерпретації барокових творів. Спираючись на манускрипти видатних композиторів і лібретистів минулого, ми можемо знайти цінну інформацію щодо урочистих подій, які сприяли замовленню творів «з нагоди», а також відомості про замовників, адресатів та навіть іноді виконавців.

**Мета статті** — визначити історико-культурні процеси, що посприяли виникненню та популяризації барокової серенати при габсбурзькому дворі; виокремити характерні риси, притаманні цьому жанру; відстежити його роль та значення в імператорському середовищі, а також подальший вплив на розвиток музичного життя у Відні.

**Наукова новизна** статті обумовлена такими чинниками: 1) вперше в українському мистецтвознавстві висвітлено бароковий жанр серенати; 2) розглянуто маловідомі твори «з нагоди», що належать перу італійських композиторів XVII–

XVIII століть; 3) вивчено історичний контекст функціонування цих творів при віденському дворі у світлі італійської культурної експансії.

**Методологічним підґрунтям** статті є культурно-історичний і структурно-функціональний аналіз, які дозволяють комплексно розглядати питання мистецтва і політики та забезпечують виокремлення серед барвистого життя віденських аристократів важливих тенденцій, що були пов'язані з віяннями епохи та мали певний вплив на музичне середовище. Жанровий аналіз використано для визначення специфічних ознак творів «з нагоди».

#### **Результати дослідження.**

Барокова серената тривалий час залишалася загадкою. Її достатньо важко ідентифікувати як окремий жанр. Це пов'язано, насамперед, з її ефемерною природою, яка досить часто не залишає вченим обґрунтованих фактів. Серената є спорідненою з оперою та кантатою, що викликає суперечливі погляди на цей жанр в осередку музикознавців. Тим не менш, ці виклики стимулювали дослідників до наукових пошуків та створення фундаментальних праць, в котрих серената розглядається як музичний твір, виконавська подія, супутниця дипломатії і як рефракція історії XVII–XVIII століть. Спираючись на масштабну монографію Л. Беннета [Bennet, 2013] спробуємо відтворити історичний контекст, що сприяв проникненню серенати до габсбурзького двору.

Наприкінці XVII століття геній італійського мистецтва стрімко розповсюдився по Європі. Італійські митці з легкістю знаходять своє покликання при європейських дворах. Італійці удостоюються особливих привілеїв на службі віденських правителів, які були зачаровані культурою та естетикою апеннінських майстрів. Вочевидь, ситуації, яка склалася, сприяв той факт, що австрійські Габсбурги були затятими поціновувачами, шанувальниками та знавцями мистецтв, зокрема музики. Віденські суверени змагались з іншими європейськими монархами за залучення до двору найобдарованіших композиторів, лібретистів, співаків та музикантів свого часу. Однак любов Габсбургів до музики не обмежувалася лише меценатством. В юності майбутні правителі отримували якісну музичну освіту, пробували свої сили в композиції, грі на музичних інструментах і, навіть, брали участь у виконанні урочистих творів *in occasione* (італ. «з нагоди») разом з членами імператорської родини. Іншими чинниками, що вплинули на поширення італійських культурних цінностей в Австрії, згідно з Л. Беннетом [Bennet, 2013], стали міграція італійців у германські землі<sup>1</sup> та укладання шлюбів імператорів з принцесами впливових італійських фамілій.

Габсбурги воліли одружуватись зі своїми родичами, сподіваючись, що подібні союзи сприятимуть збереженню влади в руках однієї династії. Наприклад, імператор Фердинанд II обрав другою дружиною свою родичку італійську принцесу Елеонору Анну Марію Гонзага, яка, до того ж, була його хрещеною донькою. Слідом за принцесою до віденського двору прибуває її оточення, зокрема мистецька еліта. Через італійське походження нової імператриці та її близького кола італійська мова починає розповсюджуватись у віденському суспільстві, а також закріплюється у релігійних богослужіннях. Імператриця Елеонора, на прізвисько «Старша», започаткувала традицію ставити при дворі опери та балети, і саме при ній імператорський двір у Відні стає одним з центрів європейської барокової музики. Вірогідно, цьому також сприяла служба при віденському дворі двох провідних композиторів свого часу, італійців Дж. Ф. Санчеса та А. Берталі. Останній, до речі,

<sup>1</sup> Притоку італійців, згідно Л. Беннету [Bennet, 2013], сприяла Контрреформація, пролонгація якої у XVII столітті призвела до занепаду протестантизму на землях австрійських Габсбургів. Більшість австрійських протестантів втратила свої титули і володіння та змушена була шукати притулок в інших германських князівствах. Натомість, на ці землі прибували люди різних професій, яких об'єднувало католицьке віросповідання, зокрема й музиканти, переважно італійці.

змінив свого попередника-співвітчизника Дж. Валентіні, який, у свою чергу, успадкував посаду від Дж. Пріулі.

Імовірно, веронець А. Берталі прибув до Відня у 1624 році за рекомендацією свого наставника С. Бернарді, який служив ерцгерцогу Карлу Австрійському, брату імператора Фердинанда II. Більш ніж сорок років свого життя А. Берталі присвятив служінню Габсбургам, створивши для своїх покровителів численну кількість урочистих театралізованих композицій. Саме в А. Берталі знаходимо один з ранніх зразків серенат під назвою «Царствена Жінка» («Donna Real», 1631 рік), яка в манускрипті позначена як кантата. Цей твір був призначений до свят з нагоди одруження майбутнього імператора Фердинанда III з іспанською інфантою Марією Анною Австрійською.

Правління суверена Фердинанда III принесло винятковий блиск віденському двору. Л. Беннет [Bennet, 2013] пише, що імператор брав особисту участь у відборі придворних музикантів та сценічній діяльності, сам створював та виконував музику. Третьою дружиною Фердинанда III стала італійська принцеса, котра також носила ім'я Елеонора і походила з дому Гонзага. Імператрицю Елеонору прозвали Молодшою, для того щоб відрізнити її від попередниці. Імператриця вважалась однією з освіченіших жінок своєї епохи. Вона сприяла розвитку мистецтв у Відні: заснувала літературну академію на зразок Аркадської в Римі; організовувала різноманітні фестивалі та вистави; утримувала свій власний двір та капелу з високопрофесійними музикантами, переважно з її рідної Мантуї, в якій була виконана численна кількість творів *in occasione*. Л. Беннет вказує, що при Елеонорі Молодшій відбувається тісне поєднання австрійської та італійської культур: італійською мовою розмовляють в аристократичних колах, італійці займають головні посади при дворі, панує італійська мода, але найбільшого впливу зазнають музика, література та театральне мистецтво.

Одним з самих захоплених меценатів династії Габсбургів був ерцгерцог Леопольд Вільгельм, брат імператора Фердинанда III. Його вагомим внеском у розвиток австрійського бароко було заохочення талановитих італійських музикантів приїздити до Відня<sup>1</sup>. Про жвавий інтерес ерцгерцога до італійської музики свідчить опис його величезної колекції, що зберігається у Віденському державному архіві (Hofkammerarchiv), яка налічує музичні інструменти, духовні книги, більше 250 найменувань творів для супроводу банкетів і різноманітних громадських заходів «servizio di tavola», серед яких мадригали, кантати та серенати. Р. Шрайбер [Schreiber, 2004], в монографії якої детально розглядається колекція Леопольда Вільгельма, називає його найважливішим колекціонером мистецтв та найвпливовішим прихильником італійської культури серед австрійських Габсбургів.

Найталановитішим музикантом з віденських суверенів прийнято вважати Леопольда I. Л. Беннет [Bennet, 2013] зазначає, що імператор прославився як кваліфікований клавесиніст, автор духовних та світських драматичних композицій, написаних німецькою та італійською мовами, творів для скрипки з *continuo*, а також арій, що використовувалися в операх придворних композиторів. Під час правління Леопольда італійська мова остаточно закріплюється при дворі: нею говорять члени імператорської родини, їхнє оточення, аристократія та інтелігенція. Можливо, причиною посилення італійської культурної експансії стало чергове одруження Габсбурга з італійською принцесою Анною Клаудією Фелісітас Тирольською. Як би там не було, але за часів правління Леопольда Відень перетворюється на один з головних музичних центрів XVII століття.

<sup>1</sup> Одним з найбільш маститих музикантів, який співпрацював з Леопольдом Вільгельмом, був Ф. Фоджа, котрий став капельмейстером при дворі ерцгерцога в 1620-х роках. Л. Беннет [Bennet, 2013] вказує, що Леопольд Вільгельм неодноразово намагався залучити на цю посаду великого римського композитора, майстра кантат та ораторій Дж. Каріссімі.

Зростаюча велич абсолютної монархії Габсбургів, постійне проведення пишних урочистостей, що підкреслювали статусність та блиск віденського двору, впливали на музичні «апетити» аристократії і потребували регулярного постачання нових театралізованих постановок, менш громіздких ніж опера, але більш змістовних та пишних ніж кантата. Цю нішу заповнили урочисті композиції серенатного типу або твори *in occasione*. Серенати стрімко входили в моду, тому що дозволяли продемонструвати впливовість і статус як замовника, так і адресата. Замовлення на створення серенат отримували переважно італійські композитори та поети-лібретисти. Якщо дивитися крізь призму італійського впливу на культуру габсбурзького Відня, стає очевидним, чому такі твори склалися на італійські тексти: при дворі Леопольда I перебували відомі композитори-італійці — А. Берталі, Дж. Ф. Санчес, А. Драгі, Дж. Трікаріко, П. А. Дзіані та його племінник М. А. Дзіані, а також М. А. Честі. Останній служив спочатку при дворі Фердинанда Карла в Інсбруку, потім на посаді віце-капельмейстера у Відні. М. А. Дзіані змінив на посаді Й. Й. Фукс — один з небагатьох композиторів неіталійського походження, який навчався в Італії і писав свої сценічні твори на італійські лібрето.

Серед величезної кількості композицій *in occasione*, створених з приводу різноманітних монарших урочистостей у XVII столітті, виділимо такі зразки: А. Берталі — «Розчарована магія» («*La Magia delusa*», 1660), замовлена ерцгерцогом Леопольдом Вільгельмом на честь дня народження Леопольда I, «Любов Аполлона та Клітії» («*Gli amori d'Apollo con Clizia*», 1661), «Союз Повітря з Водою» («*La Contesa dell'aria e dell'acqua*», 1667) — до весільних свят з нагоди одруження імператора; М. А. Честі — «Золоте Яблуко» («*Il pomo d'oro*», 1668)<sup>1</sup>; Дж. Ф. Санчес — «Розчарований Аполлон» («*Apollo deluso*», 1671)<sup>2</sup>; П. А. Дзіані — «Змова Пороку проти Чесноти» («*La congiura del Vizio contro la Virtù*», 1663), «Заздрість, що розчавлена Чеснотою, Достоїнством, Цінністю» («*L'invidia conculcata dalla Virtù, Merito, Valore*», 1663). Близько десяти подібних композицій можна знайти у М. А. Дзіані та близько півсотні — в А. Драгі.

Спадкоємиць Леопольда I Йосиф I був обдарованим музикантом, танцюристом та щедрим покровителем мистецтв. Період правління імператора Йосифа I припадає на початок XVIII століття (1705–1711). Незважаючи на коротке життя (1678–1711), цей представник династії Габсбургів завдяки інтелекту, широкій ерудиції і ліберальним поглядам набув слави провісника Просвітництва в Австрії. Придворним композитором при дворі Йосифа був італієць Дж. Б. Бонончіні, який користувався прихильністю імператора, мав славу, добробут і гарну репутацію. Все це дозволило йому залучити до віденського двору свого брата — композитора А. М. Бонончіні, а також талановитого італійського лібретиста С. Стампілья, на тексти якого в майбутньому він створює більшість своїх драматичних композицій, присвячених Йосифу та його дружині Вільгельміні Амалії Брауншвейг-Люнебурзькій. Серед них: серената з нагоди дня народження Йосифа «Святкування Євлея» («*Euleo festeggiante*», 1699), серената до дня народження Вільгельміні Амалії «Змагання пір року» («*La gara delle stagioni*», 1699), твори на честь іменин вінценосного подружжя «Протей на Рейні» («*Proteo sul Reno*», 1703) та «Квітка героїнь» («*Il fiore delle eroine*», 1704), а також на честь повернення імператора з битви при Ландау «Повернення Юлія Цезаря, переможця Мавританії» («*Il ritorno di Giulio Cesare vincitore della Mauritania*», 1704).

<sup>1</sup> Урочиста вистава «Золоте яблуко» М. А. Честі, як і твір А. Берталі «Союз повітря з водою», також була присвячена одруженню Леопольда I та Маргарити Терези Іспанської. Офіційна церемонія одруження відбулася 5 грудня 1666 року, але урочисті свята на честь цієї події тривали близько двох років та прославилися як одні з найвидовищніших у добу бароко.

<sup>2</sup> У «Розчарованому Аполлоні» три акти. Цікаво, що перший та третій акти написав Дж. Ф. Санчес, в той час як другий акт створений самим імператором Леопольдом [Sances].

Ще один італієць, який творив на славу дому Габсбургів — А. Аріості. Незважаючи на те, що А. Аріості регулярно отримував замовлення у Відні на написання урочистих світських та духовних творів, він не значився на службі в імператорській капелі. Першим замовленим йому драматичним світським твором став «Найславетніший подвиг Геракла» («*La piu gloriosa fatica d'Ercole*», 1703), написаний з приводу іменин Леопольда, пізніше були створені композиції «Славетні провидіння Сципіона Африканського» («*I gloriosi presagi di Scipione Africano*», 1704), «Умиротворений Марс» («*Marte placato*», 1707), «Заспокоєний Дунай» («*Il Danubio consolato*», 1707), «Суперництво давніх героїнь в Елізіумі» («*La gara delle antiche eroine ne' Campi Elisi*», 1707) та «Плацидія» («*La Placidia*», 1709).

Смерть Йосифа I у тридцятидворічному віці виявилася раптовим тяжким ударом для Австрії. Після його смерті новим імператором Священної Римської імперії став молодший брат померлого — Карл. Карл VI, як і його попередники, був завзятим прихильником музики. Учень Й. Й. Фукса, він часто диригував виставами та заохочував інших членів королівського дому брати участь у музичних заходах. Після проголошення Карла імператором, до Відня вирушило багато музикантів з його барселонського двору, серед них — друг та фаворит А. Кальдара<sup>1</sup>. На той час провідну придворну музичну посаду капельмейстера обіймав М. А. Дзіані, у той час як Й. Й. Фукс працював віце-капельмейстером. Після смерті М. А. Дзіані Й. Й. Фукс стає капельмейстером, а А. Кальдара отримує місце віце-капельмейстера, на якому плідно працює все своє життя.

У період розквіту зрілої композиторської майстерності, слідуючи суворим церемоніальним вимогам двора, А. Кальдара створює понад 35 драматичних композицій для світських заходів з нагоди днів народжень та іменин імператора й імператриці, щорічних карнавалів, весільних торжеств, приватних свят. Завдяки відомостям, залишеним А. Кальдара та іншими бароковими майстрами на сторінках рукописів, ми можемо дізнатися про місця та дати проведення вистав, приводи їхнього створення, замовників та адресатів й іноді навіть виконавців<sup>2</sup>. Така інформація, безперечно, має велику цінність для досліджень барокових творів та їх інтерпретації. Окремий інтерес представляють присвячення творців серенат до своїх монарших покровителів. Автори використовують найвищий ступень прикметників: найславетніше ім'я (*gloriosissimo nome*), найщасливіший день народження (*felicissimo giorno di Natalizio*). Прикладом може слугувати манускрипт «Лівії» («*Livia*») А. Кальдара: *Festa teatrale per Musica da rappresentarsi nel Giorno del Felicissimo e Gloriosissimo Nome della Sacra, Cesarea e Cattolica Real Maesta di Elisabetta Christina*<sup>3</sup>. Смерть Карла VI поклала кінець славетному періоду віденської придворної музики, що частково сталося через економічну кризу, яка випала на долю спадкоємиці імператора Марії Терезії.

<sup>1</sup> А. Кальдара було запрошено до двору Карла у Барселону ще за часів претендування останнього на іспанську корону, де композитор та його покровитель стають добрими друзями. Служба в Іспанії не була довгою й А. Кальдара повернувся до Італії, де з 1709 по 1716 роки був капельмейстером у маркіза Франческо Марія Марескотті-Русполі в Римі, змінивши на цьому посту Г. Ф. Генделя.

<sup>2</sup> Наприклад, манускрипт А. Кальдари «Узгодження планет» («*La concordia de' pianeti*») повідомляє, що це *componimento teatrale per musica* — театралізована музична композиція, створена для святкування іменин дружини Карла Єлизавети Христини у 1723 році. Прем'єра цього дійства відбулася в місті Зноймо просто неба. Також композитором зазначені солісти — виконавці першої вистави, в більшості італійці: Роза Борозіні, відома як Анна д'Амбревіль (*Anna d'Ambreville*) — Венера, Доменіко Дженовезі (*Domenico Genovesi*) — Діана, Гаetano Орсіні (*Gaetano Orsini*) — Юпітер, Джованні Карестіні (*Giovanni Carestini*) — Аполлон, П'єтро Казаті (*Pietro Casati*) — Марс, Гаetano Боргі (*Gaetano Borghi*) — Меркурій та Христоф Праун (*Christoph Praun*) — Сатурн.

<sup>3</sup> Театралізоване музичне свято для вистави в День Найщасливішого та Найславетнішого імені Священної, Імператорської та Католицької Королівської Величності Єлизавети Христини.

Незважаючи на тісний зв'язок з провідними світськими музично-драматичними жанрами, такими як опера і кантата, можна все ж таки виокремити специфічні риси, притаманні саме серенаті. С. Чарос [Tcharos, 2011] зазначає, що однією з особливостей серенати є *варіативність*. Подібні композиції, їхні функції та умови виконання були пов'язані з конкретними прикметами часу і простору і різнилися залежно від контексту та приводу створення. Найчастіше такі вистави проводилися просто неба у вечірню добу (звідси й етимологія терміну), але поширеними були і виконання у залах або салонах. Іншою важливою жанровою ознакою серенати є *факт замовлення*. Особливою рисою серенати і натяком на приналежність до окремого жанру також можна вважати *обставини виконання*. Необхідно відмітити, що серената була привілеєм аристократії, вона присвячувалася до певної події і замовлялася на честь якоїсь впливової особи. Відзначаючи такі події, як дні народження, іменини, хрестини, весілля, вдалі військові кампанії, одужання після хвороби, дипломатичні місії, серената демонструвала соціальний статус та імідж винуватців урочистостей. Ще одна суттєва ознака, яка дозволяє виокремити подібні композиції, — алегоричні, міфологічні або історичні *сюжети з явними натяками на адресатів*.

Зазначимо, що такій популярності та швидкому розповсюдженню творів серенатного типу сприяли їхні «зручні» характеристики, на відміну від провідних барокових драматичних жанрів опери та кантати. Відмінність серенати від опери полягає, передусім, у менших масштабах, що є цілком зрозумілими, враховуючи головну ідею створення таких композицій, а саме — прославлення впливової особи на урочистому святкуванні. Переважно твори «з нагоди» мають одноактну структуру, менший ніж в опері інструментальний склад — зазвичай ансамбль струнних з *basso continuo*, а також невелику кількість солістів і мінімум декорацій, що дозволяє здійснювати виставу за межами театру майже у будь-яких умовах і локаціях, навіть просто неба. Від кантати серената відрізняється більшими масштабами (близько двадцяти номерів з аріями та речитативами), наявністю змістовного, але менш розвиненого, порівняно з оперою, сюжету історичної, міфологічної або алегоричної спрямованості та можливістю виконання розширеним складом (до дев'яти солістів із залученням хору).

Розглядаючи численні манускрипти видатних старовинних майстрів, можна уявити, наскільки популярними були твори «з нагоди» в добу бароко, а також систематизувати їх за наступними параметрами: *за призначенням* (хрестини, іменини, весілля тощо) та *за авторською жанровою атрибуцією*. Для диференціювання змістовної спрямованості творів «з нагоди» автори різноманітно їх позначували: «serenata» (передбачається виконання у вечірній час доби просто неба), «aplausio musicale» («музичні аплодисменти», призначалися для привітання), «festa teatrale» («театралізоване свято»), «poemetto drammatico» («драматична поема»), «azione teatrale» («театралізоване дійство»), «azione scenico» («сценічне дійство»), «operetta» («маленький твір»), «epitalamio musicale» («музична епістола», для весільних церемоній), «trattenimento per musica» («музична розвага»), «cantata» («співаний твір») та ін.

**Висновки та перспективи.** Італійська культурна експансія, що відбувалася у Відні завдяки об'єктивним історичним обставинам й мала значний вплив на музичне мистецтво, тривала близько двох століть. Італійські майстри, які творили при габсбурзькому дворі, прищепили аристократичному середовищу свої культурно-естетичні традиції, сприявши подальшій любові монархів та їх оточення до мистецтв й особливо до музики. Пристрасть аристократії до музичних «делікатесів» у різних урочистих святкуваннях та розвагах, а також зростаюче разом з імперією усвідомлення власної величчї правителів, сприяли встановленню моди на композиції *in occasione*, що закріпилася при віденському дворі.

Серената зародилася в Італії практично водночас із оперою та стрімко поширилася в осередку європейської аристократії. Але, на відміну від опери, серенаті не судилося проіснувати більше ніж півтора століття. Кожен європейський монарх і титулований аристократ вважав приємним і статусним почути на свою адресу хвалебну кантату «з нагоди», але саме при габсбурзькому дворі у Відні без такої урочистої вистави не відбувалося жодне свято, і виконання серенат, у якому із задоволенням брали участь вінценосні особи, перетворювалося на своєрідний культ.

Завдяки італійському культурному впливу на Відень, а також величезній кількості створених італійськими авторами композицій відбувся розвиток конкурентного виконавства, що стало причиною перетворення Відня на один з головних культурних центрів європейського бароко, а у подальшому і світової музичної культури. Без італійського впливу Відень не став би «магнітом» для творчих особистостей, і людство нині б не захоплювалося ні «Орфеєм і Еврідікою» К. В. Глюка, ні оперними шедеврами Й. Гайдна та В. А. Моцарта, створеними за італійськими музичними зразками. Перспективи дослідження спрямовані на подальший розгляд творів *in occasione* та їхню жанрову диференціацію.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Омельченко Агай-Кухі Г. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України. Київ, 2020. 302 с.
2. Сікорська Н. Таємниці успіху театру *alla moda*: історико-політичний підтекст першої музичної драми Йоганна Адольфа Хассе. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 128. Київ, 2020. С. 161–174.
3. Bennet L. The Italian cantata in Vienna. Entertainment in the age of Absolutism. Indianapolis : Indiana University Press, 2013. 392 p.
4. Heller W. Western Music in Context: A Norton History. New York, London : W. W. Norton and company, 2014. 337 p.
5. Schreiber R. Erzherzog Leopold Wilhelm: «ein galerie nach meinem humor». Milano : Skira Wien Kunsthistorisches Museum, 2004. 198 p.
6. Tcharos S. The serenata in the eighteenth century. *Music for the salon and concert room*. Cambridge : University Press. 2011. P. 492–512.
7. White H. Johann Joseph Fux and the Imperative of Italy. *Schriftenreihe Analecta musicologica*. Rom : Deutschen Historischen Institut Rom, 2015. P. 571–582.
8. Wollenberg S. Vienna under Joseph I and Charles VI. *The Late Baroque Era*. London : Man & Music. Palgrave Macmillan, 1993. P. 324–354.
9. Caldara A. La concordia dei pianeti [Manuscript, n. d. (ca. 1723)]. URL: [https://imslp.org/wiki/La\\_concordia\\_de'\\_pianeti\\_\(Caldara%2C\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/La_concordia_de'_pianeti_(Caldara%2C_Antonio)) (дата звернення 08.05.2022).
10. Caldara A. Livia. [Manuscript, n. d. (ca. 1731)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Livia\\_\(Caldara%2C\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Livia_(Caldara%2C_Antonio)) (дата звернення 08.05.2022).
11. Sances G. F. / Bühnenwerke mit Musik Oper - Operette - Musical – Ballett. URL: <https://operone.de/komponist/sances.html> (дата звернення 16.05.2022).

### REFERENCES

1. Omelchenko Ahai-Kukhi, H. (2020). *Zhanr solnoi kantaty yevropeiskoi tradytsii v istorychnomu rozvytku (XVII–XX stolittia) [The genre of the solo cantata of the European tradition in historical development (XVII–XX centuries)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 302 p. [in Ukrainian].



2. Sikorska, N. (2020). *Taiemnytsi uspiyku teatru alla moda: istoryko-politychnyi pidtekst pershoi muzychnoi dramy Yohanna Adolfa Khasse*. [Secrets of the Alla Moda Theater's Success: the Historical and Political Subtext of the First musical Drama by Johann Adolph Hasse]. In: Naukovi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. [Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 128. Kyiv, pp. 161–174 [in Ukrainian].
3. Bennet, L. (2013). *The Italian cantata in Vienna. Entertainment in the age of Absolutism*. Indianapolis: Indiana University Press, 392 p. [in English].
4. Heller, W. (2014). *Western Music in Context: A Norton History*. New York; London: W. W. Norton and company, 337 p. [in English].
5. Schreiber, R. (2004). *Erzherzog Leopold Wilhelm: «ein galeria nach meinem humor»*. Milano: Skira Wien Kunsthistorisches Museum, 198 p. [in German].
6. Tcharos, S. (2011). The serenata in the eighteenth century. In: *Music for the salon and concert room*. Cambridge: University Press, pp. 492–512 [in English].
7. White, H. (2015). Johann Joseph Fux and the Imperative of Italy. In: *Schriftenreihe Analecta musicologica*. Rom: Deutschen Historischen Institut Rom. Vol. 52, pp. 571–582 [in English].
8. Wollenberg, S. (1993). Vienna under Joseph I and Charles VI. In: *The Late Baroque Era*. London: Man & Music. Palgrave Macmillan, pp. 324–354 [in English].
9. Caldara, A. *La concordia dei pianeti* [Manuscript, n. d. (ca. 1723)], available at: [https://imslp.org/wiki/La\\_concordia\\_de'\\_pianeti\\_\(Caldara%2C\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/La_concordia_de'_pianeti_(Caldara%2C_Antonio)) (accessed 08.05.2022).
10. Caldara, A. *Livia*. [Manuscript, n. d. (ca. 1731)], available at: [https://imslp.org/wiki/Livia\\_\(Caldara%2C\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Livia_(Caldara%2C_Antonio)) (accessed 08.05.2022).
11. Sances, G. F. *Bühnenwerke mit Musik Oper-Operette-Ballet*, available at: <https://operone.de/komponist/sances.html> (accessed 16.05.2022).

## OLGA TABULINA

**Tabulina, Olga** — Postgraduate Student at the Department of Academic and Pop Vocal and Sound Directing at the National Academy of Culture and Arts Management, Soloist at the National Philharmonic of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4821-1854>  
super.tab@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269595

## THE SERENATA OF BAROQUE PERIOD AT THE COURT OF THE AUSTRIAN HABSBURGS IN THE CONTEXT OF ITALIAN CULTURAL EXPANSION

**Relevance of the study.** Contemporary performance has recently increasingly turned to ancient music, striving for historical authenticity in musical interpretations. In this regard, important questions arise, related both to the technical side of interpretation and deepening into the historical processes that influenced the emergence of certain genres, as well as the context of the creation of baroque works. «Archaeological excavations» are becoming justified, aimed at understanding the historical processes that influenced the formation of the baroque genre system, as well as the development of European musical culture in general. Of particular importance is the study of the specifics of such works as serenatas, which are difficult for genre identification due to their similarity with other works established in the genre coordinate system, such as opera and cantata.

**Main objective(s)** — to analyze the historical and cultural processes that influenced the emergence and popularization of the baroque serenata at the Habsburg court, to identify the

characteristic features of the genre, to show the significance of the serenata for the formation and development of musical art in Vienna.

**Methodology** the methodology is based on cultural-historical and structural-functional analysis, which allow for a comprehensive consideration of the issues of art and politics and provide for highlighting among the colorful life of the Viennese aristocrats important trends that were related to the trends of the era and had a certain influence on the musical environment. Genre analysis was used to determine the specific features of works "*in occasione*".

**Results/findings and Conclusions.** The article considers the musical and theatrical genre of the Baroque era, the serenata, popular in the aristocratic environment. The characteristic features inherent in the works of the serenata type are revealed, which makes it possible to identify them as a separate genre. The fate of the serenata at the Vienna court of the Habsburg emperors is traced, starting from the first third of the 17th to the middle of the 18th centuries, the historical and political context of the life of the Austrian sovereigns is highlighted. It is shown that the spread of the serenata genre in Vienna occurred as a result of the Italian cultural expansion associated with the prolongation of the Counter-Reformation and the frequent marriages of emperors with princesses of influential Italian houses. It is indicated that the consequences of the Italian expansion influenced the further fate of the development of musical art in Vienna. On the example of the compositions of A. Bertali, M. A. Cesti, G. Bononcini, A. Caldara and others, the place of compositions in occasione at court is shown, the variety of their genre definitions associated with certain circumstances of their performance is revealed.

**Keywords:** Italian cultural expansion, Austrian baroque, aristocratic art, baroque serenata, occasional compositions, genre identification.

# МУЗИЧНА ПРАКТИКА МИНУЛОГО І СУЧАСНОСТІ: АНАЛІТИЧНІ ПІДХОДИ ТА РІШЕННЯ

---

УДК 785.6:78.034.7(477)''1730/1740'':025.171.178(477.411)

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269604

**ІГНАТЕНКО Є. В.**

**Ігнатенко Євгенія Василівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>

evgeniaopus31@gmail.com

© Ігнатенко Є. В., 2022

## ПАРТЕСНІ КОНЦЕРТИ 1730–1740-Х РОКІВ З КИЇВСЬКОЇ КОЛЕКЦІЇ: НОВІ НАДБАННЯ

Київська колекція партесних рукописів, що зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, є найбільшою в Україні. Вона налічує близько 700 творів, а розшифровано, відредаговано та видано лише кілька десятків хороших партитур. У 2020 році в рамках проєкту *Musica sacra Ukraina* авторкою статті були розшифровані, зведені в партитуру та підготовлені до виконання три нових твори з київської колекції — дванадцятиголосні анонімні концерти 1730–40-х років «Скорби сердця мого», «Воспойте Господеви п'єснь нову» і «Прийдіте людие». Мета статті — охарактеризувати київську партесну колекцію та сучасний стан її опрацювання; окреслити основні етапи роботи з партесними рукописами: розшифрування, створення партитури і наукове редагування тексту; представити розшифровані концерти у контексті актуальних проблем дослідження європейської барокової музики, таких як естетика дивацтв, музична символіка і риторика. Дослідження спирається на апробовані методології розшифрування і наукового редагування рукописного музичного тексту, використано також методи музично-теоретичного аналізу. У статті розшифровано і відредаговано, а також проаналізовано і введено до наукового обігу три анонімних дванадцятиголосних партесних концерти 1730–40-х років із київської колекції: «Скорби сердця мого», «Воспойте Господеви п'єснь нову» і «Прийдіте людие». Представлено комплексний підхід до опрацювання української барокової музики, що передбачає розшифрування, наукове редагування (підготовку до виконання) та музикознавчу інтерпретацію твору. Запропонований музикознавчий аналіз, який спирається на сучасні підходи до аналізу барокової музики, актуалізує європейський контекст української барокової спадщини.

**Ключові слова:** київська партесна колекція, український партесний концерт, символіка і риторика в бароковій музиці, проєкт *Musica sacra Ukraina*, розшифрування і редагування партесних творів.

**Актуальність дослідження, аналіз публікацій.**

**Київська рукописна колекція партесної музики.**

Київська рукописна колекція української барокової музики XVII–XVIII століть, яка зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, є найбільшою в Україні. Вона представляє майже сто років музичного життя (1670–1760-ті роки) визначних співацьких центрів України — Києво-Печерської лаври, Софійського собору та Михайлівського Золотоверхого монастиря.

Вперше відомості про комплекти партесних творів, що знаходяться у рукописних зібраннях Києва, з'явилися в каталозі М. І. Петрова ще на рубежі XIX–XX століть, проте вивчати їх почали не одразу [Петров 1896; Петров 1904]. У 1920–30-х роках з партесними поголосниками працювали А. В. Преображенський, О. Т. Дзбанівський, А. В. Ольховський [Шуміліна 2012, с. 23–24]. Проте справді затребуваними вони виявилися у 1960–70-х роках, коли інтерес до старовинної музики став загальноєвропейським культурним трендом. Саме в цей час до київської партесної колекції звернулися О. Я. Шреєр-Ткаченко і Н. О. Герасимова-Персидська. Н. О. Герасимова-Персидська із загального каталогу рукописів Миколи Петрова виділила відомості про партесні комплекти, що належали Києво-Печерській лаврі та Софійському собору, описала їх і створила інципітний каталог партесних творів, який, на жаль, не був надрукований<sup>1</sup> [Герасимова-Персидська 1977; Персидська-Герасимова]. Ця робота дозволила представити об'єм київської партесної колекції, її зміст та деякі особливості. На рубежі XX–XXI століття відомості про київську колекцію були доповнені О. А. Шуміліною, яка описала партесний репертуар не врахованого раніше комплекту рукописів Золотоверхого Михайлівського монастиря [Шуміліна 2000].

У різний час із київською партесною колекцією працювали також О. Я. Шреєр-Ткаченко, Л. П. Корній, Н. В. Заболотна, Є. В. Ігнатенко, Б. М. Дем'яненко, І. І. Коломієць, проте не можна сказати, що на сьогоднішній день вона достатньо опрацьована. Зібрання налічує близько 700 творів, а розшифровано, відредаговано та, найголовніше, видано лише кілька десятків хорових партитур<sup>2</sup>. Українська барокова музика досі лишається скарбом, маловідомим в Україні та світі. Ніна Герасимова-Персидська, узагальнюючи свій сорокарічний досвід роботи з партесними рукописами, зазначала: «Навіть тепер, коли складено, так би мовити, своєрідну „карту” — каталог, і ми знаємо координати цієї творчості, її генезис і еволюцію, все ж, починаючи працювати над новим твором і зводити партії в партитуру, сподіваємося на нові відкриття. Доки весь рукописний масив, який зберігається в Україні й Росії, не буде опрацьований і, бажано було б, виданий, наші знання не будуть вичерпними» [Герасимова-Персидська 2009].

У 2020 році в рамках проєкту *Musica sacra Ukraina* авторкою статті були розшифровані, зведені в партитуру та відредаговані три нових твори з київської колекції — дванадцятиголосні анонімні концерти 1730–40-х років «**Скорби серця мого**», «**Воспойте Господеви п'єснь нову**» і «**Прийдіте людіе**»<sup>3</sup>.

В київській колекції партесних рукописів більшість творів є анонімними. Авторські композиції Миколи Дилецького, Івана Домарацького, Германа Левицького, Василя Титова та ін. складають досить незначний відсоток. Всі розшифровані концерти є трихорними, представляють перемінний тип багатоголосся і демонструють віртуозну поліфонічну техніку їх анонімних авторів. Концерт «Прийдіте людіе» написаний на стихиру Лева Деспота до свята Святої Трійці. У концертах «Скорби серця мого» та «Воспойте Господеви п'єснь нову» представлені тексти, скомбіновані з різних джерел. На нашу думку, це літературні композиції, створені спеціально для музичного твору.

<sup>1</sup> Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Київ, Дар. 296 (1–3).

<sup>2</sup> Більшість з них опубліковано в наступних збірках: [Хрестоматія української доживтневої музики; Партесний концерт; Дилецький 1981; Партесні концерти].

<sup>3</sup> Проєкт *Musica sacra Ukraina*, присвячений дослідженню та виконанню української барокової музики, був реалізований за підтримки Українського культурного фонду. URL: <http://lab.openopera.com.ua> (дата звернення 25.09.2022).

**Мета статті** — окреслити основні етапи роботи з партесними рукописами: розшифрування, створення партитури і наукове редагування тексту; представити розшифровані концерти в контексті сучасних проблем дослідження європейської барокової музики, таких як естетика дивацтв, музична символіка і риторика, що актуалізує європейський контекст української барокової спадщини.

**Методологічне підґрунтя.** Робота спирається на методологію розшифрування і наукового редагування рукописного музичного тексту, використано також методи музично-теоретичного аналізу.

### **Партесні рукописи:**

#### **розшифрування, створення партитури і наукове редагування**

Концерти «Прийдіте людіе» та «Воспойте Господеви пѣснь нову» записані під номерами 113 і 118 у комплекті поголосників (Ф. 306, од. зб. 41 П/XVIII–14), що належав Києво-Печерській лаврі. Він налічує одинадцять поголосників із дванадцяти. З якихось причин дванадцятий поголосник (партія першого басу) зберігається під шифром зібрання Софійського собору (Ф. 312, од. зб. 123/119 С). За філігранями паперу цей комплект датують 1740-ми роками [Персидська-Герасимова, с. 119].

Концерт «Скорби сердца моего» є в двох комплектах поголосників: під номером 1 у Софійському (Ф. 312, од. зб. 117/113 С), який за філігранями паперу датують 1730–40-ми роками [Персидська-Герасимова, с. 120], а також у вже згадуваному Лаврському комплекті під номером 137 (Ф. 306, од. зб. 41 П/XVIII–14, Ф. 312, од. зб. 123/119 С).

Робота з будь-яким партесним твором починається з його розшифрування, оскільки нотний текст записано київською квадратною нотацією, а словесний — українським скорописом. Після розшифрування хорові партії треба звести в партитуру. Партесні твори, на відміну від пізніших хорових концертів, записані лише по хорових партіях (партесах). Тобто, восьмиголосний твір записаний у восьми поголосниках, а дванадцятиголосний, відповідно — у дванадцяти. Отже, науковець має заново скомпонувати партесний твір — створити партитуру. У партіях твори записували без поділу на такти, хоча розмір зазначали. Завдяки цьому партесні поголосники схожі на українські Ірмолої, які містять монодичний церковний репертуар [Герасимова-Персидська 1983, с. 5–27; Герасимова-Персидська 2000; Ігнатенко 2010; Ігнатенко 2020].

Несподіваним є те, що розшифрування партій і створення партитури не дає готового до виконання твору. З цього моменту починається власне наукова робота. Її перший етап — виправлення помилок переписувача, які є в будь-якому рукописі. Вони проявляються при зведенні партитури. Частий випадок — розходження у словесному тексті твору. В партесних концертах словесний текст, як правило, розгортається досить повільно через безліч повторень: повторюються цілі речення і фрази, які своєю чергою, розбиваються на словосполучення чи навіть окремі слова, які звучать іноді десятки разів. Тож природно виникає ситуація, коли одні голоси ще повторюють попередню фразу, а інші вже починають співати наступну. Це яскраво видно в акордових тутійних епізодах, коли готова партитура. Наприклад, в концерті «Воспойте Господеви пѣснь нову» початковий текст фрази *и от лица Его смятутся языцы* всі голоси, крім першого баса, повторюють двічі (тт. 158–159).

Часто в процесі складання партитури музичний матеріал партій не узгоджується в часі. Як правило, таке трапляється через невірну кількість виписаних пауз у тих голосах, які не звучать в ансамблевих епізодах.

Більш складний випадок, коли в якійсь хоровій партії не вистачає тактів. Спершу треба зрозуміти, яких саме тактів не вистачає. Для цього варто знайти

найближчий каданс і від нього рухатися у зворотному напрямку. Встановивши таким чином лауну, науковець повинен зрозуміти, як композитор побудував цей розділ твору. Наприклад, у концерті «Воспойте Господеви пѣснь нову» в епізоді на словах *облацы да кропят правду* (тт. 87–94) в партії другого альтя переписувач не повторив одну ланку безкінечного канону, який утворюють перші та другі альти, тому тактів і не вистачало. Зрозумівши музичну логіку побудови цього фрагмента, відсутні такти можна реконструювати практично із стовідсотковою достовірністю.

Редагування партесної музики, створення партитури для сучасних виконавців — процес дуже відповідальний. Від нього залежить стиль твору і те, як його сприйматимуть виконавці і слухачі. Будь-які зміни в тексті твору мають бути логічними, послідовними, обґрунтованими і узгодженими з музичною теорією того часу. Стратегія наукового опрацювання партесного твору формується поступово в процесі роботи з рукописами. Саме рукописи дають досліднику безліч підказок. Правильність стратегії залежить тільки від досвіду. Чим більше рукописів опрацьовано, тим більш виваженою і обґрунтованою стає стратегія.

### **Концерт «Скорби сердца моего»: барокві дивацтва та екстравагантність**

Концерт «Скорби сердца моего» написаний на вибрані вірші різних псалмів: 24:17 (поч.), 58:4 і 43:24 (поч.), 43:27, тобто джерелом для його літературної композиції слугував Псалтир.

С	Скорби сердца моего умножишася, и от нужд моих изведи мя, Господи.	пс. 24:17
3/2	Яко се, уловиша душу мою, нападоша на мя крѣпціи: Ниже грѣх мой, ниже беззаконіе мое, Господи.	пс. 58:4
С	Востани, вскую спиши, Господи. Воскресни, помози нам и избави нас имене Твоего ради.	пс. 43:24 пс. 43:27

Псалмові вірші скомбіновані з певною драматургічною ідеєю: скорботний початок (*Скорби сердца моего умножишася*) продовжує розповідь про ворогів (*Яко се, уловиша душу мою, нападоши на мя крѣпціи*), яку завершує молитовне звернення з проханням про допомогу (*Воскресни, помози нам и избави нас*). За метричним параметром концерт також тричастинний: тридольну середину оточують дводольні перший і третій розділи.

Композитор блискуче використовує динамічні можливості великого хорового складу. Риторичні вигуки *tutti* і *от нужд*, які накладаються на дуети голосів, забезпечують смисловий акцент у фразі *и от нужд моих изведи мя* (тт. 29–40). Таким чином, зміст цієї фрази показано слухачам двома планами: ближнім і дальнім<sup>1</sup>. А тонально-гармонічний розвиток цього епізоду — неспішний висхідний рух в діапазоні октави по мажорних тризвуках — яскраво ілюструє слова *изведи мя* (Приклад 1).

<sup>1</sup> Цей яскравий «кінематографічний» ефект є типовим для концертного партесного письма.

## Приклад 1.

## Анонімний концерт «Скорби серця мого», 1730-і роки, тт. 29–33

29

Д I  
и от и от пужд, и от пуждмо-их из-ве - ди мя, и от пуждмо-их из-ве-ди мя,

Д II

Д Ш  
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

А I  
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

А II

А Ш  
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

Т I  
- по-ди, и от нуждмо-их из-ве-ди мя, и от нуждмо-их из-ве-ди мя, и от нужд, и от нужд, и от

Т II

Т Ш  
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

Б I  
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

Б Ш  
- по-ди, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

Б П  
и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от нужд, и от

Емоційна напруженість контрастного середнього епізоду *Яко се, уловиша душу мою, нападаша на мя крѣпции* (тт. 55–79) посилена гармонічними засобами. На словах *уловиша, нападаша* (тт. 60, 64) композитор використовує виразний дисонанс — збільшений тризвук. І це досить несподівано для української партесної музики, де дисонанси зазвичай трапляються лише в кадансах (Приклад 2).

## Приклад 2.

## Анонімний концерт «Скорби серця мого», 1730-і роки, тт. 60–65

Музична партитура для 12 голосів (Д I, Д II, Д III, А I, А II, А III, Т I, Т II, Т III, Б I, Б II, Б III). Текст пісні:

Д I: ша, у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Д II: ша, у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Д III: у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

А I: у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

А II: у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

А III: у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Т I: у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Т II: у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Т III: у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Б I: у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Б II: ша, у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Б III: у-ло-ви-ша, у-ло-ви-ша ду-шу мо-ю, на-па-до-ша, на-па-до-ша, на-па-

Цьому твору притаманні ладове багатство і метро-ритмічна свобода: виписаний в поголосниках розмір часто є досить формальною вказівкою, особливо в сольних епізодах. Зазначені особливості проявляють зв'язок цього багатоголосного твору як з українською монодичною традицією церковного співу, так і з італійською музикою раннього Бароко. Наведемо дует тенора і баса на словах *Востани, вскую спиши, Господи*



(тт. 130–142), який демонструє метричну нерегулярність мелодичного розгортання і віртуозну техніку мелодичних ладотональних модуляцій анонімного автора: від *d moll* до *E dur* (Приклад 3).

Приклад 3.

Анонімний концерт «Скорби серця мого», 1730-і роки, тт. 130–142

Т I  
8  
Вос - ста - - - - ни, вос - ста - ни, вску - - - - ю, вос - ста - ни, вску - ю спи -

Б II  
Вос - ста - - - - ни, вос - ста - ни, вску - - - - ю, вос - ста - ни, вску - ю спи -

Т I  
136  
8  
- - - - ши, вскую спиши Гос - по - ди, восстани, вску - ю спи - ши, вску - ю спи - ши, Гос - по - ди. Воскресни,

Б II  
- - - - ши, вскую спиши, Гос - по - ди, восстани, вску - ю спи - ши, вску - ю спи - ши, Гос - по - ди. Воскресни,

Чисельні мелодико-гармонічні та метроритмічні несподіванки і дивацтва, притаманні анонімному концерту «Скорби серця мого», переконують, що екстравагантність була одним з визначних елементів його естетичної програми.

### Концерт «Воспойте Господеви пѣснь нову»: музично-риторичні прийоми і звукообразальні ефекти

Великий хвалитний концерт «Воспойте Господеви пѣснь нову» написаний на вибрані вірші різних псалмів та окремі рядки з пророцтва Ісаї. Пророцтво Ісаї у церкві не співають, а читають на богослужіннях Різдва Іоанна Предтечі та Усікновення його глави. В концерті вибрані рядки пророцтва опинилися в центрі музичної композиції, обрамлені віршами псалмів: 97:1 (поч.), 110:9 (кін.), 64:8 (кін.), 74:9–10.

Воспойте Господеви пѣснь нову, яко дивна сотвори Господь. Да возвеселится небо свыше, и облацы да кропят правду, да возсияет земля, и да прозябнет милость, и правда да возсияет вкупѣ. Глас веселия возвестите, и услышано да будет, возвестите даже до конец земли. Яко страшно имя славы Его, и от лица Его смятутся языцы. Аз же возрадуюся во вѣк и воспою богу Иаковлю, и вся роги грешных сломлю, и вознесетя рог праведнаго.	Пс. 97:1 (поч.) Ис. 45:8  Ис. 48:20  Пс. 110:9 (кін.) Пс. 64:8 (кін.) Пс. 74: 9–10
---	---

Початковий вірш 97-го псалма *Воспойте Господеви пѣснь нову, яко дивна сотвори Господь* містить головну ідею, яка стверджується в концерті. Ця хвалитна фраза виголошується тричі, і слухач помічає це, адже кожного разу зі словами *Воспойте Господеви пѣснь нову* повертається початковий музичний період (приклад 4).

## Приклад 4.

Анонімний концерт «Воспойте Господеви пѣснь нову», 1740-і роки, тт. 1–6

Музична партитура для голосів (Д I, Д II, Д III, А I, А II, А III, Т I, Т II, Т III, Б I, Б II, Б III) та струнних інструментів. Текст пісні: пѣснь по - ву, пѣснь по - ву. Вос-пой-те Гос-по-де-ви, Гос-по-де - ви, вос-пой-те Гос-по-де-ви, Гос-по-де-ви пѣснь по - ву, пѣснь по - ву.

Цей концерт виділяється поміж інших своєю риторичністю і яскравими звукозображальними ефектами, розрахованими на саму широку аудиторію. Наприклад, у фразі *глас веселія возвестите* слово *глас* кілька разів голосно проголошується *tutti*: це риторичні вигуки в оточенні не менш риторичних пауз (тт. 137, 143–144).

Фразу *и облацы да кропят правду* (тт. 81–87) доручено співати двом дискантам, яких підтримує лише один бас. Дитячі голоси підносять слухача у небесні висоти спостерігати за чудесними хмарами: слово *облацы* розспівується два такти і щедро прикрашене складними фіоритурами (Приклад 5). Вокальна віртуозність всіх хорових партій цього концерту, а особливо дитячих дискантів, засвідчує надзвичайно високий виконавський рівень тогочасних українських хорів.

Приклад 5.

Анонімний концерт «Воспойте Господеви пѣснь нову», 1740-і роки, тт. 81–84

Музична партитура для трьох голосів (ДІ, ДІІ, БІІ). Ліричні тексти українською мовою:

ДІ: и об-ла-цы да кро-пят, и об-ла-цы да кро-

ДІІ: и об-ла-цы да кро-пят, и об-ла-цы да кро-

БІІ: и об-ла-цы, об-ла-цы да кро-пят прав-ду, и

На словах *смятутся языцы* автор концерту створив монументальну музичну фреску збентеження народів — з яскравими колористичними ефектами, розрахованими на храмову акустику (тт. 160–182). Рух і метушня показані одночасно ближнім і дальнім планом завдяки різноспрямованій дії поліфонічних і тонально-гармонічних засобів розвитку. Епізод починається чотириголосним трихорним канонем, в якому голоси у швидкому русі восьми і шістнадцятками рухаються один за одним, при цьому гармонічні події розгортаються дуже повільно: 5,5 чотиридольних тактів звучить *C dur* і 4,5 такти — *F dur* (тт. 160–169). Після канону з'являється новий фрагмент із надзвичайно активним тонально-гармонічним розвитком: гармонія змінюється на кожну чвертку. З поверненням поліфонічного викладу знову звучить чотириголосний трихорний вже безкінечний канон і гармонія передбачувано застигає на 4 такти в *A dur* (тт. 175–178, приклад 6), після чого на завершення епізоду поновлюється активний тонально-гармонічний рух чвертками.

Заключний До-мажорний епізод *Аз же возрадуюся во вѣк и воспую богу Иаковлю; и вся роги грешных сломя, и вознесется рог праведнаго* (тт. 183–197) містить динамічний тонально-гармонічний розвиток з ефектним ухилом у мажорну дієзну сферу: звучать *G dur*, *D dur*, *A dur*, *E dur* і, зрештою, *H dur* перед фінальною тонікою *C dur*.

### Концерт «Прийдіте людие»: символіка і «музичне богослов'я»

Анонімний концерт «Прийдіте людие» написано на текст стихири на Господи воззвах на П'ятидесятницю. Її автор — візантійський імператор Лев VI Мудрий (886–911). В партесних поголосниках концерт має ремарку, що вказує на його призначення: *в неділю п'ятдесятую* (ілюстрація 1).

4/4 Прийдіте людие,  
трипостасному Божеству поклонимся,  
Сыну во Отцѣ, со Святым Духом:  
Отец бо безлѣтно роди Сына  
соприсносуцна и сопрестольна,  
3/4 **и Дух Святыи бѣ во Отцѣ**

- 4/4 с Сыном прославляем:  
 едина Сила, едино Существо, едино Божество.  
 Ему же поклоняющесея вси глаголем:  
*Святый Боже, вся содѣявый Сыном,*  
 содѣйством Святого Духа.  
*Святый Крѣпкий, Имже Отца познахом,*
- 3/4 **и Дух Святый прииде в мир:**
- 4/4 *Святый Безсмертный, утѣшительный Душе,*  
 от Отца исходяй, и в Сынѣ почиваяй:
- 3/8 Троице Святая, слава Тебѣ.
- 4/4 Троице Святая, слава Тебѣ.

У стихирі викладено суть православного вчення про Святу Трійцю. Гімнограф розкриває взаємозв'язок єдиносущності та трипостасності буття Лиць Святої Трійці, окреслює вчення про їх взаємопроникнення і спілкування (*трипостасному Божеству поклонимся, Сыну во Отцѣ, со Святым Духом*), визначає іпостасні властивості Лиць Святої Трійці, єдність її природи і дії (*едина Сила, едино Существо, едино Божество*). Закликаючи до поклоніння Святій Трійці, гімнограф звертається до відомого тринітарного славослов'я: *Святый Боже, Святый Крѣпкий, Святый Безсмертный*, доповнюючи його характеристикою Лиць Святої Трійці [Рой].

Концерт «Прийдите людие» на текст стихирі Лева Мудрого актуалізує тему символіки в українській бароковій музиці, яка на сьогоднішній день є мало розробленою та вивченою. Богословські ідеї тексту розкриваються різними музичними засобами, при цьому особливо підкреслена основна ідея троїчності.

Дієвим засобом музичної символіки є метроритмічний параметр цього твору. Майже весь концерт записаний дводольно, крім заключного прославлення *Троице Святая, слава Тебѣ* на 3/8 (4/4 тт. 1–62, 3/8 тт. 63–90, 4/4 тт. 91–102). При цьому насправді образ Святого Духа — однієї з іпостасей Трійці, пов'язаний із тридольним рухом. Тридольність, не позначена в записі, захована в загальному дводольному русі, встановлюється на словах *и Дух Святый бѣ во Отцѣ* (Приклад 7, тт. 23–26), *и Дух Святый прииде в мир* (Приклад 8, тт. 54–56). Ще у Середньовіччі тридольність у музиці вважали перфектною, досконалою, а дводольність — імперфектною, недосконалою. Трійковий ритмічний поділ, як музичну матеріалізацію Трійці, названо перфектним у теоретичній системі Франка Кельнського [Бринь].

Єдність природи та дії Святої Трійці стверджується в словах: *едина Сила, едино Существо, едино Божество*. У музиці тричі повторюється короткий мотив. Він однаковий, тобто єдиний, якщо дивитися «по горизонталі». Разом з тим, на цьому короткому мотиві побудовано чотириголосний трихорний канон, тому слова *Сила — Существо — Божество* потроюються, звучать тричі «по діагоналі». Завершуючи епізод, після канону цей постулат вимовляється усіма разом, тобто «єдиними вустами» в акордовому складі (Приклад 9, тт. 28–36).

## Анонімний концерт «Воспойте Господеви пѣснь нову», 1740-і роки, тт. 175–178

The image shows a musical score for a 12-part setting. The parts are labeled as follows:

- Д I (Soprano): Цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут - ся я - зы - цы, я - зы - цы,
- Д II (Soprano): цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы,
- Д III (Soprano): цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы,
- А I (Alto): цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы,
- А II (Alto): цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы,
- А III (Alto): цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы,
- Т I (Tenor): цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы,
- Т II (Tenor): цы, смя-тут-ся я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы,
- Т III (Tenor): цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы,
- Б I (Bass): цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы,
- Б II (Bass): цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы,
- Б III (Bass): цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы, смя-тут-ся я - зы - цы, я - зы - цы,

Ілюстрація 1.

Початок анонімного концерту «Прийдіте людие». Поголосник третього альтя, 1740-ті роки, Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. Вернадського, Ф. 306, од. зб. 41 П/XVIII–14, арк. 139 зв.



## Анонімний концерт «Прийдіте людіє», 1740-і роки, тт. 23–27

23

D 1  
толь-на и Дух Свя-тый бѣ во От - цѣ с Сы-ном спро-слав - ля - ем

D 2  
толь-на и Дух Свя-тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

D 3  
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От цѣ с Сы ном спро слав ля ем

A 1  
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

A 2  
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

A 3  
толь на и Дух Свя тый бѣ во От цѣ с Сы ном спро слав ля ем

T 1  
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

T 2  
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

T 3  
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От цѣ с Сы ном спро слав ля ем

B 1  
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

B 2  
толь-на и Дух Свя тый бѣ во От - цѣ с Сы ном спро-слав - ля - ем

B 3  
толь на и Дух Свя тый бѣ во От цѣ с Сы ном спро слав ля ем

## Приклад 8.

## Анонімний концерт «Прийдіте людие», 1740-і роки, тт. 52–56

52

T 1  
кий, им же от ца им же от - ца поз - на - хом | І духъ свя тый прї и - де в мир

T 2  
кий | им же от - ца по - зна - хом

B 2  
кий | им же от - ца поз - на - хом | и духъ свя тый прї - и - де в мир

## Приклад 9.

## Анонімний концерт «Прийдіте людие», 1740-і роки, тт. 28–32

28

D 1  
е - ди - на Си - ла | е - ди - но Сущест во | е - ди - но Божест - во | е - ди - но Божест - во

D 2  
е ди на Си ла | е ди но Сущест во | е ди но Божество | Божест

D 3  
е ди на Си ла | е ди но Сущест во | е ди но Божест

A 1  
е ди на Си ла | е ди но Сущест во | е ди но Божест во | е ди но Божест

A 2  
е ди на Си ла | е ди но Сущест во | е ди но Божество | Божест

A 3  
е - ди - на Си - ла | е - ди - но Сущест во | е - ди - но Божест

T 1  
е ди на Си ла | е ди но Сущест во | е ди но Божест во | е ди но Божест

T 2  
е ди на Си ла | е ди но Сущест во | е ди но Божество | Божест

T 3  
е ди на Си ла | е ди но Сущест во | е ди но Божест

B 1  
е ди на Си ла | е ди но Сущест во | е ди но Божест во | е ди но Божест

B 2  
е ди на Си ла | е ди но Сущест во | е ди но Божество | Божест

B 3  
е ди на Си ла | е ди но Сущест во | е ди но Божест

Тринітарне славослів'я, яке процитував Лев Мудрий, автор концерту виділив фактурно. Слова *Святый Боже, Святый Крѣпкий, Святый Безсмертний* звучать *tutti* в акордовому викладі, що контрастує триголосним епізодам у кантовій фактурі, в яких розповідається про три Лиця Святої Трійці (тт. 44–62).

Також символічно, що прославлення *Тройце Святая, слава Тебѣ* на 3/8 складається з трьох динамічних хвиль, кожна з яких починається чотириголосним трихорним канонем на словах *Тройце Святая* і досягає кульмінації багаторазовим повторенням фрази *слава Тебѣ* в акордовому викладі (тт. 63–90).

У цьому творі вражає те, наскільки мудро композитор інтерпретує текст стихирі Лева Мудрого; наскільки вільно та семантично багатозначно він використовує багатоголосне письмо та поліфонічні засоби виразності. Це його арсенал для музичного трактування богослужбового тексту. Концерт «Прийдіте людие» засвідчує високий рівень богословської культури його творця, який залишився анонімним.

**Результати і наукова новизна роботи.** Розшифровано і відредаговано, а також проаналізовано і введено в науковий обіг три анонімних дванадцятиголосних партесних концерти 1730–40-х років з київської колекції: «Скорби сердца моего», «Воспойте Господеви пѣснь нову» і «Прийдіте людие». Представлено комплексний підхід в опрацюванні української барокової музики. Він передбачає розшифрування, наукове редагування (підготовку до виконання) та музикознавчу інтерпретацію твору. Запропонований музикознавчий аналіз, який спирається на сучасні підходи до аналізу барокової музики, актуалізує європейський контекст української барокової спадщини.

Виявити сильні сторони розшифрованих творів, почути і оцінити їх зміст, іноді явний, а іноді прихований, допоміг формат проекту *Musica sacra Ukraina*. Поєднання в проекті наукової та виконавської роботи дало можливість пройти шлях від рукопису до слухача. Ще Микола Дилецький у своєму трактаті «Мусикійська Граматика» писав, що «<...> вся тростію пишеться, пѣніем же вконець совершается»<sup>1</sup>. Тож саме виконання твору — етап, на якому перевіряють усі наукові гіпотези.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Бринь Т. М. Трактати *Ars Nova*: до спорідненості між музичною теорією та номіналізмом. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 41. Кн. 2 : *Старовинна музика: сучасний погляд. Ars medievalis – Ars contemporanea*. С. 18–26.

2. Герасимова-Персидская Н. А. Записи на певческих рукописях XVII–XVIII веков. *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник*. 1976. Москва, 1977. С. 32–41.

3. Герасимова-Персидская Н. А. Некоторые заметки по текстологии нотоплинейных рукописей. *Гимнология: материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории) (3-8 сентября 1996)*. Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Издательский Дом «Композитор», 2000. Кн. 1. С. 403–415.

4. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. Москва : Музыка, 1983. 288 с.

5. Герасимова-Персидська Н. О. Сорок років *Musicae antiquae Ukraine*. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2009. №1 (2). С. 26–33.

6. Дилецкий Николай. Идея грамматики мусикийской / Публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова / *Памятники русского музыкального искусства*. Вып. 7. Москва, 1979. 640 с.

---

<sup>1</sup> Російська державна бібліотека, ф. 173.І, № 107, с. 8–9. Рукопис видано В. В. Протопоповим: [Дилецький 1979].



7. Дилецький Микола. Хорові твори / Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі Н. О. Герасимової-Персидської. Київ : Музична Україна, 1981. 256 с.
8. Ігнатенко Є. В. Рукописи партесних концертів у світлі теоретичних уявлень Миколи Дилецького. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85: *Духовна культура України: традиції та сучасність*. С. 138–162.
9. Дослідниця партесних концертів Євгенія Ігнатенко: «Наукова робота має конвертуватись у те, що почують слухачі» / Підготувала Ю. М. Пальцевич. *Moderato: moderato.in.ua*. 28 серпня 2020. URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/doslidnitsya-partesnih-kontsertiv-yevgeniya-ignatenko-naukova-robota-maye-konvertuvatis-u-te-shho-pochuyut-sluhachi.html> (дата звернення: 01.09.2021).
10. Партесний концерт. Матеріали з історії української музики / Упорядкування та вступна стаття Н. О. Герасимової-Персидської. Київ : Музична Україна, 1976. 232 с.
11. Партесні концерти XVII–XVIII століть з київської колекції / упор. Н. О. Герасимова-Персидська, спец. редакція та підготовка до друку Є. В. Ігнатенко. Київ : Музична Україна, 2006. 340 с.
12. Персидська-Герасимова Н. О. Рукописи багатоголосних творів XVII–XVIII ст. у фондах відділу рукописів ЦНБ Академії наук УРСР. *Фонди відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР*. Київ, 1982. С. 116–129.
13. Петров Н. И. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. Вып. II: Собрания рукописей Киево-Печерской Лавры, киевских монастырей Златоверхо-Михайловского, Пустынно-Никольского, Выдубицкого и женского Флоровского, и Десятинной церкви. Москва, 1896. 294 с.
14. Петров Н. И. Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве. Вып. III: Библиотека Киево-Софийского собора. Москва : Университетская типография, 1904. 363 с.
15. Рой Георгий, протоиерей. Литургико-экзегетическое рассмотрение текстов стихир на «Господи воззвах...» вечерни праздника Пятидесятницы. URL: <https://bogoslav.ru/article/5117156> (дата звернення: 29.09.2022).
16. Хрестоматія з історії української дожовтневої музики / Упорядкування, вступна стаття та коментарі О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1974. 270 с.
17. Шуміліна О. А. Невідомі партесні твори з рукописного комплексу київського Златоверхо-Михайлівського монастиря. *Київське музикознавство*. Київ, 2000. Вип. 5. С. 206–215.
18. Шуміліна О. А. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій). Донецьк, 2012. 299 с.

#### REFERENCES

1. Bryn, T. M. (2006). Traktaty Ars Nova: do sporidnenosti mizh muzychnoiu teoriieiu ta nominalizmom [Tractates of Ars Nova: On the question of inter-relation between the music theory and nominalism]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Issue. 41: Starovynna muzyka: suchasnyi pohliad. Ars medievalis – Ars contemporalis [Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Vol. 41: Early Music: Contemporary Outlook. Ars medievalis – Ars contemporalis]*. Kyiv, pp. 18–26. [in Ukrainian].
2. Gerasimova-Persidskaya, N. A. (1977). Zapisi na pevcheskikh rukopisyakh XVII–XVIII vekov [Notes on chant manuscripts of the 17th–18th centuries]. In: *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya. Ezhegodnik 1976 [Monuments of culture. New discoveries. Writing. Art. Archeology. Yearbook. 1976]*. Moskva, 1977, pp. 32–41. [in Russian].
3. Gerasimova-Persidskaya, N. A. (2000). Nekotorye zametki po tekstologii notolineinykh rukopisei [Some notes on textology of staff-notated manuscripts]. In: *Gimnologiya: materialy*

*Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Pamyati protoiereya Dimitriya Razumovskogo» (k 130-letiyu Moskovskoi konservatorii) (3-8 sentyabrya 1996) [Hymnology: Proceedings of the International Scientific Conference "In Memory of Archpriest Dimitry Razumovsky" (to the 130th anniversary of the Moscow Conservatory) (September 3-8, 1996)]. Moskva: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaikovskogo, Izdatel'skii Dom «Kompozitor», 2000, Vol. 1, pp. 403–415. [in Russian].*

4. Gerasimova-Persidskaya, N. A. (1983). Partesnyi kontsert v istorii muzykal'noi kul'tury [Partes concert in the history of musical culture]. Moskva : Muzyka, 288 p. [in Russian].

5. Herasymova-Persydska, N. O. (2009). Sorok rokiv Musicae antiquae Ukraine [Forty years of Musicae antiquae Ukraine]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. No. 1 (2), pp. 26–33. [in Ukrainian].

6. Dyletskii, Nikolai (1979). Idea grammatiki musikiiskoi / Publikatsiya, perevod, issledovanie i kommentarii VI. Protopopova / Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva [The Idea of Musical Grammar / Publication, translation, study and comments by VI. Protopopov / Monuments of Russian musical art]. Issue 7. Moskva, 640 p. [in Russian].

7. Dyletskyi, Mykola (1981). Khorovi tvory / Uporiadkuvannia, redaktsiia, vstupna stattia ta komentari N. O. Herasymovoi-Persydskoj [Choral works / Compilation, editing, introductory article and comments by N. O. Gerasymova-Persydska]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 256 p. [in Russian and Ukrainian].

8. Ihnatenko, Ye. V. (2010). Rukopysy partesnykh kontsertiv u svitli teoretychnykh uiaвлен Mykoly Dyletskoho [Partes Concertos' manuscripts in the context of Mykola Dyletsky's theoretical ideas]. In: *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho: Dukhovna kultura Ukrainy: tradytsii ta suchasnist [Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Vol. 85: Spiritual culture of Ukraine: traditions and modernity]*. Kyiv, pp. 138–162. [in Ukrainian].

9. Doslidnytsia partesnykh kontsertiv Yevheniia Ihnatenko: «Naukova robota maie konvertuvatys u te, shcho pochuiut slukhachi» (2020) / Pidhotuvava Yu. M. Paltsevych [Yevgenia Ignatenko, researcher of partes concerts: "Scientific work should be converted into what listeners will hear" / Prepared by Yu. M. Paltsevich]. In: *Moderato: moderato.in.ua*. URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/doslidnitsya-partesnih-kontsertiv-yevgeniya-ignatenko-naukova-robota-maye-konvertuvatys-u-te-shho-pochuyut-sluhachi.html> (accessing: 01.09.2021) [in Ukrainian].

10. Partesnyi kontsert (1976). Materialy z istorii ukrainskoi muzyky / Uporiadkuvannia ta vstupna stattia N. O. Herasymovoi-Persydskoj [Partes concert. Materials on the history of Ukrainian music / Compilation and introductory article by N. O. Gerasymova-Persydska]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 232 p. [in Ukrainian].

11. Partesni kontserty XVII–XVIII stolit z kyivskoi kolektsii (2006) / upor. N. O. Herasymova-Persydska, spets. redaktsiia ta pidhotovka do druku Ye. V. Ihnatenko [Partesny Concertos 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries from the Kyiv collection / Compilation and introductory article by N. O. Gerasymova-Persydska, specialized editing and preparation for printing by Ye. V. Ignatenko]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 340 p. [in Ukrainian and English].

12. Persydska-Herasymova, N. O. (1982). Rukopysy bahatoholosnykh tvoriv XVII–XVIII st. u fondakh viddilu rukopysiv TsNB Akademii nauk URSS [Manuscripts of polyphonic works of the XVII–XVIII centuries in the funds of the Manuscripts Department of the National Central Library of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR]. In: *Fondy viddilu rukopysiv Tsentralnoi naukovoї biblioteky AN URSS [Funds of the Manuscripts Department of the Central Scientific Library of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR]*. Kyiv, pp. 116–129. [in Ukrainian].

13. Petrov, N. I. (1896). *Opisanie rukopisnykh sobranii, nakhodyashchikhsya v gorode Kieve. Vyp. II: Sobraniya rukopisei Kievo-Pecherskoi Lavry, kievskikh monastyrei Zlatoverkho-Mikhailovskogo, Pustynno-Nikol'skogo, Vydubitskogo i zhenskogo Florovskogo, i Desyatynnoi tserkvi* [Description of the manuscript collections located in the city of Kyiv. Issue II: Manuscript Collections of the Kyiv-Pechersk Lavra, Kyiv monasteries: St. Michael's Golden-Domed, Pustynno-Mykplavsky, Vydubytskyi, and female Florovsky, and the Church of the Tithes]. Moskva, 294 p. [in Russian].

14. Petrov, N. I. (1904). *Opisanie rukopisnykh sobranii, nakhodyashchikhsya v gorode Kieve. Vyp. III: Biblioteka Kievo-Sofiiskogo sobora* [Description of the manuscript collections located in the city of Kyiv. Issue III: Library of the Kyiv-Sophia Cathedral]. Moskva : Universitetskaya tipografiya, 363 p. [in Russian].

15. Roi, Georgii. *Liturgiko-ekzegeticheskoe rassmotrenie tekstov stikhir na «Gospodi vozzvakh...» vecherni prazdnika Pyatidesyatnitsy* [Liturgical and exegetical examination of the texts of the stichera “Lord, I have called...” of the Vespers of the feast of Pentecost]. URL: <https://bogoslav.ru/article/5117156> (accessing: 29.09.2022) [in Russian].

16. *Khrestomatiia z istorii ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky (1974) / Uporiadkuvannia, vstupna stattia ta komentari O. Ya. Shreier-Tkachenko* [Reader of the history of Ukrainian pre-October music / Compilation, introductory article and comments by O. Ya. Shreyer-Tkachenko]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 270 p. [in Ukrainian].

17. Shumilina, O. A. (2000). *Nevidomi partesni tvory z rukopysnoho kompletu kyivskoho Zlatoverkho-Mykhailivskoho monastyria* [Unknown partes works from the manuscript set of the Kyiv St. Michael's Golden-Domed Monastery]. In: *Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv musicology]*. Kyiv, vol. 5, pp. 206–215. [in Ukrainian].

18. Shumilina, O. A. (2012). *Stylova dynamika ukrainskoi dukhovnoi muzyky XVII–XVIII stolit (za materialamy rukopysnykh kolektsii)* [Stylistic dynamics of Ukrainian sacred music of the XVII–XVIII centuries (based on the materials of manuscript collections)]. Donetsk, 299 p. [in Ukrainian].

## YEVGENIYA IGNATENKO

**Ignatenko, Yevgeniya** — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>  
 evgeniaopus31@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269604

## PARTES CONCERTS OF THE 1730-S–1740-S FROM THE KYIV COLLECTION: NEW ASSETS

**Relevance and current status of research.** The Kyiv collection of partes music, which is kept in the Institute of Manuscript of V. I. Vernadsky National Library of Ukraine, is the largest in Ukraine. It includes about 700 choral works, and only a few dozen of them have been decoded, edited and published. In 2020, within the *Musica sacra Ukraina* project the author of this article decoded and prepared for performance three new partes concerts from the Kyiv collection. These are twelve-part anonymous concerts of the 1730 s – 40 s “The troubles of my heart”, “O sing unto the Lord a new song” and “Come, o people”.

**The purpose of the study** is to describe the Kyiv partes collection and the current status of its research; to outline the main steps of working with partes manuscripts: deciphering, score compiling and editing; to present deciphered concerts in the context of current research problems of European

baroque music, such as the aesthetics of oddity, as well as musical symbolism and rhetoric, which allow us to reveal the inextricable connection between the verbal and musical text of the works. **Methodological framework.** The work is based on proven methodologies of decoding and scientific editing of handwritten musical text, and methods of musical theoretical analysis are also used.

**Results and scientific novelty of the work.** Three anonymous twelve-part partes concerts of the 1730 s –1740 s from the Kyiv collection “The troubles of my heart”, “O sing unto the Lord a new song” and “Come, o people” were deciphered, edited and analyzed. A comprehensive approach to studying Ukrainian baroque music is presented. It involves deciphering, editing (preparation for performance) and musicological interpretation of the work. The proposed musicological analysis, which is based on modern approaches to the analysis of baroque music, updates the European context of the Ukrainian baroque heritage.

**Keywords:** Kyiv Partes collection, Ukrainian Partes concert, symbolism and rhetoric in baroque music, *Musica sacra Ukraina* project, Partes works’ decoding and editing.

УДК 780.61:785.74:398]:78.071.1Вериківський:78.03(477)«19»  
DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269612

## ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО О. О.

Дерев'янченко Олена Олександрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9498-5004>

ederevyanchenko2015@gmail.com

© Дерев'янченко О. О., 2022

### «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» Михайла Вериківського: ПРИНЦИПИ ОПРАЦЮВАННЯ ФОЛЬКЛОРУ

Використано джерелознавчий, жанрово-стильовий, структурний та інтонаційно-конструктивний методи дослідження циклу «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» М. Вериківського, рукопис якого зберігається в архіві ЦДАМЛМ України і ще не був об'єктом наукового вивчення. Висвітлено принципи і прийоми роботи з народнопісенними зразками на етапах відбору та організації тематичного матеріалу. Встановлено фольклорні джерела тематизму першої і другої частин циклу та співвідношення тем усіх частин з народнопісенними оригіналами. Розкрито впливи естетичних поглядів та теоретико-дидактичних настанов Б. Яворського, вчителя М. Вериківського, на принципи опрацювання фольклору, формування ладогармонічних, метроритмічних, фактурних та структурних особливостей твору у зв'язку з логікою інтонаційно-динамічних процесів у формі. Виявлено риси цілісності сюїтного циклу, в якому діють принципи концентричності та інтонаційно-конструктивної єдності. Прокоментовано нотатки на полях чернетки твору, які розкривають деталі пошуку автором жанрового визначення твору, його поглядів на значення варіаційної форми в роботі композитора-початківця та правила міжособистісної комунікації. Висловлено гіпотезу, що деякі з цих коментарів могли бути записані зі слів Б. Яворського. Зроблено висновки щодо значення твору в еволюції творчості М. Вериківського, в контексті жанрових і стильових процесів в українській музиці ХХ століття. Доведено, що у його творчості цей твір готує появу більш масштабних неофольклорних композицій у жанрах оркестрової сюїти, ораторії, балету, опери, вперше апробовує п'ятичастинну сюїтну модель циклу, побудовану за принципами контрасту, симетрії й концентричності. У контексті історії української квартетної музики ХХ століття твір знаходиться біля витоків формування жанру фольклорної композиції (мініатюри) та її циклізації; започатковує лінію фольк-квартету, фольк-сюїти, що пов'язано з показовою для українського музичного неофольклоризму тенденцією фольклоризації жанрів академічної музики.

**Ключові слова:** творчість Михайла Вериківського, композиторська школа Болеслава Яворського, композитор і фольклор, українська квартетна музика, інструментальна фольклорна композиція, фольк-сюїта, фольк-квартет.

**Актуальність дослідження та аналіз публікацій.** Висвітлення маловідомих сторінок історії української музики доби національно-визвольних змагань ХХ століття нині є одним з провідних наукових трендів. Чимало таких творів українських композиторів зберігається в архівах і залишається поза увагою дослідників. Повернення забутих артефактів музичної спадщини до наукового й виконавського обігу має сприяти встановленню більш повної та об'єктивної картини розвитку жанрів, стильових напрямків, індивідуально-авторських стильових систем тощо.

Незнані твори є і в творчості визначного українського композитора першої половини ХХ століття Михайла Вериківського (1896–1962). Знайомство з ними стало можливим завдяки передачі у 2012 році особистого архіву митця до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України (далі скорочено ЦДАМЛМ України — *О. Д.*). З-поміж інших рукописів нас зацікавив цикл «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» (далі скорочено «П'ять п'єс» — *О. Д.*) [Вериківський]. Окрім написаного чорнилами білового рукопису для вивчення доступна накреслена олівцем чернетка, датована композитором 10 серпня — 2 вересня 1921 року. Чернетка викликає особливий інтерес, адже у ній зазначено відомості щодо місця і часу написання кожної частини твору<sup>1</sup>, на полях є декілька словесних нотаток, які потребують коментарів. Партитура твору ще не надрукована і не актуалізована в сучасній музикознавчій та виконавській практиці. Це зумовлює **актуальність** поставленої теми та **новизну** матеріалу дослідження.

Назва композиції і дата її створення спричиняють низку питань, які інспірують наукову розвідку. Перше пов'язано з часом написання твору і зовнішніми контекстуальними чинниками (соціокультурні та естетико-стильові тенденції часу), що визначили його особливості. Друге питання: якою мірою на стиль твору вплинуло навчання в класі композиції видатного музиканта-мислителя, педагога, піаніста, композитора, громадського діяча Болеслава Яворського<sup>2</sup> (1877–1942), адже і сам видатний теоретик у своїх листах [Яворський, 1947], і музикознавці [Грінченко 1959; Жарков; Антропова] говорять про наявність таких впливів на творчість його учнів. Третє — яке значення має цей твір у спадщині митця і в жанрово-стильовій палітрі української квартетної музики? Четверте питання постало додатково у зв'язку з вивченням чернетки твору: які таємниці життєтворчості приховують нотатки на її полях?

Ці питання визначають **мету статті** — дослідити принципи опрацювання фольклору в циклі «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» М. Вериківського у жанрово-стильовому аспекті, з'ясувати міру впливу теоретичних поглядів і дидактичних настанов Б. Яворського на написання твору, окреслити значення композиції в еволюції творчості автора і в у контексті розвитку української квартетної музики ХХ століття.

**Методологічним підґрунтям** для написання статті стали джерелознавчий, жанрово-стильовий, структурний та інтонаційно-конструктивний методи.

**Аналіз публікацій.** Обраний об'єктом дослідження твір, як і інші камерно-ансамблеві твори Михайла Вериківського початку 1920-х років, є невисвітленою сторінкою його творчості. У музикознавчій літературі, присвяченій життєтворчості композитора (Н. Герасимова-Персидська, Н. Шурова, О. Вальчук, А. Кармазін та ін.), проблемам розвитку камерно-ансамблевого жанру в українській музиці (М. Боровик, А. Калениченко), питанням становлення творчої особистості композитора в ранній період, зокрема, під час навчання в класі Б. Яворського (Т. Антропова, О. Давидова) твір «П'ять п'єс» не аналізується. У четвертому томі «Історії української музики» згадується лише його назва у контексті тенденції «вироблення українського стилю у квартетній музиці» [Калениченко, с. 268]. Це може бути пояснено і малодоступністю нот, і першочерговою увагою дослідників до монументальних композицій автора зрілого періоду (музично-театральних, симфонічних, хорових, фортепіанних), і очевидною недостатністю уваги до творчості композитора в музикознавчих працях у цілому.

Питання впливу Б. Яворського на композиторську творчість його учнів у зв'язку з втіленням фольклору піднімалося в дисертаційному дослідженні Т. Антропової [Антропова], в якому з цього кута зору розглядається ранній цикл хорових обробок

<sup>1</sup> Зі спогадів С. Протопопова, Б. Яворський наполягав, щоб учні ставили у нотах день початку і день завершення роботи над твором [Протопопов, с. 41–42]. Рукописні чернетки М. Вериківського, що зберігаються у ЦДАМЛМ України, засвідчують це.

<sup>2</sup> М. Вериківський навчався в Київській консерваторії у класі Б. Яворського три роки (1918–1921) до від'їзду останнього до Москви наприкінці квітня 1921 року.

М. Вериківського. В умовах браку матеріалів, які б прямо висвітлювали стосунки М. Вериківського з вчителем, основними джерелами інформації щодо поглядів Б. Яворського на народну пісню та її опрацювання в професійній академічній музиці є: листи Б. Яворського до І. Крижановського від 16.01.1910 [Яворський, 1972] та до Г. Верьовки від 02.01.1938 [Яворський, 1947], останній, по суті, є бесідою про принципи обробки народних пісень із деякими коментарями щодо хорових фольклорних мініатюр М. Леонтовича; спогади С. Протопопова про заняття Б. Яворського з М. Леонтовичем [Протопопов]. Останній документ залучається до дослідження тому, що у ньому конкретизуються педагогічні вимоги Б. Яворського до автора «Щедрика» у хронологічно близький до появи композицій М. Вериківського період, хоч, фактично, ці спогади написані й оприлюднені значно пізніше. Брак документів, які безпосередньо стосуються контактів М. Вериківського і Б. Яворського може бути пояснений і тим, що «в часи нищівної критики системи Яворського було досить небезпечно викривати своє будь-яке відношення до колишнього вчителя» [Антропова, с. 148].

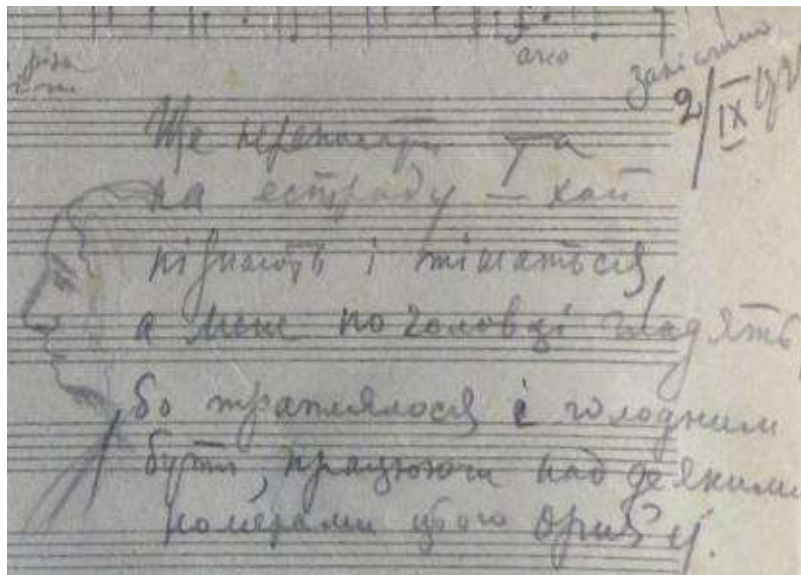
### Результати дослідження.

Час створення композиції (серпень–вересень 1921 року) припадає на період національно-визвольних змагань (1917–1922) в українській історії. Військово-політична нестабільність на початку 1920-х років, ідеологічні чистки, в наслідок яких діячі мистецтва переховувались у провінційних містечках і селах (за інформацією з чернетки твору «П'ять п'єс» М. Вериківського написані у Переяславі), штучний масовий голод 1921–1923 років<sup>1</sup>, епідемія тифу<sup>2</sup> 1919–1922 років мали непоправні наслідки для історії української музики: політичне вбивство М. Леонтовича (січень 1921), смерть від тифу Я. Степового (листопад 1921) та К. Стеценка (квітень 1922).

Відбиток цього буремного й голодного часу містить допис-постскриптум у чернетці «П'яти п'єс» М. Вериківського: *«Ще переписати, та на естраду — хай пізнають і тішаться, а мене по головиці гладять, бо траплялося і голодним бути, працюючи над деякими номерами цього opus'у»*<sup>3</sup> (приклад 1).

Приклад 1.

Допис М. Вериківського на останній сторінці чернетки твору «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» (1921)



<sup>1</sup> Див. про це детальніше [Штучний масовий голод].

<sup>2</sup> Щодо епідеміологічної ситуації 1919–1921 років в Україні І. Ткаченко зазначає: «Загрозливий підйом інфекційних хвороб, що розпочався з 1919 р., вилився в 1921–1922 р. в небачену пандемію паразитарних тифів, катастрофічні епідемії кишкових інфекцій і віспи» [Ткаченко, с. 352].

<sup>3</sup> Тут та далі нотатки цитуються за архівним документом [Вериківський, с. 8].

Контурне зображення жінки в профіль, ймовірно, відтворює образ дружини композитора О. С. Вериківської (у дівочтві — Канер), адже на час написання твору М. Вериківський вже був одружений і мав кількамісячну доньку Ірину (згодом відому мистецтвознавицю). Ще один допис на полях чернетки твору характеризує молодого композитора як людину: «Що хочеш сказати — кажи відразу, вибіраючи недалекі шляхи для вияснення своєї думки» [Вериківський]. Важко передбачити з якого приводу він міг зазначити це, але, занотовуючи правило міжособистісної комунікації, М. Вериківський тим самим підкреслив значення цієї сентенції для себе в конкретний часовий період. Цей нотаток допомагає доповнити психологічний портрет 25-річного композитора.

У роки національно-визвольних змагань активізуються процеси державо- й культуротворення, зростає увага до вираження національного начала в мистецтві, що сформувало художню атмосферу Українського відродження 1920-х років у цілому. Композитори полисенкової генерації усвідомлюють необхідність вироблення нових підходів до вирішення **проблеми національного стилетворення** в музиці, пошуку нових засад втілення фольклорних джерел у різних жанрах (не тільки вокально-хорових, які тоді домінували, але й інструментальних) відповідно до актуальних художньо-естетичних поглядів і потреб часу. Їхні устремління були суголосні неофольклорним пошукам у світовій музиці (Б. Барток, Е. Вілла-Лобос, З. Кодай, Д. Мійо, І. Стравінський, К. Шимановський, Л. Яначек та ін.). В Україні у другому та третьому десятиліттях ХХ століття неофольклорні вектори об'єднали естетико-стильові пошуки М. Леонтовича (до 1921 року) та композиторів молодшої генерації М. Вериківського, П. Козицького, Л. Ревуцького, пізніше Б. Лятошинського та ін.

М. Вериківський був активно причетний до цих тенденцій, зокрема, він разом з іншими національно зорієнтованими композиторами увійшов до складу заснованого 1 лютого 1921 року Комітету пам'яті М. Д. Леонтовича (з 25.04.1921 — Всеукраїнського комітету пам'яті Миколи Леонтовича). Дослідник Микола Грінченко так визначив його роль у цьому процесі: «Скрізь, де йде рух за українську музику, ми чуємо ім'я Вериківського, бо він найбільш активний із сучасних українських композиторів» [Грінченко, 1925, с. 83].

У 1910-ті — на початку 1920-х років українські композитори звертались до фольклору переважно у цитатному вигляді у жанрі хорової обробки, що відповідало тенденціям і потребам музично-освітньої й концертно-виконавської практики. Станом на початок 1920-х років сфера камерно-ансамблевої творчості залишалась мало розвиненою. Її становлення, за М. Боровиком, відбувалось у 1917–1929 роки і пов'язано, не в останню чергу, з вектором національного стилетворення у музиці М. Вериківського, П. Козицького, В. Костенка, О. Чишка та ін. [Боровик]. Розвиток галузі стимулювався створенням Першого державного квартету (1919), Квартету Вільйома (1920), а також просвітницькою діяльністю цих колективів серед широких мас населення [Калениченко, с. 265–266].

Серед ознак якісно іншого ставлення композиторів до народної творчості варто назвати такі естетико-художні акценти: опрацювання фольклорної архаїки (народних примітивів), відтворення особливостей народного багатоголосся й ансамблевого інструменталізму, надання обробці рис індивідуально продуманої концепції цілого, своєрідність гармонізації, динамічність форми тощо. В результаті «посилення індивідуального, власне композиторського виразу <...> обробки народної пісні стали трактуватися на одному рівні з оригінальними творами» [Якуб'як, с. 34]. У художній оцінці композицій з цитатним методом стало вважатися, що «значення має не так тема, яку використовує композитор, як те, що (виділено нами. — О. Д.) він з неї вмів зробити» [там само].

На осучаснення підходів до фольклору вплинула також загальномузична **тенденція інтелектуалізації** творчості, прогресивність якої щодо музичної



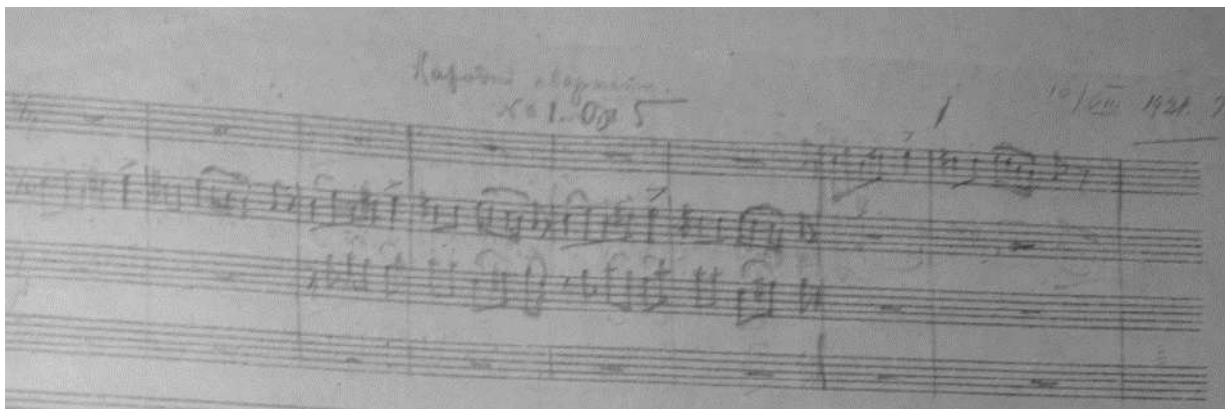
композиції відзначає М. Грінченко: «Очевидно для української музики сьогоднішній день є тим поворотним пунктом, коли вона, пориваючи з базою естетико-емоціональною, приходить до виявлення і зафіксування за музичним твором певних моментів інтелектуального порядку, що одні творять еволюцію мистецтва» [Грінченко, 1925, с. 82].

На формування цієї тенденції в українській музиці вплинув Б. Яворський, який у 1916–1921 роках викладав у київських музично-освітніх закладах і справив величезний вплив на становлення особистості таких відомих митців як А. Буцької, Г. Верьовка, П. Козицький, М. Леонтович, С. Протопопов. У цей час Б. Яворський уже був автором опублікованих робіт: «Будова музичного мовлення» («Строение музыкальной речи», 1908), «Вправи у голосоведенні» («Упражнения в голосоведении», перше видання — 1913, друге — 1928), «Вправи з утворення схем ладового ритму» («Упражнения в образовании схем ладового ритма», ч. 1, 1915). Вчений вважав, що «музичне мистецтво і в процесах творчості, і в процесах сприйняття, є логічно оформленим явищем, яке базується на закономірних внутрішніх зв'язках» [Афанасьєв, с. 38]. На думку американського теоретика Філіпа Івела, «Яворський задумував власну систему як універсальну теорію для розуміння музики, яка відкриє “нову вищу красу”» [Ewell]. Значну роль у педагогіці Б. Яворського, представника школи С. Танєєва, займає студювання поліфонічної техніки, інтерес до проблем архітектоніки (конструкції) та ін., що виявляє паралелі з естетикою неокласицизму, наприклад, поетикою творчості Б. Бартока.

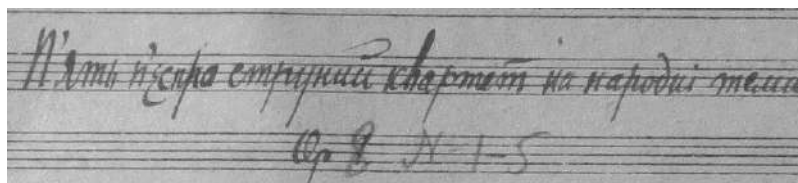
Прикладом утілення вищезазначених тенденцій в українській музиці є «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» М. Вериківського. Назва твору має свою історію, яка зафіксована в рукописному автографі. Зокрема, можна помітити, що у чернетці на початку першої частини вказано — «народні квартети», а в біловому рукописі — відома нам назва «П'ять п'єс» (приклад 2). Залишається відкритим питання, чим зумовлена ця зміна назви — власними творчими міркуваннями, порадами вчителя чи суспільно-політичною ситуацією.

Приклад 2.

Перший варіант назви — «Народні квартети» (чернетка, ч. 1).



Остаточна назва твору в біловому рукописі



На початку третьої частини на полях зазначені (але потім закреслені) п'ять варіантів початкового **жанрового визначення** твору: 5 народних квартетів, 5 струнних

квартетів на народні теми, 5 народних пісень для струнного квартету, 5 народних пісень в розкладці на струнний квартет, народні мотиви в розкладці на струнний квартет. Багатоваріантність назви свідчить про усвідомлення композитором важливості точного визначення жанру та поступовість індивідуально-пошукової роботи у цьому напрямі. Ймовірно, що з остаточним варіантом назви композитору допоміг визначитися вчитель, чия думка для нього була авторитетною<sup>1</sup>. Перша назва «народний квартет» є прикметною з історичної точки зору. У другій половині ХХ століття вона відродилась в осучасненій термінологічній номінації «фольк-квартет». Цей факт, на наш погляд, прояснює витoki фольклоризації жанрів в українській квартетній музиці ХХ століття.

Вибір жанрового позначення «п'єса» говорить на користь розуміння митцем відмінності сутнісних ознак свого твору від поширених на той час обробок, розкладок чи аранжувань народних пісень. Композитор вже мав досвід написання хорових обробок народних пісень, навіть було здійснено видання двох таких циклів: «2 українські народні пісні» (1919) та «10 українських народних пісень для хору» (1920) [Герасимова-Персидська, с. 83]. «П'ять п'єс для струнного квартету» є першим циклом інструментальних фольклорних композицій (мініатюр) у доробку М. Вериківського.

**Джерела запозичення** тем частково вказані самим композитором у чернетці. Зокрема, у четвертій та п'ятій частинах теми взяті зі збірки «Народні мелодії. З голосу Лесі Українки» Климента Квітки [Народні мелодії]. Нами встановлено походження тем перших двох частин. Повна картина фольклорного тематизму твору виглядає таким чином:

- № 1 — щедрівка «Ой, в чистім полі, на оболоні»<sup>2</sup>, записана М. Лисенком [Колядки і щедрівки] (приклад 3);
- № 2 — жнивварська «Ой, літає соколонько», записана К. Квіткою [Народні мелодії, №36, с. 47] (приклад 4);
- № 3 — невідомого походження, але за терцієвим діапазоном, інтервально-мелодичним контуром мелодія схожа з «Дудариком» М. Леонтовича, народно-інструментальними награваннями тощо (приклад 5);
- № 4 — лірико-побутова «Чи я собі в лузі не калина», записана К. Квіткою [Народні мелодії, №136, с. 144] (приклад 6);
- № 5 — жартівлива «Ходили, блудили парубки», записана К. Квіткою [Народні мелодії, №177, с. 186] (приклад 7).

Приклад 3.

М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», ч. 1



Щедрівка «Ой, в чистім полі на оболоні»



<sup>1</sup> Ця гіпотеза потребує додаткового дослідження, адже на момент закінчення твору Б. Яворський вже був у Москві і достеменно не відомо, чи спілкувався М. Вериківський з ним з цього приводу. Але ймовірність залишається, бо Г. Верьовка писав, що і після від'їзду Б. Яворський «не втрачав зв'язку з нами» [Верьовка, с. 113], вказував на «постійну увагу до своїх учнів, постійну готовність допомогти їм у розв'язанні творчих та методологічних питань, що їх цікавлять» [там само, с. 114].

<sup>2</sup> 1919 року М. Вериківський використав цю мелодію в обробці народної пісні для мішаного хору а саррелла (видано Губсоюзом, типографією Дніпросоюзу 1920 року). У першій з «П'яти п'єс» частково збережено матеріал хорового твору на цю народну тему (тт. 1–6, 11–14).

## Приклад 4.

М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», ч. 2



Жниварська пісня «Ой літає соколенько»

Moderato



Ой, лі - та - є со - ко - лонь - ко по по - лю та зби - ра - є че - ля - донь - ку до до - му.

## Приклад 5.

М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», ч. 3



## Приклад 6.

М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», ч. 4



Лірико-побутова пісня «Чи я собі в лузі не калина»

Adagio



Чи я со - бі в лу - зі не ка - ли - на, чи я в сво - го ба - тька не ди - ти - на?

## Приклад 7.

М. Вериківський «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми», ч. 5



Жартівлива пісня «Ходили, блудили парубки»

Allegretto



Хо - ди - ли, блу - ди - ли па - ру - бки, хо - ди - ли, блу - ди - ли па - ру - бки сім



літ та по при - пі - чку, а чо - ти - ри та по за - пі - чку.

М. Вериківський добирає мелодії різного обсягу (від 1 до 12 тактів), метричної пульсації ( $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{7}{8}$ ) та ладової організації (трихорд, пентахорд діатонічний та з хроматичним підвищенням четвертого щабля, гексахорд). Жанрова приналежність пісень перших трьох частин, їх вузький діапазон (від терції у №3 до квінти у №№ 1, 2) засвідчують цікавість композитора до опрацювання **фольклорної архаїки**, що є одним із маркерів неофольклоризму.

Прикметно, що на етапі відбору народнопісенних джерел композитор не обов'язково точно цитує варіант пісні, зафіксований у збірці. Співставлення

музичних тем, взятих М. Вериківським за основу п'єс і наспівів зі збірок, виявляє внесення композитором тональних (приклади 4, 6) або мелодико-ритмічних видозмін в оригінал (приклади 3, 4, 7).

Вільне поводження з фольклорним матеріалом (неточне цитування) на етапі відбору матеріалу можна пов'язати з настановою Б. Яворського «дивитися на народний наспів не як на щось закінчене, яке не підлягає зміні» [Яворський, 1947, с. 47], що, в свою чергу, віддзеркалює нові естетичні тенденції епохи, коли «зростає вага індивідуального чинника і входить у свої права критичне відношення до всього, в тому числі до народної творчості (при всьому шанобливому відношенні до неї)» [Якуб'як, с. 32]. Саме тому М. Вериківський на початковому етапі творчого процесу вносить зміни у фольклорний наспів, керуючись власним задумом щодо кожної п'єси і концепції циклу в цілому, до чого заохочував учнів Б. Яворський. Наприклад, зміни тональності (№№ 2, 4) зумовлені тональною логікою побудови циклу (ля мінор — ре мінор — Ре мажор — мі мінор — Соль мажор), зміна розміру ( $4/4$  замість  $2/4$  у № 2) — метричним переосмисленням у зв'язку з прагненням більш широкого фразування, мелодико-ритмічні зміни у зворотах (№№ 2, 5) — авторським баченням інтонаційно-динамічних процесів (чергування спокою — руху, стійкості — нестійкості). У темі п'ятої частини змінено завершальний мелодичний зворот (тт. 11–12) з метою надання темі рис інтонаційної розімкненості, що сприяло би згладжуванню цезур між варіаціями, мелодичній безперервності викладу.

У **фактурно-гармонічному оформленні** фольклорного матеріалу також спостерігаються впливи поглядів Б. Яворського, який критикував обробки народних пісень М. Лисенка з гомофонним складом, хоральною фактурою, вертикально-гармонічним мисленням за правилами консерваторського курсу гармонії тому, що вони не відповідали специфіці народно-музичного мислення [Яворський 1947, с. 46–47]. Він писав: «Минули вже ті часи, коли публіка (міська) впивалася “акордом”» [там само, с. 46]. Як музикант прогресивних поглядів, чуйний до новаційних віянь у мистецтві, більш доцільним він вважав лінійно-мелодичний принцип організації музичної тканини, що виявляє рівноправ'я<sup>1</sup>, самостійність і мелодичну виразність голосів. Зокрема, перша п'єса циклу М. Вериківського має деякі спільні риси з його власними хоровими обробками<sup>2</sup>.

У «П'яти п'єсах» поєднуються ознаки народного хорового багатоголосся (сольне проведення теми на початку мов би пісенний «заспів», змінне багатоголосся, мелодично-індивідуалізовані підголоски у № 1), фольклорного інструментального музикування (квінтови органи пункти, остинатно-формульні награвання у № 3) й техніко-композиційні засоби поліфонічного письма (імітаційно-поліфонічна форма фуґи у № 4, підголоски типу протискладення, горизонтально-вертикальні перестановки, принцип інтонаційної єдності теми і контрапунктуючих голосів).

Інтонаційні складники основної теми використовуються у контрапунктах і підголосках, виконують ладо-конструктивну функцію, забезпечуючи інтонаційну спорідненість партій. Суть останнього названого прийому суголосна думці Б. Яворського щодо необхідності використання композиторами наспіву народної пісні як «вихідного творчого завдання», у схемі якого «в зародку» міститься «і

<sup>1</sup> Б. Яворський вважав «консерваторський виклад», який походить від Лютерова хорала породженням абсолютизму, а рівноправ'я голосів у народно-пісенному багатоголоссі пов'язував із виявом колективності в музиці [Яворський, 1947, с. 47]. Соціологічний підхід, властивий духу того часу, пізніше піддався критиці.

<sup>2</sup> Спадкоємність з національними хоровими традиціями, на думку М. Гордійчука, характерна для симфонічної сюїти «Веснянки» М. Вериківського (близькість засобів художньої виразності й формотворення). Дослідник влучно порівняв частини оркестрової сюїти «Веснянки» з хоровими мініатюрами «тільки в оркестровому викладі» [Гордійчук, с. 24].

виразність, і зображальність, і напруження енергії» [Яворський, 1947, с. 47]. Аргументуючи важливість дидактичного опрацювання малих форм, у листі до І. Крижановського (1910), вчений написав, що «принципи малих форм <...> є принципами і найбільших форм, в одноголосній народній пісні укладені всі принципи симфонії» [Яворський, 1972, с. 271].

Щодо композиторського опрацювання фольклору вчений зазначає наступне: «Мистецтво, черпаючи конструкцію і елементи її оформлення з наспіву та умов (місця, часу застосування) повинно виявляти творчу енергію даного народу, як вона проявляє себе в опануванні природи, в створюванні свого буття» [Яворський, 1947, с. 47]. Подібної думки дотримувався і учень Б. Яворського М. Леонтович, який 22.03.1919 у щоденнику написав: «... досліди у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункта, що органічно зв'язані з народною піснею, бо пісня, як художній удосконалений твір дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі всі музичні можливості (гармонію, контрапункт і т. і.)» [Леонтович, с. 49]. Це свідчить про те, що поліфонічні принципи й прийоми, які Б. Яворський опрацьовував на уроках зі своїми учнями, сформували систему їхніх поглядів щодо роботи з фольклором та викликали їх творче використання у власних опусах.

Наведемо один з прикладів інтонаційного зв'язку народнопісенної мелодії в партії альту та контрапунктів у другій скрипки та віолончелі на початку другої частини твору (приклад 8).

Приклад 8.

Інтонаційний зв'язок мелодії і контрапунктів, ч. 2. (тт. 1–4).

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Violino I part is mostly silent, indicated by a whole rest. The Violino II part plays a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The Viola part plays a counterpoint with eighth notes and quarter notes. The Violoncello part plays a counterpoint with quarter notes and half notes. The score illustrates the intonational connection between the melody and the counterpoints.

Властиве народній і професійній поліфонії лінарне мислення визначає плавний характер голосоведення, важливість секундових тонових тяжінь у логіці зміни акордів (у тому числі дисонуючих — так званий «зв'язний дисонас» за термінологією Б. Яворського) та при розв'язанні дисонансу в консонанс, що виховувалося завдяки завданням з посібника «Вправи у голосоведенні» [Яворський 1913], переконливо демонструється у середніх (гармонічно нестійких) розділах першої та третьої частин циклу.

У теорії Б. Яворського, як відомо, основою системи ладових тяжінь є **третон**. У «П'яти п'єсах» спостерігаємо вплив цього інтервалу на ладовому, гармонічному, інтонаційно-конструктивному рівнях. Багатофункціональна роль третону виявляється у першій частині: він закладений в ладовій основі теми — мінорному пентахорді з хроматично підвищеним четвертим щаблем; він є основою мелодичної горизонталі (використовується як мелодичний хід, його тони окреслюють контур мотиву чи фрази під час ладового варіювання у середньому розділі) та входить у структуру гармонічної вертикалі (тт. 30–37). Як засіб виявлення ладового тяжіння третон використовується у першому розділі третьої частини тт. 7–11 (приклад 9).

## Тритон та його розв'язання, ч. 3.

The image shows a musical score for a piece titled 'Тритон та його розв'язання, ч. 3.' (Tritone and its resolution, part 3). The score is written for a string quartet, with two staves for the Violin I and Violin II, and two staves for the Viola and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score is divided into measures 6 through 11. Measures 6 and 7 show the beginning of the piece with a tritone. Measures 8 and 9 show the resolution of the tritone. Measures 10 and 11 show further development of the theme. The score includes dynamic markings such as 'pizz.' (pizzicato) and 'sf arco' (sforzando arco), and articulation marks like accents and slurs.

У цьому ж прикладі у тт. 6-9 знаходимо зразок застосування гармонічної послідовності з вправи XV з посібника «Вправи з утворення схем ладового ритму», на «стійку симетрію ладових моментів» за участю «субдомінанти другої групи» (термінологія Б. Яворського)<sup>1</sup>, реалізованої тут на тактовому рівні [Яворський 1928, с. 27]. Ось схема цієї послідовності акордів: тонічний тризвук (т. 6) — збільшений тризвук шостого низького ступеня (тт. 7–8) — тонічний тризвук (т. 9) (див. приклад 9).

**Тематичний розвиток** більшості частин (окрім другої<sup>2</sup>) тією або іншою мірою базується на принципах остинато та варіаційності. Обидва принципи походять з традиційної народної музичної культури, є характерними ознаками фольклорного мислення. Їхнє поєднання реалізується у таких музичних формах: варіаціях на тему остинато у поєднанні з простою тричастинною репрізною формою (№№ 1, 3), фузі (№ 4), строгих орнаментальних варіаціях (№ 5).

Ймовірно, що цикл написаний як навчальне завдання на опрацювання різних видів варіювання (на утриману мелодію, строгого орнаментального, поліфонічного). Додатковим підтвердженням цього є авторський коментар на полях чернетки п'ятої частини: «Гадаю, що вар'яції та форма, над якою і потрібно особливо працювати композиторам на перших кроках своєї нелегкої роботи» [Вериківський]. Достеменно не можна сказати, кому саме належить ця думка, самому М. Вериківському або його вчителю. Можна припустити, що все ж таки педагогу-наставнику, чия авторитетну думку учень хотів зафіксувати і зберегти як дороговказ<sup>3</sup>.

Запорукою вдалої композиції Б. Яворський вважав утворення конструктивно-ладового безперервного викладу, що забезпечує накопичення напруги (засобами гармонії, метроритму) і очікування її розв'язання (реалізація слухового тяжіння) у стійку структуру. Гарним прикладом ладової динамізації форми є третя частина, в якій поєднуються остинатність і репрізна тричастинність, наявна симетрія і пропорційність

<sup>1</sup> Ладовий момент — це вертикальне співзвуччя, акорд. Сійка симетрія — це гармонічний зворот, який починається і закінчується стійким моментом, тобто акордом тонічної функції. «Субдомінанта другої групи» у цьому випадку — це збільшений тризвук на шостому щаблі гармонічного мажору.

<sup>2</sup> У другій частині циклу проста тричастинна форма має середину, засновану на мотивному розвитку основної теми «Ой літає соколонько» і низхідного гамоподібного контрапункту з першого такту.

<sup>3</sup> Як і у випадку з нотаткою щодо визначення жанру твору, про що йшлося вище, ця гіпотеза потребує додаткового дослідження. Привабливість думки, що М. Вериківський дбайливо занотував поради Б. Яворського, на наш погляд, буде зберігатися, поки не отримає переконливого факту-заперечення.

розділів форми (16–24–16 тактів), крайні частини є зоною стійкості (Ре мажор), у середній частині спочатку відбувається зміна висотного положення теми остинато за терцієвою логікою (Сі бемоль мажор — Соль мажор, Мі мажор, Ля бемоль мажор — Фа мажор), потім мотивний розвиток в умовах нерегулярної акцентності (чергування розмірів  $\frac{7}{8}$  і  $\frac{6}{8}$ ). Кульмінаційна зона у цій 56-тактовій п'єсі припадає на середній розділ, точку золотого перетину тт. 35–39. Композитор дотримується логіки єдиної хвилі висотно-динамічного наростання і спаду звучності.

**Цілісність** п'ятичастинного циклу організована за принципами концентричності, темпового й жанрового контрасту частин, інтонаційної єдності тематизму. У центрі циклу — яскрава, динамічна третя частина, що відтворює дух святкового народно-інструментального награвання. За принципом кіл, що симетрично розширюються, друга і четверта частини є повільно-ліричними. Крайні частини мають жвавий темп, скерцозно-танцювальний характер.

Принцип інтонаційної спорідненості простежується на рівні основних тем кожної частини: ходи на терцію або заповнення терцієвого ходу зустрічаються в темах усіх частин; квінтовий стрибок або поступеневий хід в межах квінти — у №№ 1, 2; трихорд у кварті в висхідному та низхідному варіантах — у темах №№ 1, 2, 4, 5 (див. приклади 3, 4, 6, 7). Існують й інші повторювані інтонаційні елементи: квінтовий бурдон у фактурі третьої та п'ятої частин, що імітує звучання народного інструментального ансамблю; гамоподібні діатонічні або хроматизовані контрапункти або мелодичні ходи (в усіх частинах)<sup>1</sup>.

Звертає на себе увагу, що використання органних пунктів та гамоподібних протискладень у межах октави, за спогадами С. Протопопова, входило у завдання, яке отримав від Б. Яворського М. Леонтович, працюючи над «Щедриком» [Протопопов, с. 40]. Цікаво, що й інші умови, які фігурували у завданні Б. Яворського, також певною мірою виконані у «П'яти п'єсах» М. Вериківського. Це, зокрема, «остинатність народної мелодії» і «проведення цього орнаменту по всіх голосах» (у № 3), «тривалі протискладання» (№№ 1, 4); «запровадження в третій чверті (точці золотого перетину, кульмінації — О.Д.) звуків, які є в натуральному звукоряді» (№ 3); «мелодичні видозміни мотиву» (№ 2); «надання вигляду неподільного цілого, а не куплетної форми» (№№ 1–5) [там само, с. 40]. Сказане, з одного боку, виявляє риси спадкоємності з творами М. Леонтовича, на той час вже визнаного майстра обробок народних пісень, з іншого — може свідчити про приналежність до композиторської школи Б. Яворського.

### **Висновки і перспективи дослідження.**

1. У досліджуваному рукописі виявляються прямі зв'язки з епохою створення, її буремними подіями (допис-постскрипtum у чернетці), провідними соціокультурними (пошук національного стилю як державо- і культууроутворюючий чинник) та естетико-стильовими тенденціями часу (інтелектуалізація творчості, неофольклоризм). Стильові ознаки неофольклоризму проявляються в опрацюванні фольклорної архаїки, апелюванні до принципів і ознак фольклорного мислення (на рівні гармонії, метроритму, фактури, принципів розвитку), сполученні фольклорних елементів з техніко-композиційними засобами доби модернізму (конструктивно-ладові прийоми, інтонаційно-конструктивна єдність тематизму), прагненні підкорити фольклорні джерела індивідуальному художньому задуму тощо.

2. Співставлення аналітичних спостережень над особливостями музичного тексту циклу «П'ять п'єс» М. Вериківського та поглядів Б. Яворського щодо народної пісні та використання її у композиторській творчості дало можливість дійти висновку, що працюючи з народнопісенним матеріалом, композитор знав і користувався цими

<sup>1</sup> Зауважимо, що Б. Фільц вважає «гамоподібний рух голосів <...> у різноманітних ритмічних комбінаціях» однією з особливостей стилю хорових обробок народних пісень М. Вериківського [Фільц, с. 89].

творчими настановами. Отримав він їх безпосередньо в класі Б. Яворського, очевидно, працюючи над хоровими обробками 1919–1920-х років, але пізніше деякі з них переніс у власну інструментальну творчість на фольклорній основі. Впливи теоретичних й дидактичних настанов Б. Яворського спостерігаються як на рівні загально-естетичних поглядів щодо основ композиції та опрацювання фольклору в композиторській творчості, так і конкретних техніко-композиційних і стилістичних прийомів у площині ладо-гармонічних процесів (роль тритону, конструктивно-ладовий безперервний виклад), динамізації метроритму, фактури, формотворення.

3. Розглянутий твір має важливе значення як в індивідуально-стильовій еволюції автора, так і в контексті жанрово-стильових процесів в українській музиці ХХ століття. Проведене дослідження дозволяє спростувати уявлення про те, що у період навчання в консерваторії «основний напрямок творчих пошуків композитора спрямовано на хорову музику» [Давидова, с. 69] і висунути перший аргумент на користь лабораторно-пошукового значення камерно-ансамблевих композицій М. Вериківського на народні теми в контексті спадщини композитора.

Апробація у «П'яти п'єсах» нових принципів роботи з фольклором, прищеплених своїм учням Б. Яворським, стала необхідним етапом на шляху до появи в творчості М. Вериківського масштабних неофольклорних композицій у жанрах ораторії («Дума про Дівку бранку», 1 ред. 1923), оркестрової сюїти («Веснянки», 1924; Татарська сюїта, 1928; Українська сюїта для скрипки з оркестром, 1946), балету («Пан Каньовський», 1930; номери з незакінченого балету «Весняна казка»), опери («Наймичка», 1939–1943). У ньому вперше представлено п'ятичастинну структурну модель сюїти, побудовану за принципами контрасту, симетрії й концентричності (далі – у сюїті «Веснянки» для симфонічного оркестру, циклі «Волинські акварелі» для фортепіано тощо).

Цей твір можна вважати одним із тих, що започаткував в українській квартетній музиці тенденцію написання інструментальних фольклорних композицій (в протизагаду до обробок-гармонізацій), яка до цього часу була представлена в хоровій творчості учнів Б. Яворського і пов'язана з проблемою вироблення національного стилю у творах українського музичного неофольклоризму 1910–1920-х років.

З позицій історичної перспективи цикл «П'ять п'єс» М. Вериківського започаткував фольклорну лінію у розвитку квартетних жанрів в українській камерно-ансамблевій музиці, яка представлена в творчості С. Дрімцова (Сюїта на українські теми, 1923), В. Костенка (Квартет № 1, 1924), П. Козицького (Варіації на купальську тему для струнного квартету, 1925), Д. Клебанова (Квартет № 4 «Пам'яті Леонтовича», 1933), О. Зноско-Боровського («Український квартет», 1938), Б. Лятошинського (Квартет № 4, 1943), Ю. Іщенка (П'ять українських народних пісень для струнного квартету, 1986), З. Алмаші (Квартет № 3 «Колядки», 2013) та інших.

Отримані висновки можуть стати основою подальших узагальнень щодо розгортання певних процесів жанрового і стильового характеру в українській музиці ХХ століття.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Антропова Т. А. Постать Б. Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10–20-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 279 с.
2. Афанасьєв Ю. Л., Джура О. Ф. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського. Київ : ДАКККіМ, 2009. 127 с.
3. Боровик М. К. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Муз. Україна, 1968. 207 с.



4. Вальчук О. Народномузична стилістика в композиторській творчості Михайла Вериківського. *Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. 2003. № 2 (11). С. 78–81.
5. Веревка Г. Г. Яворский-педагог. *Б. Яворский. Статьи, воспоминания, переписка* / ред.-сост. И. С. Рабинович. Москва : Сов. композитор, 1972. Т. 1. С. 110–114.
6. Вериківський М. П'ять п'єс про струнний квартет на народні теми : рукопис. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 1250. Оп. 1. Спр. 374. 13 арк.
7. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський : нарис про життя і творчість. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 96 с.
8. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Муз. Україна, 1969. 304 с.
9. Грінченко М. О. М. Д. Леонтович. *М. О. Грінченко. Вибране* / упор. та ред. М. Гордійчука. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 466–489.
10. Грінченко М. О. Музичні силуети. М. І. Вериківський. *Музика*. 1925. Ч. 2. С. 82–87.
11. Давидова О. М. Михайло Вериківський: пошук шляху. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 112 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки). Київ, 2014. С. 66–72.
12. Жарков А. Н. Цикл «Четыре романса» Ф. Козицкого в контексте теоретических воззрений Б. Яворского. *Вопросы анализа вокальной музыки*. Киев, 1991. С. 139–153.
13. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі. *Історія української музики у 6 тт.* Т. 4: 1917–1941 / відп. ред. Л. О. Пархоменко. Київ, 1992. С. 265–286.
14. Кармазін А. О. Національна історія в мистецьких образах як сутність композиторської творчості Михайла Вериківського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 20 с.
15. Колядки і щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року / упор. О. І. Дей, А. І. Гуменюк. Київ : Наук. думка, 1965. 804 с. URL: <https://cutt.ly/UZVx817> (дата звернення 30.04.2022).
16. Леонтович М. Д. Нотатки з щоденника від 22.03.1919. *М. Д. Леонтович* : зб. ст. і матеріалів / упор. і ред. В. Д. Довженко / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології. Київ, 1947. С. 49.
17. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки / зап. і упор. К. Квітка. Київ : [б.в.], 1917. 229 с.
18. Протопопов С. В. Спогади про М. Д. Леонтовича. *М. Д. Леонтович* : зб. ст. і матеріалів / упор. і ред. В. Д. Довженко / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології. Київ, 1947. С. 38–45.
19. Ткаченко І. Санітарний стан та боротьба з епідеміями в радянській Україні. 1920-ті рр. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/12584/21-Tkachenko.pdf>. (дата звернення: 15.04.2022)
20. Фільц Б. М. Обробки народних пісень для хору. *Історія української музики у 6 тт.* Т. 4 : 1917–1941. Київ : Наук. думка, 1992. С. 78–104.
21. Штучний масовий голод. URL: <https://holodomorinstitute.org.ua/1921-1923/> (дата звернення: 15.04.2022)
22. Шурова Н. С. Михайло Вериківський. Київ : Муз. Україна, 1972. 52 с.
23. Яворский Б. Л. Письмо И. И. Крыжановскому от 16.01.1910. *Б. Яворский Статьи, воспоминания, переписка* / ред.-сост. И. С. Рабинович. Москва : Сов. композитор, 1972. Т. 1. С. 270–271.
24. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Ч. 1–3. Москва : Юргенсон, 1908. 24 с.
25. Яворский Б. Л. Упражнения в голосоведении. Москва : Юргенсон, 1913. 26 с.

26. Яворский Б. Л. Упражнения в образовании схем ладового ритма. Ч. 1. 2-е изд. Москва : Гос. изд-во Муз. сектор, 1928. 57 с.

27. Яворський Б. Л. Лист до Г. Г. Верьовки від 2 січня 1938 року. *М. Д. Леонтович* : зб. ст. і матеріалів / упор. і ред. В. Д. Довженко / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології. Київ, 1947. С. 46–48.

28. Якубьяк Я. В. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів : ДВЦ НТШ, 2003. 264 с.

29. Ewell Ph. On the Russian concept of *Lād*, 1830–1945. *Music Theory Online*. 2019. Vol. 25. № 4. URL: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.19.25.4/mto.19.25.4.ewell.html> (дата звернення 15.04.2022). DOI: 10.30535/MTO.25.4.4

## REFERENCES

1. Antropova, T. O. (2010). *Postat B. Yavorskoho u konteksti kulturotvorchykh protsesiv v Ukrainy 10–20-kh rokiv XX stolittia [The figure of B. Yavorsky in the context of cultural development processes in Ukraine in the 10–20th years of the twentieth century]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 279 p. [in Ukrainian].

2. Afanasiev, Yu. L., Dzhura, O. F. (2009). *Profesiina pidhotovka muzykanta: uroky Boleslava Yavorskoho [Professional training of a musician: the lessons of Boleslav Yavorsky]*. Kyiv: DAKKKiM, 127 p. [in Ukrainian].

3. Borovyk, M. K. (1968). *Ukrainskyi radianskyi kamerno-instrumentalni ansambl [Ukrainian Soviet chamber and instrumental ensemble]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 207 p. [in Ukrainian].

4. Valchuk, O. (2003). Narodnomuzychna stylistyka v kompozytors'kii tvorchosti Mykhaila Verykivskoho [Folk music stylistics in the Mykhailo Verikyvskyi's composition work]. In: *Naukovi zapysky Ternopil'skoho derzh. ped. un-tu im. V. Hnatiuka [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University]*. Issue 2 (11). pp. 78–81. [in Ukrainian].

5. Verevka, H. H. (1972). Yavorskyi-pedahoh [Yavorsky as the teacher]. In: B. Javorskij. *Stat'i, vospominanija, perepiska [B. Yavorsky. Articles, memoirs, correspondence]*. ed. by I. S. Rabinovich. Moskva: Sovetskii kompozitor, Vol. 1. pp. 110–114. [in Russian].

6. Verykivskyi, M. (1921). Piat pies pro strunnyi kvartet na narodni temy [Five pieces for string quartet on folk themes]: manuscript. In: *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]*. F. 1250. Op. 1. C. 374. 13 p. [in Ukrainian].

7. Herasymova-Persydska, N. O. (1959). *M. I. Verykivskyi: narys pro zhyttia i tvorchist [M. I. Verikyvskyi: an essay on life and creativity]*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 96 p. [in Ukrainian].

8. Hordiichuk, M. M. (1969). *Ukrainska radianska symfonichna muzyka [Ukrainian Soviet symphonic music]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 304 p. [in Ukrainian].

9. Hrinchenko, M. O. (1959). M. D. Leontovych [M. D. Leontovych]. In: M. O. Hrinchenko. *Vybrane [M. O. Grinchenko. Selected]*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, pp. 466–489. [in Ukrainian].

10. Hrinchenko, M. O. (1925). Muzychni syluety. M. I. Verykivskyi [Musical silhouettes. M. I. Verikyvskyi]. In: *Music [Muzyka]*. Part 2. pp. 82–87. [in Ukrainian].

11. Davydova, O. M. (2014). Mykhailo Verykivskyi: poshuk shliakhu [Mykhailo Verykivskyi: searching for a way]. In: *Naukovi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Issue 112: Kompozytory i muzykoznavtsi Kyivskoi konservatorii (1913–1922 roku) [Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Vol. 112: Composers and musicologists of the Kyiv Conservatory (1913–1922)]*. Kyiv, pp. 66–72. [in Ukrainian].

12. Zharkov, A. N. (1991). Cikl «Chetyre romansa» F. Kozickogo v kontekste teoreticheskikh vozzrenij B. Javorskogo [The cycle "Four Romances" by F. Kozitsky in the context of the theoretical

views of B. Yavorsky]. In: *Voprosy analiza vokal'noj muzyki [Questions of analysis of vocal music]*. Kyiv, pp. 139–153. [in Russian].

13. Kalenychenko, A. P. (1992). Chamber and instrumental ensembles [Kamerno-instrumentalni ansambli]. In: *Istoriia ukrainskoi muzyky u 6 t. [History of Ukrainian music in 6 vol.]*. Vol. 4: 1917–1941, ed. by L. O. Parkhomenko. Kyiv, pp. 265–286. [in Ukrainian].

14. Karmazin, A. O. (2021). *Natsionalna istoriia v mystetskykh obrazakh yak sutnist kompozytorskoi tvorchosti Mykhaila Verykivskoho [National history in artistic images as the essence of the Mykhailo Verikyvskyi's composer's creativity]*: the author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art / Sumy state pedagogical universitet after A. S. Makarenko. Sumy, 20 p [in Ukrainian].

15. Kvitka K. (ed.) (1917). *Narodni melodii. Z holosu Lesi Ukrainky [Folk melodies. From the Lesya Ukrainka's voice]*. Kyiv: [b.v.], 229 p. [in Ukrainian].

16. Dei, O. I. and Humeniuk, A. I. (eds.) (1965). *Koliadky i shchedrivky. Zymova obriadova poeziia trudovoho roku [Carols. Winter ritual poetry of the working year]*. Kyiv : Naukova dumka, 804 p. Available at: <https://cutt.ly/UZVx817> (accessing: 30.04.2022). [in Ukrainian].

17. Leontovych M. D. (1947). Notatky z shchodennyka vid 22.03.1919 [Notes from the diary of March 22, 1919]. In: *M. D. Leontovych : zb. st. i materialiv [M. D. Leontovych: coll. of art. and materials]* / ed. by V. D. Dovzhenko / Institute of Art History, Folklore and Ethnology. Kyiv, p. 49. [in Ukrainian].

18. Protopopov, S. V. (1947). Spohady pro M. D. Leontovycha [Memories of M. D. Leontovich]. In: *M. D. Leontovych : zb. st. i materialiv [M. D. Leontovych: coll. of art. and materials]* / ed. by V. D. Dovzhenko / AN URSS, In-t mystetstvoznavstva, folkloru ta etnologii. Kyiv, pp. 38–45. [in Ukrainian].

19. Tkachenko, I. *Sanitarnyi stan ta borotba z epidemiiamy v radianskii Ukraini. 1920-ti rr. [Sanitary conditions and the fight against epidemics in Soviet Ukraine. 1920s]*. Available at: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/12584/21-Tkachenko.pdf>. (accessing: 15.04.2022) [in Ukrainian].

20. Filts, B. M. (1992). Obrobky narodnykh pisen dlia khoru [Arrangements of folk songs for the choir]. In: *Istoriia ukrainskoi muzyky u 6 t. [History of Ukrainian music in 6 vol.]*. Vol. 4: 1917–1941, ed. by L. O. Parkhomenko. Kyiv, pp.78–104. [in Ukrainian].

21. Shurova, N. S. (1972). *Mykhailo Verykivskyi [Mykhailo Verikyvskyi]*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 52 p. [in Ukrainian].

22. *Shtuchnyi masovyi holod [Artificial mass starvation]*. Available at: <https://holodomorinstitute.org.ua/1921-1923/> (accessing: 15.04.2022) [in Ukrainian].

23. Iavorskyi, B. L. (1947). Lyst do G. G. Veryovky vid 2 sichnia 1938 roku [Letter to G. G. Veryovka dated January 2, 1938]. In: *M. D. Leontovych : zb. st. i materialiv [M. D. Leontovych: coll. of art. and materials]* / ed. by V. D. Dovzhenko / Institute of Art History, Folklore and Ethnology. Kyiv, pp. 46–48. [in Ukrainian].

24. Javorskij, B. L. (1972). Pis'mo I. I. Kryzhanovskomu ot 16.01.1910 [Letter to I. I. Kryzhanovsky dated 01.16. 1910]. In: *B. Javorskij. Stat'i, vospominaniya, perepiska [B. Yavorsky. Articles, memoirs, correspondence]*. ed. by I. S. Rabinovich. Moskva: Sovetskii kompozitor, Vol. 1. pp. 270–271. [in Russian].

25. Javorskij, B. L. (1908). *Stroenie muzykal'noj rechi. Materialy i zametki [The structure of musical speech. Materials and notes]*. Part 1–3. Moskva: Jurgenson, 24 p. [in Russian].

26. Javorskij, B. L. (1913). *Uprazhneniya v golosovedenii [Voice-leading exercises]*. Moskva: Jurgenson, 26 p. [in Russian].

27. Javorskij, B. L. (1928). *Uprazhneniya v obrazovanii shem ladovogo ritma. [Exercises in the formation of modal rhythm schemes.]* Part 1. 2nd ed. Moskva: Gos. izd-vo Muz. sektor, 57 p. [in Russian].

28. Iakubiak, Ya. V. (2003). *Mykola Lysenko i Stanislav Liudkevych [Mykola Lysenko and Stanislav Lyudkevych]*. Lviv: DVTs NTSh, 264 p. [in Ukrainian].

29. Ewell, Ph. (2019). On the Russian concept of Lād, 1830–1945. In: *Music Theory Online*. Vol. 25. № 4. Available at: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.19.25.4/mto.19.25.4.ewell.html> (accessing: 15.04.2022). DOI: 10.30535/MTO.25.4.4 [in English].

### **OLENA DEREVIANCHENKO**

**Derevianchenko, Olena** — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of Ukrainian Musical History and Musical Folklore at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9498-5004>  
ederevyanchenko2015@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269612

### **MYKHAILO VERIKIVSKYI'S «FIVE PIECES FOR STRING QUARTET ON FOLK THEMES»: PRINCIPLES OF FOLKLORE PROCESSING**

**Relevance of research.** The introduction to the musicological using of the manuscript of M. Verikyvskiy's early work, which was previously only briefly mentioned in the literature, is connected with the current scientific trend of studying little-known pages of the history of Ukrainian music of the era of national liberation struggles of the 20th century. The return of the forgotten artefact of the composer's heritage is intended to contribute to the establishment of more complete and objective picture of the development of genres, stylistic trends, individual authorial style, etc.

**The purpose of the study.** The purpose of the article is to explore the principles of processing folklore in the M. Verikyvskiy's cycle "Five pieces for a string quartet on folk themes" in the genre-stylistic aspect, to find out the extent of the influence of theoretical views and didactic instructions of B. Yavorskyi on the writing of the work, to outline the meaning of the composition in the context of the evolution of the author's creativity and directions development of Ukrainian quartet music of the 20th century.

**Methods.** The article uses source, genre and style studies, structural and intonational-constructive methods of analysis of musical work.

**The results and conclusions.** The composer's notes in the margins of the manuscript are commented in the context of the artist's creative life (1921), social-political and aesthetic-artistic trends of the era, communication with the teacher of composition. The stylistic features of neo-folklorism were revealed in the work: appeal to folk archaic and principles of folklore thinking, combination of folk elements with technical and compositional means of the modernist era, subjugation of the folklore theme to an individual artistic idea. The influence of the theoretical and didactic instructions of B. Yavorskyi, M. Verikyvskiy's teacher at the Kyiv Conservatory, can be observed on two levels: 1) general aesthetic views on the use of folklore in the composer's work, 2) specific compositional and stylistic techniques in the plane of ludo-harmonic processes (the role of the tritone, constructive and modal continuous exposition), dynamization of the metrorhythm, texture, formation. In the composer's creativity, this work initiates the genre of instrumental folklore composition, prepares the appearance of large-scale neo-folkloric compositions (oratorio, symphonic suite, ballet, opera), tests for the first time the model of the five-part suite cycle, built on the principles of contrast, symmetry and concentricity. In Ukrainian quartet music, this opus is located near the origins of the folklore line of development of the genres of piece (folk miniature) and suite.

**Keywords:** Mykhailo Verikyvskiy's creativity, Boleslav Yavorskyi's composer school, composer and folklore, Ukrainian quartet music, instrumental folk composition, folk suite, folk quartet.

УДК 78.083.2:781.4:78.071.1(477)Задерацький  
DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269617

**ПОСТОВОЙТОВА С. О.**

**Постовойтова Світлана Олександрівна** — аспірантка кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

musikendsv@ukr.net

© Постовойтова С. О., 2022

## **ОСОБЛИВОСТІ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО У ЦИКЛІ «24 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ»**

Вперше детально проаналізовано у різних аспектах великий поліфонічний цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького. Розглянуто історичний контекст його створення, визначено принципи загальної композиційно-драматургічної логіки. Виділені та охарактеризовані особливості поліфонічного мислення композитора, серед яких: «концертність» фортепіанного стилю, спадкоємність традицій від С. Танєєва, специфіка тематизму, новаторське трактування інтермедій та протискладень, значуща роль розвиваючого розділу, поєднання у фузі поліфонічних та гомофонно-гармонічних прийомів розвитку. Серед специфічних рис тематизму виділено масштабність і принцип монотематизму, що виявляє себе в інтонаційній подібності тематичного матеріалу в межах однієї фуги. Цикл В. Задерацького є унікальним як за умовами створення, так і з точки зору специфіки поліфонічного мислення композитора. В організації твору на перший план виходить ідея розташування малих циклів за квінтовым колом з використанням паралельних мінорних тональностей. Що стосується образно-естетичної проблематики — вирішується питання життя та смерті, відображається людина у контексті трагічної безвиході та стверджується концепція незламності людського духу, волі до життя. Попри те, що цикл «24 прелюдії та фуги» понад 80 років залишався невідомим широкому загалу і не міг безпосередньо вплинути на розвиток жанру у першій половині ХХ століття, йому все одно належить значний пріоритет серед аналогічних творів. Перспектива розвитку запропонованої у статті теми вбачається у включенні першого у музиці ХХ століття великого поліфонічного циклу у художню та виконавську практику.

**Ключові слова:** творчість Всеволода Задерацького, великий поліфонічний цикл, специфіка тематизму, «концертність» фортепіанного стилю, інтермедія, протискладення.

**Постановка проблеми.** ХХ століття — час відродження жанрів минулих епох, серед яких особливе місце належить відновленню жанрів поліфонічної музики. Численні композитори випробовують власну майстерність, створюючи як окремі фуги, так і монументальні цикли. Відродження жанру великого поліфонічного циклу припадає на середину ХХ століття — «Ludus tonalis» П. Гіндеміта (1942) «24 прелюдії та фуги» Д. Шостаковича (1951). Але, як виявляється, пальма першості належить Всеволоду Задерацькому, який у 1937-1939 роках створив цикл «24 прелюдії та фуги», тобто цикли П. Гіндеміта та Д. Шостаковича з'явилися пізніше. Твір Всеволода Задерацького постає як унікальний феномен, незвичайний у всіх його аспектах, починаючи від історичного контексту (умов створення, років забуття, відродження, видання і виконання) і завершуючи найменшими деталями, прихованими у внутрішній логіці музичного розгортання. Особливої уваги потребує специфіка тематичної організації фуг (адже fuga завжди є «смісловим джерелом» поліфонічного циклу, а тема — квінтесенцією фуги), а також новаторське трактування методів роботи з

тематизмом та композиційної організації. Необхідність повноцінного включення «24 прелюдій та фуг» у художню та виконавську практику **актуалізує** необхідність його бачення як цілісного явища, що спонукає до детального вивчення в різних аналітичних проекціях.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Методологічну основу дослідження становлять праці музикознавців з теорії фуґи І. Васірук, А. Мілки, Н. Сімакової, К. Южак, які розглядають історичний розвиток і будову фуґи. Але найбільш розгорнутим і значущим дослідженням з питань поліфонічного тематизму є дисертація В. Калужського «Еволюція теми фуґи у класичній та сучасній музиці», де автор докладно висвітлює історичний шлях формування та розвитку поняття теми у фузі, а також аналізує тематизм у фуґах Д. Шостаковича, П. Гіндеміта та Р. Щедріна. Що стосується досліджень самого циклу «24 прелюдії та фуґи», то існує ряд статей [Задерацький 2005, 2006; Немцов, 2007; Седельніков, 2013], в яких твір розглядається в історичному контексті або у вигляді стислого огляду. Питанню специфіки поліфонічного мислення композитора та проблемі новаторства циклу, оригінальності тематизму не було присвячено, наскільки нам відомо, жодне дослідження, що обумовлює **наукову новизну** статті.

**Мета статті** — проаналізувати специфіку поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії та фуґи».

Для досягнення поставленої мети обрано системний та історичний **методи дослідження**.

**Завдання розвідки:**

- розглянути історичний контекст створення циклу;
- визначити принципи загальної композиційно-драматургічної логіки побудови музичного цілого;
- обґрунтувати основні характерні риси поліфонічного мислення композитора;
- виділити визначальні параметри тем й охарактеризувати їх;
- розкрити своєрідність розвитку і перетворення тематизму у процесі становлення фуґи як цілісності.

**Результати дослідження.**

**Історія створення.** «24 прелюдії та фуґи» були створені під час ув'язнення композитора у СЕВВОСТЛАЗІ — одному з найжорстокіших каторжних таборів Магаданської області<sup>1</sup>. Одразу ж на думку спадають твори композиторів, що продовжували писати музику навіть в гетто: відомий «Квартет на кінець часу» (1940-1941 рр.) Олів'є Мессіана або незавершений «Нонет» чеського композитора Рудольфа Карела (1945). Але різниця у тому, що цикл Всеволода Петровича був записаний без звернення до інструмента, на телеграфних бланках та обірваних листках. Більшість з прелюдій та фуґ навіть не редагувалися при виданні й зберегли первісну справжність.

**Образна драматургія.** У своїх бесідах син композитора підкреслював: «Найбільша таємниця в тому, як він [В. П. Задерацький. — С. П.] це зробив. Як він досяг такого високого рівня концентрації якості у відтворенні своїх фантазій, своїх ідей. Тому що цей цикл написаний з колосальним розмахом, внутрішнім гігантським драматизмом, з потужною внутрішньою силою опору і особистісного самоствердження» [Корань, 2018]. Тяжка атмосфера мук і страждань отримала

---

<sup>1</sup> Життя Всеволода Петровича Задерацького було дуже складним: безперервна низка гонінь, арештів, заслання, табори, знову заслання. Доля його музичної спадщини трагічна, навіть на тлі репресій радянського режиму щодо митців. В. П. Задерацький не мав жодної можливості почути власну музику за життя: рукописи знищувались, жоден з творів не був виданим. І лише зараз, коли минуло понад півстоліття з дня смерті композитора, завдяки зусиллям дружини та сина (Всеволода Всеволодовича Задерацького) ми можемо виконати та почути його музику.

специфічну образну реалізацію у циклі. Загалом, усі прелюдії та фуґи умовно можна поділити на дві сфери: ілюзорну, куди автор «тікає» від реальності (у стильовому відношенні відбувається звернення до романтизму та імпресіонізму) та реалістичну. Образний розвиток будується на контрастному зіставленні малих циклів.

**Загальна драматургічна ідея.** Наростальна драматизація розвитку виявляється на різних рівнях циклу:

- тональному (через нівелювання ладового нахилу у мажорних прелюдіях);
- масштабному (мажорні фуґи стають меншими за об'ємом, ніж мінорні);
- композиційному (драматургічне напруження виявляється у процесі поступової взаємодії всередині мініциклу та інтеграції прелюдії та фуґи на рівні композиції та форми).

**Характерні риси поліфонічного мислення композитора.** Специфіка поліфонічного мислення виявляється через комплекс ознак, серед яких виділимо найсуттєвіші:

- «концертність» фортепіанного стилю;
- спадкоємність традицій від С. Танєєва;
- особливий тематизм;
- специфічне трактування інтермедій та протискладень;
- значуща роль розвивального розділу.

**Концертність фортепіанного стилю** реалізується через використання складної піаністичної техніки, акордового потовщення тематизму, ускладненого голосоведення за рахунок дублювання голосів. Діапазон звучання в кульмінаційних зонах нерідко сягає усіх шести октав. Ускладнення фактури в усіх розділах відбувається різними засобами, навіть в моменті експонування теми або проведення відповіді. Це — не тільки особливість циклу В. Задерацького, але й передбачення майбутньої тенденції фактурного розвитку фуґи ХХ–ХХІ століття.

Потовщення викладу нерідко переключає поліфонічну фактуру фуґи в гомофонно-гармонічний вимір, розділяючи на окремі пласти. Фактурний пласт сприймається як цілісне багатозвучне утворення, яке у поліфонічному викладі найчастіше постає як один голос. Факторами об'єднання є спільна ритміка, тематизм та напрямок руху. Такий прийом стає стійкою композиційною та драматургічною ознакою:

- початку розвивального або завершального розділу;
- виконує функцію підготовки або звучання кульмінаційної зони;
- сприяє динамічному росту драматургічного напруження.

Так, у завершальному розділі фуґи №10 фактура з поліфонічної (тт. 65–71) поступово змінюється на гомофонно-гармонічну, а з т. 71, після контрапунктичного звучання першої та другої тем та другого протискладення, через акордове потовщення голосів утворюються два пласти, що стверджують першу тему (Т<sup>1</sup>) у кульмінаційному її звучанні (приклад 1).

Фуга № 10 *cis moll*, T1 = 6 тт. T2 = 4 тт. Заклучний розділ

The image displays a musical score for the final section of Fugue No. 10 in C minor by S. Taneyev. The score is written for grand staff (treble and bass clefs) and is divided into five systems. The first system is labeled with 'T1' and 'T2', indicating the first and second themes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system is labeled 'T1 в акордовому викладі' (T1 in chordal setting) and shows the first theme in a chordal texture. The fourth system continues this chordal setting. The fifth system shows the final cadence of the section.

**Спадкоємність традиції від С. Танєєва.** У бесідах з учнями В. Задерацький неодноразово згадував про своє навчання у класі С. Танєєва [Задерацький, 2009, с. 188]. Вочевидь, саме завдяки такому творчому досвіду композитор засвоїв та органічно втілює два характерних принципи музичного мислення свого вчителя: масштабність та монотематизм. **Масштабність мислення** виявляє себе на різних рівнях: починаючи з масштабності тем та фуг загалом, розуміння теми як «тематичного комплексу» разом з утриманими протискладеннями, концертного трактування фортепіано, завершуючи монументальністю самого задуму великого поліфонічного циклу.

**Принцип монотематизму** проявляє себе в інтонаційній подібності основних елементів фуґи між собою. Так, композитор може утворювати по декілька автономних тем та/або протискладень шляхом розвитку інтонацій однієї/одного з них. Найбільш



яскравий приклад знаходимо у фугі № 1, де обидві теми та два протискладення з трьох є похідними одне від одного: друге протискладення наслідує і розвиває хроматичну ідею першої теми, а друга тема — проростає з першого протискладення, вдвічі збільшуючи ритмічний рисунок (приклад 2, 2а, 2б, 2в).

Приклад 2.

Фуга № 1, *C-dur.* Тема 1

Приклад 2а.

Фуга № 1, *C-dur.* Протискладення 2

Приклад 2б.

Фуга № 1, *C-dur.* Тема 2

Приклад 2в.

Фуга № 1, *C-dur.* Протискладення 1

У таких випадках існує небезпека сплутати тему з протискладенням і навпаки. Для уникнення такої ситуації треба враховувати контекст використання тематичного матеріалу у розвитку фуги: кількість проведень, ступінь перетворення, місцезнаходження у композиції (схема 1).

Схема 1.

Фуга № 1, *C-dur.*<sup>1</sup> T<sup>1</sup> = 8 тт., T<sup>2</sup> = 8 тт., кодата = 3 тт.

T <sup>1</sup> T <sup>2</sup>	T <sup>2</sup> в ак.	T <sup>1</sup> в ак.	П <sup>4</sup> П <sup>3</sup>	T <sup>1</sup>	T <sup>1</sup> в ак.
T <sup>1</sup> П <sup>2</sup> П <sup>3</sup>			T <sup>2</sup>	⊥ <sub>1</sub>	
T <sup>1</sup> П <sup>1</sup> T <sup>2</sup> П <sup>2</sup>			T <sup>1</sup>	str T <sup>1</sup> кв	
T <sup>1</sup>	T <sup>1</sup> в 8	П <sup>4</sup> в 8	П <sup>2</sup> T <sup>1*</sup> в 8	T <sup>1</sup> кв	
1 12 21 29 37–52 53	ost		62 66 69 77	85–93	94 101 107–113
C G C G	f	b	b b	C	C
експозиція	розвиваючий розділ			завершальний розділ	

<sup>1</sup> str – стрета.

ost – остинато.

| – інтермедія.

T<sup>1</sup>кв – квазі-тема.

T\* — перший елемент теми в оберненні.

T] – в обох голосах тема в інтервальному потовщенні.

П<sup>4</sup> в 8 – протискладення в октавному потовщенні.

T в ак. – тема в акордовому потовщенні.

Унікальним варіантом використання принципу монотематизму є двотемна fuga № 10. Сам момент експонування другої теми в заключному розділі, а не у вигляді окремої розгорнутої експозиції є нетрадиційним варіантом подвійної fugи. Інший парадокс експонування другої теми в тому, що на слух вона образно контрастує першій (відбувається образно-інтонаційна трансформація з активної декламаційності до ламентозності), але при інтонаційному аналізі виявляється, що вона не містить нових тематичних утворень, а є мотивно переінтонованим та перекомбінованим варіантом першої теми (приклад 3).

Приклад 3.

Фуга № 10 *cis moll*, контрапункт T1+T2

**Специфіка тематизму.** Найперша особливість, що одразу звертає на себе увагу — **масштабність тем**. Ще з часів епохи бароко вважалося, що лаконічні теми краще запам'ятовуються, з ними легше працювати. Ф. Марпург зазначав, що «чим коротша тема, тим частіше вона може повторюватися. Чим частіше повторюється тема, тим краща fuga» [Marpurg, s. 128]. Безумовно, Ф. Марпург орієнтується на композиторську практику і на сприйняття слухачів того часу, коли для тем фуг типова невелика протяжність та «висока щільність форми» (термін В. Бобровського) за рахунок насиченості тематичними подіями.

Поступово еволюціонували часопросторові уявлення, відповідно, змінювався і масштаб поліфонічних тем. Переважна кількість тем у циклі В. Задерацького тривалістю від шести до восьми тактів, а деякі значно перевищують усі можливі масштаби (фуги №№ 1, 3, 4, 5, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 21, 23). Так, найбільша тема в фузі № 4 при експонуванні становить 15 тактів: 11 власне тема + 4 такти кодета (приклад 4), а в № 11 — 11 тактів + 2 такти кодета, що, відповідно, впливає і на загальний масштаб фуг (145 та 159 тактів). Звертає на себе увагу і **кількість тем у фугах**: композитор створив чотири двотемні fugи (№ 1, 10, 14, 16) та навіть одну чотиритемну (№ 22).

## Приклад 4.

## Фуга № 4, e moll, T = 11 тт. + 4 тт. кодета



Така монументальність пов'язана зі специфікою поліфонічного мислення композитора (масивність, «концертність» фортепіанного стилю) та історичним контекстом формування особистості (пізньоромантичний стиль, з його тяжінням до розгорнутого емоційного висловлювання).

Основна закономірність у фугах з великими темами — суттєво менша щільність поліфонічного та імітаційного розвитку. Але у цьому циклі поліфонічний розвиток у фугах дуже інтенсивний і, насамперед, пов'язаний з технікою вертикально-рухомого контрапункту.

Інша особливість тематизму — рясне **використання риторичних фігур**. Ця риса визначає специфіку музичної творчості кінця XVII — першої половини XVIII століття — періоду народження та становлення барокової фуґи. У фугах XX століття найчастіше кількість риторичних фігур у фугах значно скорочується, застосовуються найбільш розповсюджені, які набувають особливого «символічного статусу». Але у циклі В. Задерацького риторичні фігури використовуються в їх «насиченому» вигляді<sup>1</sup>, як комплекс інтонаційних моделей, що формують образ, досить чітко «прописуючи» інтонаційно-змістовні деталі.

Так, тема фуґи № 6 починається ходом *exclamatio*. Далі фігура хреста, низхідний рух фігури *passus duriusculus* та семантика тональності *h-moll* утворюють атмосферу скорботних роздумів (приклад 5). Також дуже виразною є тема з фуґи №12, яка має характер неспішного монологічного висловлювання і будується на чергуванні поступового руху, виразних пауз, специфічної акцентуації та широких інтервальних стрибків. Тема утворюється з риторичних фігур, які слідують одна за одною: *interrogatio* (висхідна секунда — запитання), *tnesis* (пауза, неочікуваний обрив), *saltus duriusculus* (жорсткий стрибок). Риторичні фігури у новому інтонаційному контексті використовуються не як буквально трактовані символи, а як засіб виразності у сукупності з іншими елементами теми.

## Приклад 5.

## Фуга № 12, gis moll, T = 4 тт.

<sup>1</sup> Знову згадаємо факт навчання у класі С. Танєєва.

**Трактовка структурних елементів фуґи.** Однією з найхарактерніших рис поліфонічного мислення композитора є **використання великої кількості утриманих протискладень** (аж до чотирьох в одній фузі), які у контрапункті з темою утворюють «тематичний комплекс». Так, у фуґах № 1 та № 10 дві теми, три протискладення; у фузі № 14 — дві теми, два протискладення (схема 2); у фуґах №№ 5, 7, 11 та 17 — одна тема, два протискладення.

Схема 2.

Фуґа № 14, *es-moll*, T1 = 2 тт., кодата = 3 тт., T2 = 2 тт<sup>1</sup>.

	T <sup>1</sup>	T <sup>2</sup>	Π <sup>2</sup>	Π <sup>1*</sup>	T <sup>2*</sup>	T <sup>2</sup>	T <sup>1</sup>	T <sup>1</sup>	T <sup>1</sup>						
	T <sup>1</sup>	Π <sup>1</sup>	Π <sup>2</sup>	T <sup>2</sup>	Π <sup>2</sup>				T <sup>1</sup>	/str					
T <sup>1</sup>	Π <sup>1</sup>			T <sup>2</sup>	T <sup>1*</sup>	Π <sup>2*</sup>	T <sup>1</sup>	T <sup>2</sup>							
1	6	8	12	14	20	22	24	26	29	33	35	43	45	47	52
es	b	es	es	b	es	h	fis	es	b	es	b	es			
експозиція T1			експозиція T2			розвив. розд.			завершальний розділ						

Вже в експозиції декілька утриманих протискладень утворюють складний контрапункт, а в розвивальному розділі — тема з утриманим протискладенням (або кількома) стає основою контрапунктичного розвитку. Особливо показовою є чотиритемна фуґа № 22, де кожна тема має по два утриманих протискладення, що вже при експонуванні утворюють тематичні комплекси та їх контрапунктичні перестановки (схема 3).

Схема 3.

Фуґа № 22, *g moll*, T1 = 3 тт., T2 = 3 тт., T3 = 3 тт., T4 = 3 тт<sup>2</sup>.

	T <sup>1</sup>	T <sup>2</sup>	T <sup>3</sup>	Π <sup>3,2</sup>	T <sup>4</sup>	Π <sup>4,2</sup>	T <sup>3</sup>	T <sup>2</sup>						
	T <sup>1</sup>	Π <sup>1,1</sup>	Π <sup>2,1</sup>	Π <sup>2,2</sup>	Π <sup>3,1</sup>	Π <sup>3,1</sup>	Π <sup>1,2</sup>	Π <sup>3,1</sup>	Π <sup>2,2</sup>	Π <sup>4,2</sup>				
T <sup>1</sup>	Π <sup>1,1</sup>	Π <sup>1,2</sup>	T <sup>2</sup>	Π <sup>2,1</sup>	Π <sup>3,2</sup>	T <sup>3</sup>	Π <sup>4,1</sup>	T <sup>1</sup>	Π <sup>3,2</sup>					
					Π <sup>3,1</sup>		T <sup>4</sup>	Π <sup>1,1</sup>	Π <sup>1,1</sup>	Π <sup>2,1</sup>	T <sup>4</sup>			
1	4	7	10	16	19	23	26	31	36	39	42	45	49	52
g	d	g	d	g	g	d	g	d	g	g	d	g		
експозиція T1			експозиція T2			експозиція T3			експозиція T4			розвив. розділ, робота з T+Π		

T <sup>3</sup>	T <sup>4</sup>	T <sup>3</sup>	T <sup>1</sup>	T <sup>3</sup>	T <sup>1</sup>			
		T <sup>1</sup>	T <sup>2</sup>	T <sup>1</sup>				
T <sup>2</sup>		T <sup>2</sup>	T <sup>1</sup>	T <sup>4</sup>	T <sup>4</sup>			
60	63	66	69	72	78	83	86	89-98
h	fis	as	g	g	g			
розвив. розділ, робота з T			завершальний розділ			кода		

Використання прийому утриманих протискладень дає можливість композитору продемонструвати свою поліфонічну майстерність. Усі чотири теми з власними протискладеннями експонуються окремо і проводяться від трьох до одного разу. Сконцентрованість розвитку та їхню чітку структурованість у такому разі забезпечує обсяг тем: кожна тема не перевищує трьох тактів: мислення тритактовими блоками є загальною структурною закономірністю фуґи. Фуґа № 22 стає «інтелектуальною» кульмінацією у розгортанні циклу (приклад 6).

<sup>1</sup>\* — в інтервальному або акордовому потовщенні.

<sup>2</sup>T1] — тема у двох голосах в октавному потовщенні

Приклад б.

Фуга № 22, *g moll*, тема 1

Приклад ба.

Фуга № 22, *g moll*, тема 2

Приклад бб.

Фуга № 22, *g moll*, тема 3

Приклад бв.

Фуга № 22, *g moll*, тема 4

Є й інші цікаві варіанти використання протискладень серед фуг: у фузі № 20 протискладення сприймається як природне продовження теми, а у фугах №№ 4, 5, 9, 10, 13 — навпаки: протискладення дуже виразні і претендують на роль другої теми.

**Інтермедії.** Найчастіше інтермедії у фугах можуть продовжувати розвивати окремі елементи теми, а в іншому випадку — контрастувати, базуючись на новому

матеріалі. У фугах циклу композитор йде ще далі — інтермедії автономізуються, виростають до масштабних, контрастних побудов. Так, у фузі № 14 інтермедії мають власну логіку розвитку та утворюють контраст до тематичних проведень. Розвиток в інтермедіях функціонально відповідає етапам становлення, розвитку та завершення викладу теми та ілюструє *принцип інтонаційного проростання*. Експонування матеріалу — перша інтермедія (тт. 8–11), де досить чітко заявляє про себе контрастний до теми ритмоінтонаційний мотив (який відразу ж отримує інтенсивний секвенційний розвиток), продовжує секвенційний розвиток першої інтермедії. Друга і третя інтермедії (тт. 14–19 та тт. 26–28) — *зона розвитку*, (обернення, мотивне виокремлення, імітаційний розвиток, ритмічне збільшення). Остання, четверта інтермедія (тт. 35–42) — *завершальний етап* (посилене акордове звучання контрапункту головного мотиву інтермедії у збільшенні (приклад 7).

Приклад 7.

Фуга № 14, *es moll*, інтермедія 1, тт. 8-11

основний мотив, що отримає подальший розвиток в інтермедіях 2, 3, 4

Приклад 7а.

Фуга № 14, *es moll*, інтермедія 2, тт. 14-19

контрапункт мотиву з інтермедії 1 в основному виді та оберненні

Приклад 7б.

Фуга № 14, *es moll*, інтермедія 3, тт. 26-28

мотив інтермедії 1 у ритмічному збільшенні

## Приклад 7в.

Фуга № 14, *es moll*, інтермедія 4, тт. 35-42

мотив інтермедії 1 у ритмічному збільшенні та октавному подвоєнні

У циклі **ідея розвитку отримала значущу роль**: розвивальний розділ стає найважливішою частиною фуги. З одного боку, розвивальний розділ — стратегічно відповідальна зона фуги, яка ілюструє поліфонічну майстерність композитора, а з іншого, — зона, що значно розширює функціональні межі.

Дуже часто **розвиток у фузі починається вже під час експонування**. Так, секвенційний розвиток у темі фуги № 4 зберігається як складова частина теми у подальших її проведеннях. У фузі № 5 розвиток реалізує себе не тільки через секвенцію, а ще й через транспозицію (приклад 8).

## Приклад 8.

Фуга № 5, *D dur*

Іноді **розвивальна функція настільки розширюється, що нашаровується і на завершальний розділ, і, навіть, на територію коди**. Так, у фузі № 17 завершальний розділ стає стратегічно важливою зоною: тут спостерігається найінтенсивніший поліфонічний розвиток (три чотириголосні стрети, одна з яких магістральна) та настає драматургічна кульмінація. Причиною такого функціонального зміщення у композиції фуги послугував факт накопичення внутрішньої енергії в експозиції та відсутності перетворень теми у розвивальному розділі (схема 4).

Фуга № 17, *As-dur*, T = 6 тт<sup>1</sup>.

T	Π <sup>1</sup>	Π <sup>1</sup> <sub>в8</sub>						Т <sub>кв</sub>			T	T	T	T		
T		кпА А А						str	Т <sub>кв</sub>	str	Т <sub>кв</sub>	str	T	Π <sup>2</sup>	Π <sup>2</sup>	
Π <sup>2</sup>	T	T	T	T				Т <sub>кв</sub>	Т <sub>кв</sub>	Т <sub>кв</sub>	T					
T	Π <sup>1</sup>	Π <sup>1</sup>	Π <sup>2</sup>	кпВ В В						Т <sub>кв</sub>	Т <sub>кв</sub>	T	Т <sub>в8</sub>			
1	7	16	24	30	38	43	48	53	58	74	79	85	90	95	100-105	
As	Es	As	Es	с	A	F	Des	As	As	As						
екпозиція				розвивальний розд.						завершальний розділ						

Ще однією важливою особливістю розвитку тематизму стає **проникнення рис сонатної розробки у процес розвитку фуг**. Важливо, що проникають принципи не тільки тонального, мотивного та інтенсивного секвенційного розвитку, але, найголовніше, фактурного, динамічного та структурного.

Пригадуючи процес еволюції фуги, треба звернути увагу на ключові тенденції її розвитку у післябахівський період, коли вона існувала в умовах функціонування «великої поліфонічної форми» (визначення В. Протопопова). Композитори-романтики почали експериментувати, поєднуючи поліфонічні форми з гомофонно-гармонічними. Поліфонічні прийоми розвитку інтегрувались у розробку сонатної форми, натомість у фузі така взаємодія призвела до проникнення неполіфонічних принципів розвитку в розвивальний розділ фуги, який тепер може:

- мати декілька етапів розвитку («хвиль»);
- кожен з етапів може мати власну логіку розвитку;
- поєднувати імітаційний та контрапунктичний розвиток з мотивним, фактурним та інтенсивним динамічним розвитком тематизму.

Г. Завгородня намагається пояснити таке, якісно нове явище та пропонує термін «поліфонічна сонатність», що позначає особливу систему взаємодії принципів форми фуги та сонати як найвищої форми узагальнення їхніх структурно-виразових закономірностей. Ідеться про той рівень взаємопроникнення різних жанрових ознак, які породжують нову якість процесів формотворення [Завгородня, 2012].

Так, у фузі № 16 розвинений розвивальний розділ структурно будується на чергуванні тематичних та інтермедійних блоків, де тематичні блоки (тт. 64–76, 88–91) — поліфонічний розвиток теми, а інтермедійні — неполіфонічний розвиток, який змінює імітаційну фактуру на гомофонно-гармонічну:

- перший тематичний блок — контрапункт першої та другої тем (т. 64) та контрапункту першої теми, її ж обернення та другого протискладення (т. 72);
- інтермедія (тт. 77–87) будується на дзеркальній секвенції;
- другий тематичний блок — контрапункт першої та другої тем;
- інтермедія (тт. 92–100) варіант секвенційного розвитку, але вже в гомофонно-гармонічному викладі (схема 5).

<sup>1</sup> Т<sub>кв</sub> — квазі-тема.

Кп А, Кп В — контрапункт на новому тематичному матеріалі.

Т в 8 — тема в ритмічному збільшенні та в октавному потовщенні.



Схема 5.

Фуга № 16, b moll, T<sub>1</sub> = 7 тт., T<sub>2</sub> = 7 тт. Замість коди — тематичний матеріал із прелюдії (тт. 120-157)

T <sup>1</sup>		Π <sup>1</sup>		T <sup>1</sup>		T <sup>2*</sup>		T <sup>1p</sup>		T <sup>1</sup>					
T <sup>1</sup>	Π <sup>1</sup>	⊥ <sub>1</sub>		T <sup>1</sup>	Π <sup>1</sup>					T <sup>1</sup> / \ T <sup>1</sup>					
T <sup>1</sup>	T <sup>2</sup>	⊥ <sub>1</sub>		T <sup>2</sup>	⊥ <sub>1</sub>					str					
T <sup>1</sup>		T <sup>1</sup>				T <sup>1*</sup>		T <sup>1*</sup>		T <sup>1</sup>					
1	7	15	21	26	34	39	64	72	77	88	92	101	107	112-119	120-157
b	f	b	f	b			A	D	C			b	b		
експозиція				ДП		розвив. розділ			завершальний розділ				кода		

**Драматургічний розвиток у середині фуг** інтонаційно насичений, майже відсутні зони, де переважають загальні форми руху. Взагалі, питання драматургії самих фуг озвучуються дуже рідко, але у циклі В. Задерацького обійти його неможливо. Активність інтонаційно-тематичного розвитку дуже висока, може відрізнитись ступенем інтенсивності і визначається певним видом роботи з матеріалом фуги. Кожна з фаз розвитку має власну характеристику та утворює або хвилеподібний розвиток або розвиток по типу «крещендо», де кожен новий етап відповідає новому драматургічному етапу та динамічно продовжує попередній. Так, у фугі № 3 експозиційний розділ досить типовий за своєю будовою та виконує основну функцію. Починаючи з розвиваючого розділу, тема поступово змінюється:

- проводиться в октавному подвоєнні (т. 34);
- в оберненні (т. 48);
- вступає стретно в своєму основному та оберненому вигляді (тт. 73-74, 80-82).

Отже, перетворення теми відбуваються за принципом ускладнення та накопичення. Між ними проходять інтермедії, які закріплюють досягнений динамічний рівень. Уся фуга завершується останнім кульмінаційним проведенням майже повного варіанту теми в усіх трьох голосах та коди, заснованій на інтонаціях теми (схема 6).

Схема 6.

Фуга № 3, G-dur, T = 8 тт<sup>1</sup>.

T		Π		⊥		T		⊥*		T			
T	Π	Π	T	b8		Π	str ⊥	str T*	T str	T			
T	Π	Π	T	b8		Π	str ⊥	str T*	T str	T			
1	9	16	23	30	34	41	48	58	73-75	80-82	86-90	95-106	
G	D	G		B		f			G	G	G		
експозиція			розвив. розд.			завершальний розділ						кода	

### Висновки та перспективи подальшого наукового дослідження.

Безумовно, головною перспективою подальшого наукового дослідження циклу є введення його у виконавську практику, адже розуміння глибинних процесів поліфонічної музики стає запорукою успішної виконавської інтерпретації.

«24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького є унікальним твором у багатьох аспектах. У циклі поєднались традиційні та новаторські риси, які передбачили декілька нових напрямків розвитку фуги ХХ століття (що підтверджено

<sup>1</sup> T\* — змінений варіант теми.

T — в обох голосах тема в інтервальному потовщенні

поліфонічними циклами інших видатних композиторів, для яких твір В. Задерацького був невідомим). Фуга зазнала значної трансформації на різних рівнях, і, насамперед, на рівні поліфонічного тематизму завдяки специфічній масштабності та принципу монотематизму.

Зміни торкнулись не лише теми фуги, але й інших її компонентів: значно зросла роль інтермедії, еволюціонувавши з простої зв'язки до самостійної побудови, що має автономну логіку розгортання і здатна в окремих випадках протиставлятися тематичному розвитку у фюзі. Протискладення значно виокремлюється у музичній тканині, воно стає рівноправним до теми і формує комплексне звучання разом з нею. Трансформація елементів фуги значно вплинула на загальну композицію: змінилися структурні чинники загальної побудови, функціональність розділів, де головною тенденцією стало розширення меж розвивального розділу та прагнення до наскрізного розвитку. Аналіз драматургічних принципів дозволяє констатувати, що композитору вдалося, завдяки єдиній ідеї, побудувати багатовимірну структуру з наскрізною драматургією, починаючи з найменшого її елемента – теми, і завершуючи взаємодією малих циклів між собою.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Васирук И. И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Астраханская гос. консерватория (ин-т). Саратов, 2008. 225 с.
2. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы композиторского творчества. Аналитический очерк. Одесса : Астропринт, 2012. 304 с.
3. Задерацкий В. В. Per aspera... Москва, 2009. 320 с.
4. Задерацкий В. В. Потерявшаяся страница культуры. Очерк первый. *Музыкальная академия*. 2005, №3. С. 75–83.
5. Задерацкий В. В. Потерявшаяся страница культуры. Очерк второй. *Музыкальная академия*. 2005. №4. С. 67–75.
6. Задерацкий В. В. Потерявшаяся страница культуры. Очерк третий. *Музыкальная академия*. 2006. №1. С. 74–81.
7. Калужский В. М. Эволюция темы фуги в классической и современной музыке : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1983. 193 с.
8. Корань І. Авангард Задерацького. *Варіанти: онлайн газета*. 2018. 08 жовтня. URL: <https://varianty.lviv.ua/56287-avanhard-zaderatskoho> (дата звернення : 30.09.2022).
9. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. Москва : Консерватория, 1994. 286 с.
10. Мирошниченко С. Тематическая «аура» в полифоническом произведении (на примере многотемной фуги В. П. Задерацкого). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 28 : Семантичні аспекти слова в музичному творі : Київ, 2003. С. 177–185.
11. Немцов Я. «Я давно уже умер». Композиторы в ГУЛАГе: Всеволод Задерацкий и Александр Веприк. *Варлам Шаламов*. URL: <https://shalamov.ru/research/61/14.html> (дата звернення: 11.02.2022).
12. Седельников Е. И. 24 прелюдии и фуги Всеволода Задерацкого. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2013. №3 (29). С. 30–34.
13. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга : в 2 кн. Кн. 2 : Фуга: её логика и поэтика. Москва, 2007. 800 с.
14. Bartel. D. Musica poetica. Musical-rhetorical figures in german baroque music. University of Nebraska Press, 1997. 471 p.

15. Marpurg F. *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin : Haude & Spener MDZ München, 1753. 364 p.

#### REFERENCES

1. Vasiruk, I. (2008). *Hudozhestvenno-soderzhatelnyie osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennyih kompozitorov posledney treti XX veka [The artistic and meaningful features of the fugue in the works of Russian composers in the last third of the twentieth century]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Astrakhan State Conservatory. Saratov, 225 p. [in Russian].
2. Zavgorodnyaya, G. F. (2012). *Polifonicheskie osnovyi kompozitorskogo tvorchestva [Polyphonic foundations of composer creativity]*. Odessa : Astroprint, 304 p. [in Russian].
3. Zaderatsky, V. V. (2009). *Per aspera...* Moscow: Composer, 320 p. [in Russian].
4. Zaderatsky, V. V. (2005). Poteryavshayasya stranitsa kulturyi [The Lost Page of Culture]. Essay first. In: *Muzyikalnaya akademiya [Music Academy]*, No. 3, pp. 75–83. [in Russian].
5. Zaderatsky, V. V. (2005). Poteryavshayasya stranitsa kulturyi [The Lost Page of Culture]. Essay second. In: *Muzyikalnaya akademiya [Music Academy]*. No. 4, pp. 67–75. [in Russian].
6. Zaderatsky, V. V. (2006). Poteryavshayasya stranitsa kulturyi [The Lost Page of Culture]. Essay third. In: *Muzyikalnaya akademiya [Music Academy]*. No. 1. pp. 74–81. [in Russian].
7. Kaluzhsky, V. M. (1983). *Evolutsiya temy fugi v klassicheskoy i sovremennoy muzyke [Evolution of the fugue theme in classical and modern music]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Novosib. State Conservatory im. M. I. Glinka. Leningrad, 193 p. [in Russian].
8. Koran, I. (2018). Avanhard Zaderatskoho [Zaderatsky's avanguard]. In: *Varianty: onlain hazeta*. 2018. October 8. URL: <https://varianty.lviv.ua/56287-avanhard-zaderatskoho> (accessed : 30.09.2022). [in Ukrainian].
9. Kuznetsov, I. (1994) *Teoreticheskiye osnovy polifonii XX veka [Theoretical foundations of polyphony of the 20<sup>th</sup> century]*. Moscow: Konservatoriya, 286 p. [in Russian].
10. Miroshnichenko, S. (2003). Tematicheskaya "aura" v polifonicheskom proizvedenii (na primere mnogotemnoy fugi V. P. Zaderatskogo) [Thematic "aura" in a polyphonic work (on the example of a multi-demon fugue by V. P. Zaderatsky)]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 28: *Semantichni aspekty slova v muzichnomu tvoriv [Semantic aspects of the word in musical creation ]*. Kyiv, pp. 177–185. [in Russian].
11. Nemtsov, Y. «Ya davno uzhe umer». Kompozitoryi v GULAGE: Vsevolod Zaderatskiy i Aleksandr Veprik ["I died a long time ago." Composers in the Gulag: Vsevolod Zaderatsky and Alexander Veprik]. In: *Varlam Shalamov*. URL: <https://shalamov.ru/research/61/14.html> (accessed : 02/11/2022). [in Russian].
12. Sedelnikov, E. (2013). 24 prelyudii i fugi Vsevoloda Zaderatskogo [24 preludes and fugues of Vsevolod Zaderatsky]. In: *Aktualnyie problemy vysshego muzyikalnogo obrazovaniya. [Actual problems of higher musical education]*. No. 3 (29), pp. 30–34. [in Russian].
13. Simakova, N. (2007). *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga [Counterpoint of strict style and fugue]*. Part 2: *Fuga: eye logika i poetika [Fugue: its logic and poetics]*. Moscow: Composer, 800 p. [in Russian].
14. Bartel, D. (1997). *Musica poetica. Musical-rhetorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press, 471 p. [in English].
15. Marpurg, F. (1753). *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin: Haude & Spener MDZ München, 364 p. [in German].

**SVITLANA POSTOVOITOVA**

**Postovoitova, Svitlana** — Postgraduate Student at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7131-2341>

musikendsv@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269617

**FEATURES OF VSEVOLOD ZADERATSKY'S POLYPHONIC THINKING  
IN THE CYCLE "24 PRELUDES AND FUGUES"**

**Relevance of research.** The work of Vsevolod Zaderatsky appears as a unique phenomenon, unusual in all its aspects, starting from the historical context (conditions of creation, years of oblivion, revival, publication and performance) and ending with the smallest details hidden in the inner logic of the musical work. The specifics of the thematic organization of fugues and the innovative interpretation of other elements of the fugue require special attention. The need to fully incorporate the first great polyphonic cycle in the music of the 20th century into artistic and performing practice actualizes the need to see it as a holistic phenomenon, which prompts detailed study in various analytical projections.

**The purpose of the article** to analyze the features of Vsevolod Zaderatsky's polyphonic thinking in the cycle "24 Preludes and Fugues".

**Methods.** In the article systematic and historical research methods are used.

**The results and conclusions.** Undoubtedly, the main prospect of further scientific research of the cycle is its introduction into performance practice, because understanding the deep processes of polyphonic music is the key to successful performance interpretation.

"24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Zaderatskyi is a unique work in many aspects. The cycle combined traditional and innovative features, which predicted several new directions for the development of the 20th century fugue.

The fugue underwent a significant transformation at various levels, and first of all, at the level of polyphonic thematic due to the specific scale and the principle of monothematic. The changes affected not only the theme of the fugue, but also other components of the fugue: countersubjects and episodes. The structural factors of the overall structure changed, the functionality of the sections, where the main trend was the expansion of the boundaries of the developing section and the desire for end-to-end development. The analysis of dramaturgical principles allows us to state that the composer managed, thanks to a single idea, to build a multidimensional structure with end-to-end dramaturgy, starting with its smallest element, the theme, and ending with the interaction of small cycles among themselves.

**Keywords:** the work of Vsevolod Zaderatskyi, a large polyphonic cycle, the specifics of thematic, "concertness" of the piano style, interlude, contraposition.

UDC 781.2:[78.083.2.086.1:78.071/.072(436)Rieder

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269621

**STEPHAN LEWANDOWSKI**

**Stephan Lewandowski** — PhD, Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg (Germany).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9537-7622>

[stephan.lewandowski@b-tu.de](mailto:stephan.lewandowski@b-tu.de)

© Lewandowski S., 2022

## **AMBROS RIEDER (1771–1855) AND THE ART OF PRELUDING**

*For Prof. Simone Schröder*

Ambros (or Ambrosius) Mathias Rieder (1771–1855) is perhaps one of the most underrepresented personalities of the music centre Vienna in the late 18<sup>th</sup> and first half of the 19<sup>th</sup> century in contemporary musicological and music-theoretical discourse. Both his achievements as a composer and in the field of music theory are remarkable. In particular, Rieder is to be valued and appreciated as a preserver of the tradition of prelude playing, which became increasingly less important in the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries. In the course of his life, he not only wrote several theoretical-practical textbooks dealing with this tradition, but with his own compositions he also provided excellent examples for the implementation of the rules presented in his theory books. With his “fugal preludes”, Rieder furthermore made a weighty contribution to the development of the genre.

With the help of the music theory presented in Rieder’s *Anleitung zum Präludieren auf der Orgel oder dem Piano-Forte*, Op. 84, Vienna, undated [1826], this text examines the *Präludien und Fughetten für die Orgel oder das Pianoforte*, Op. 82, Vienna 1826 with regard to harmony, counterpoint and form-determining modulation processes. An almost striking, rarely found interlocking of theory and compositional practice is revealed. Further and more comprehensive studies on this topic are desirable.

**Keywords:** music theory, musical analysis, prelude, preluding, activity of Ambros Rieder.

**Introduction.** Towards the end of the 18<sup>th</sup> century, the art of prelude playing became less and less important, both in the context of church music and in secular concert music. In recent years, musicological and music-theoretical research has paid relatively little attention to those musicians who wrote theoretical-practical instructional works and composed (partly instructive) prelude cycles during this period, by means of which preluding was nevertheless to be preserved and passed on to future generations. The present text aims to make a small contribution to closing this gap. It focuses on the composer, organist, music theorist, and music teacher Ambros (or Ambrosius) Mathias Rieder (1771–1855), who with his teaching works can be considered one of the most zealous preservers of the art of the preluding within the focused time period and who also decisively developed the genre of the prelude with his compositions.

Rieder, who is still little known beyond the borders of Austria, deserves to be focused on more in view of his musical life's work. Without a doubt, he can be counted among the first rank of musical personalities in Austria at the end of the 18<sup>th</sup> and in the first half of the 19<sup>th</sup> century. His circle of acquaintances included Joseph Haydn (1732–1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) and the almost equally aged Ludwig van Beethoven (1770–1827), as well as Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), Simon Sechter (1788–1867) and Franz Schubert (1797–1827) [Wurzbach, pp. 100–104]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A direct acquaintance with Franz Schubert is not confirmed by documents, but is nevertheless very probable, as Michael Kube points out [Kube, p. 3], see also [Beneš, p. 40]. Kube argues that Rieder’s Op. 82

Ambros Rieder was born on 10 October 1771 in Döbling near Vienna, he died on November 19, 1855 in Perchtoldsdorf, just a few kilometers from his birthplace. Both villages are today districts of Vienna. Rieder initially received a comprehensive basic musical education within the family: from his father, who was also named Ambros Rieder and was a school teacher in the village of Oberdöbling<sup>1</sup>, and above all from his grandfather Thomas Rieder, choirmaster in Wilfersdorf.<sup>2</sup> Soon he received additional instruction in basso continuo and composition from Karl Martinides (1732–1794), a choir director in Lichtenthal, and also from Leopold Hofmann (1738–1793) in Vienna. However, Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) should be mentioned as Rieder's most important and prominent music theory and composition teacher. Both Hofmann and Albrechtsberger were cathedral chapel masters at St. Stephen's. Through them, the young Rieder received a first-class education that shaped him throughout his life. The contents of Albrechtsberger's writings, in particular his *Gründliche Anweisung zur Composition*, were used by Rieder in many places as a basis for his own theoretical writings, although he often added contemporary developments to them [Beneš, p. 236.]. Other influential writings on music theory that Rieder must have studied intensively are by Johann Joseph Fux (1660–1741), Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795), Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), and Daniel Gottlob Türk (1750–1813).<sup>3</sup>

The *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* states that Rieder published several theoretical textbooks. The following writings can be listed according to the current state of research:

- *Anleitung zum Präludiren auf der Orgel oder dem Piano-Forte*, Op. 84, Vienna, undated [1826],
- *Anleitung zum Fugiren auf der Orgel oder dem Piano-Forte*, Op. 95, Vienna, undated [1826],
- *Der Generalbaß in Beispielen zur Selbstübung für angehende Organisten*, Op. 103, Vienna, undated [1833], and
- *Anleitung zur richtigen Begleitung der Melodien (der vorgeschriebenen Kirchengesänge) zum Generalbaß, Präludiren und Fugiren*, Op. 105, Perchtoldsdorf 1830, handwritten, Music Collections of the Austrian National Library, Mus.Hs. 5080.<sup>4</sup>

Although these writings are explicitly identified as examples of a larger total number of theoretical writings that Rieder authored, the list seems to be considered

---

was “the only work dedicated to Schubert during his lifetime” (own transl., orig.: “das einzige Werk, dass Schubert zu Lebzeiten gewidmet wurde”), and that Rieder probably composed his unpublished song *Das Grab ist tief und stille*, Op. 101, on the occasion of Schubert's early death, *ibid.* Heinz Schöny elaborates on the close intergenerational ties between the Schubert and Rieder families [Schöny, pp. 193–195].

<sup>1</sup> Due to a lack of sources, it is not possible to determine the exact dates of Ambros Rieder's father's life. What is certain is that he died in 1790 at the age of 58, as Gertrude Beneš reports in her dissertation [Beneš, p. 6].

<sup>2</sup> The life data of the composer's grandfather are also unknown, see [Beneš, p. 2f].

<sup>3</sup> The authors listed here are mentioned, including selected writings by them, in [Wurzbach, p. 101]. Although Fux' famous textbook on counterpoint [Fux] in particular, but also the writings of the other theorists mentioned can be regarded as standard literature known beyond the region at the time, this list nevertheless provides an insight into the world of music-theoretical or compositional craft opened up by Rieder.

<sup>4</sup> [Wurzbach, p. 101f]. The first two of the publications mentioned here are summarised in one entry by von Wurzbach. He gives the reference to “Anleitungen zum Präludiren und Fugiren für die Orgel, op. 84 (Diabelli, 1826) und op. 95” [ibid., p. 101]. In fact, these are two separate publications, what, according to Wurzbach, can easily be interpreted in the opposite way. Also lost here through the incomplete reproductions of the titles is the information that these are instructions intended for both the organ and the piano. At the end of the entry on Rieder, “four theoretical works” (own transl., orig. “vier theoretische Werke”) are indicated [ibid., p. 103]. Schöny still refers to this encyclopaedia entry in 1988 and mentions an “Anleitung zum Präludieren und Fugieren”, omitting the opus numbers and using a contemporary German orthography that deviates from the original [Schöny, pp. 193–195].

complete to this day; in any case, references to further music-theoretical publications can be found neither in common databases nor in secondary literature.

Three thematic emphases run through all of Rieder's above-mentioned instructional works: prelude (to be understood as a special part of improvising), fuguing (another aspect of improvising, the invention of fugues and other polyphonic works extemporaneously) and continuo playing as the basis of the first two disciplines. To a special extent, Rieder can then be regarded as a preserver of the prelude tradition in his generation: Not only do two of his music-theoretical publications deal intensively with it, which is already evident in the title of each (opp. 84 and 105), but his compositional oeuvre also features numerous prelude cycles. These include:

- *IV kurze Preluden für die Orgel, 34tes Werk zur Selbstübung für angehende Orgelspieler*, Vienna, undated [1812],
- *Sechs Präludien im Kirchenstyle für die Orgel oder das Pianoforte*, Op. 80, Vienna, undated [1825],
- *Sechs Präludien und Fughetten für die Orgel oder das Pianoforte*, Op. 81, Vienna, undated [1826],
- *Präludien und Fughetten für die Orgel oder das Pianoforte*, Op. 82, Vienna, undated [1826], sowie
- *Sechs Präludien in Moll-Tönen für die Orgel oder das Pianoforte*, Op. 90, Vienna, undated [1827].<sup>1</sup>

The greatness that Ambros Rieder was regarded as by his contemporaries in connection with the prelude genre is shown, among other things, by the fact that Simon Sechter dedicated his *24 Preludes*, Op. 26<sup>2</sup> to him.

**Methodological Framework.** The present text deals with a musical analysis of selected passages from Rieder's *Präludien und Fughetten*, Op. 82<sup>3</sup>, for which the composer's only textbook devoted exclusively to the art of prelude and its theories, the *Anleitung zum Präludiren*, Op. 84<sup>4</sup>, will be taken as a basis. In this way, an attempt will be made to examine the compatibility of Rieder's theoretical tools taught in his textbook with his own compositional practice. Such an approach will provide information on the extent to which the teacher adheres to his own rules and which parts of his compositional products can be attributed to artistic freedom or to the phenomenon of 'genius', which was especially common in the 19<sup>th</sup> century.

The music-theoretical method of analysis used is a general bass theory based on the seat of the chords – the terminological and conceptual equivalent of the *règle de l'octave* or *regola dell'ottava* found in many German-language music-theoretical textbooks of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries – which Rieder himself also uses in his writings and which he

<sup>1</sup> Other operas by Rieder feature preludes. Only essential prelude cycles that appeared in print are mentioned here. Von Wurzbach speaks of "sixty-eight preludes for organ or piano (actually 92, 65 of them in print and 27 in manuscript)" that Rieder composed in total (own transl., orig.: "Achtundsechzig Präludien für Orgel oder Clavier (eigentlich 92, davon 65 im Druck und 27 im Manuscr.))" [Wurzbach, p. 103]. The differences in his information are explained by the fact that he uses the "records of his daughter, who was married to the schoolteacher Rupp in Pertcholdsdorf" (own transl., orig.: "Aufschreibungen seiner an den Pertcholdsdorfer Schullehrer Rupp verheirateten Tochter") as a basis, which, however, contain inaccuracies [ibid, p. 102]. A complete list of the musical works of Ambros Rieder is in [Beneš]. The thematic catalogue of works as the third part of this dissertation, however, is only enclosed with the copy of the Musicological Institute of the University of Vienna, which unfortunately was not available to me. Nevertheless, on pages 217–219 of her thesis, the author provides an overview of Rieder's printed and unprinted prelude collections.

<sup>2</sup> Sechter, Simon, *24 Präludien*, Op. 26, Vienna, undated, plate P.M. No. 4678.

<sup>3</sup> Rieder, Ambros, *Präludien und Fughetten für Orgel oder Klavier*, Op. 82, ed. by Michael Kube, Bonn 2005, Verl.-Nr. 1924.

<sup>4</sup> Rieder, Ambros, *Anleitung zum Präludiren auf der Orgel oder dem Piano-Forte*, Op. 84, Vienna, undated [1826].

developed with his teachers, especially Albrechtsberger. Furthermore, in the context of investigations of modulation paths in Rieder's preludes, the step theory will be applied. This selection contains the potential for a detailed examination of music, especially of the 17<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries, on a harmonic and contrapuntal level that meets the demands of contemporary historically informed musical analysis.

**Research Results.** Both operas, the *Anleitung zum Präludiren*, Op. 84 as well as the *Präludien und Fughetten*, Op. 82, were written in the immediate vicinity of each other, possibly even in direct connection with each other. There are a total of six pieces in the keys of G major (No. 1), B flat major (No. 2), C minor (No. 3), A major (No. 4), A minor (No. 5) and D major (No. 6). In particular, the tonal 'break' between Nos. 1 and 2 (the sequence of G major and B flat major) and subsequently between Nos. 3 and 4 (from C minor to A major) suggests that the pieces are not intended to be cyclical. They are musical utility pieces which, however, can stand on their own as compositional products beyond instructive publications. They can certainly be described as having a high level of musical ingenuity and content, and yet are relatively easy to play. Michael Kube puts this into perspective by noting that "the musical language of the pieces may hardly seem original today" [Kube, p. 3]. Nevertheless, on the one hand, their stylistics must be considered in the context of the time in which they were written, and on the other hand, with regard to their formal and harmonic-contrapuntal conception, they are compositional products far removed from practice pieces or even banalities.

The fact that the preludes are primarily intended for the organ and only secondarily, if at all, for the piano, is revealed by corresponding entries in the scores, which instruct the use of the manual or the pedals in each case. In addition, the compositional technique is sometimes shown to exceed the limits of what is possible on a keyboard. Certain passages can only be performed on a piano with the aid of the right pedal or by means of arpeggios. The final bars (bars 75–82) of Op. 82, No. 3 in C minor may serve as an example for that (illustration 1).

Here it seems appropriate to generalise what Gertrude Beneš writes with regard to Rieder's *Anleitung zum Präludiren*, Op. 84: "The addition 'for the organ or the pianoforte' was chosen for commercial reasons. The 'Anleitung' is [...] entirely tailored to ecclesiastical use and therefore intended only for the organ" [Beneš, p. 233]. The suggestion, often contained in the titles of Rieder's works as well as those of his contemporaries, of the interchangeability of piano and organ or of a universally performable or usable musical work or theory book was a common marketing aspect at the time.

Rieder's preludes were composed between 15 and 25 September 1825 and published in print by Diabelli the following year [Beneš, p. 256]. Although they are titled *Präludien und Fughetten*, they are strictly speaking "fugal preludes", as Michael Kube notes [Kube, p. 3]. Kube further points out that Rieder later chose precisely this designation in the title of his Op. 120 (1833). This corresponds completely to Beneš' description. In her dissertation, Beneš provides the following definition of a fugal prelude: "It consists of a short introductory section [,] followed without transition by a more or less extended fughette" [Beneš, p. 246]. She describes Op. 82 under consideration here as consisting "exclusively of fugal preludes" [ibid., p. 253].



Rieder, Ambros, Präludium Op. 82, No. 3, bars 75–82<sup>1</sup>

bar 75

Ped.

79

In Op. 82, Nos. 3 and 4, however, it is difficult to distinguish between the introductory part – quasi a prelude within a (fugal) prelude – and the subsequent main part (the fughetta). With their compositional technique, the compositions represent a peculiar fusion of (homophonic or in the sense of broken or figured chords) prelude and polyphonic prelude. This is precisely where Rieder’s real achievement lies: his fugal preludes can be seen as an essential intermediate stage on the way from the introductory prelude to the emancipated character piece, in the sense of an improvement or refinement of the liturgically bound utility piece<sup>2</sup>.

In her brief, survey-like analysis of Op. 82, Beneš provides a largely formal and movement description of the pieces [Beneš, p. 256f]. She describes Nos. 5 and 6 as remarkable: in the case of No. 5, this is explained by a “thematically as well as formally interesting” arrangement [Ibid., p. 257]. In the case of No. 6, it is noticeable that “only one of the entries is not in the main key” [Ibid.]. Parallels between the music-theoretical textbooks published in Rieder’s time close to Op. 82, on the other hand, are hardly drawn. In this context, a look at the models of compositional technique is particularly interesting and rich in content.

First, let us consider the opening bars of Op. 82, No. 1 in C major. In them, the bass scheme of a Romanesca appears, consisting of alternating falling fourths and rising seconds. This is a traditional compositional topos that also appears frequently in theoretical-practical textbooks of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, often connected with the explanation of the use of syncopated dissonances. The comparison of bars 1–5 of the present prelude, in which a characteristic alternation of syncopated fourths and ninths is heard, with the corresponding passage in Rieder’s *Anleitung* is quite striking. Within his textbook Rieder uses the Romanesca as the second part of a small prelude, the basis of which is a previously depicted sequence of harmonies. In the prelude itself, only the bass voice is diminished (illustration 2).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Repr. after Rieder, Ambros, Präludien und Fughetten für Orgel oder Klavier, Op. 82, ed. by Michael Kube, Bonn 2005, Verl.-Nr. 1924, p. 9.

<sup>2</sup> Beneš already points out that the attempt to “‘improve’ the rather undemanding character piece” (own transl., orig.: “‘Verbesserung’ des recht anspruchslosen Charakterstücks”) is more likely than the “emergence of this form from the cycle Prelude and Fugue” (own transl., orig.: “Hervorgehen dieser Form aus dem Zyklus Präludium und Fuge”) [Beneš, p. 246].

<sup>3</sup> Rieder, Ambros, *Anleitung zum Präludiren*, p. 9.

Rieder, Ambros, Präludium Op. 82, No. 1, bars 1–5<sup>1</sup>

bar 1 **Andante legato**

Ped.

Rieder Ambros, sequence of harmonies (Romanesca) and prelude („Praeludium“)<sup>2</sup>

bar 9

bar 9

Op. 82, No. 2 also opens with a musical topos that has long been considered traditional in the early 19<sup>th</sup> century, a variant of the initial cadence, which is characterised tonally above all by the four-two chord in the second position. Harmonically, it corresponds essentially to the scheme that has become standard, not least because of the famous opening bars of the first prelude in C major of Johann Sebastian Bach's *Well-Tempered Clavier*, Vol. 1, but its resolution is delayed from bar 4 onwards by means of a four-two chord (which can be understood as an intermediate dominant to the subdominant in terms of functional theory). Rieder interestingly introduces these in his *Anleitung* in the context of “half cadences”, which are indicated as a means of modulation (illustration 3).<sup>3</sup>

In general, modulation is a central theme in the invention and composition of preludes, since the introduction or consolidation of a certain key was originally a central function, if not the only purpose of the genre. In his instructions, Rieder provides concrete modulation rules which, at the time of the textbook's creation, can already be seen as having been handed down from several generations. Compact and graphically descriptive are the diagrams on p. 12<sup>4</sup>, which provide an overview of the keys related to C major and A minor or potential modulation destinations in the sense of the traditional canon. The author uses scale sections to which thirds are added to define the tonal gender of the respective target key. The diagram does not give any information about a modulation hierarchy, but relatively at the

<sup>1</sup> Repr. after Rieder, Ambros, Präludien und Fughetten für Orgel oder Klavier, Op. 82, ed. by Michael Kube, Bonn 2005, Verl.-Nr. 1924, p. 4.

<sup>2</sup> Repr. after Rieder, Ambros, Anleitung zum Präludieren auf der Orgel oder dem Piano-Forte, Op. 84, Vienna, undated [1826], p. 9.

<sup>3</sup> Ibid., p. 12.

<sup>4</sup> Ibid.

beginning of his instructions Rieder describes common modulation paths in an order given in the major and minor keys: „Starting from C major, one usually goes to the upper fifth G major, from there to A minor, from there to F major, then to D minor, also E minor, finally back to the main key of C. [...] The above order of deviations is usually also observed in all other [major] keys. In minor keys, other deviations take place. One prefers to go from the main tone, for example A minor, to C d. [= major], from this to the seventh, namely G major, from this to E minor, again from this to the fourth D minor, then to F major, and finally back to the main tone A minor. This is how one proceeds in all the other minor keys.“<sup>1</sup>

Illustration 3.

Rieder, Ambros, Präludium Op. 82, No. 2, bars 1–6<sup>2</sup>

bar 1 **Con moto legato**

Rieder Ambros, musical example (“likewise by voice exchange”, own transl., orig.: “Eben so durch Versetzung”)<sup>3</sup>

bar 1

The author further points out that the modulation paths described are to be understood as recommendations and that further modulations deviating from these paths are possible. In principle, Rieder does not exclude any succession of keys, which corresponds to the approach taught earlier by Carl Philipp Emanuel Bach.<sup>4</sup>

It is now interesting to compare the rules for modulation presented by Rieder in his music-theoretical teachings and their implementation in compositional contexts. The following table shows the modulation paths of the six preludes from Op. 82. Not all deviations into other keys are listed, but exclusively structurally relevant harmonic stations, i.e. stations that do not only refer to the musical foreground level. Either these are defined by a consolidation of a key that is not limited to a single bar or a single cadence, or by the fact

<sup>1</sup> Own transl., orig. „Von C dur angefangen geht man gewöhnlich in die Oberquinte G dur, von dieser ins A moll, von dieser in F dur, dan ins D moll, auch E moll, endlich wieder zurück in die Haupttonart C. [...] Obige angezeigte Ordnung der Ausweichungen wird gewöhnlich auch in allen übrigen [Dur-]Tonarten beobachtet. In Moll-Tonarten finden andere Ausweichungen statt. Man geht lieber vom Haupttone, zum Beyspiele A moll in C d. [= Dur] über, von diesem in den siebenten, nähmlich G dur, von diesem ins E moll, wieder von diesem in den vierten D moll, dann nach F dur, und endlich zurück in den Hauptton A moll. So verfährt man in allen übrigen Moll-Tonarten“ [Ibid., p. 5].

<sup>2</sup> Repr. after Rieder, Ambros, Präludien und Fughetten für Orgel oder Klavier, Op. 82, ed. by Michael Kube, Bonn 2005, Verl.-Nr. 1924, p. 6.

<sup>3</sup> Repr. after Rieder, Ambros, Anleitung zum Präludiren auf der Orgel oder dem Piano-Forte, Op. 84, Vienna, undated [1826], p. 12.

<sup>4</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, Modulationsregeln, Online-Quelle, repr. in Derek Remeš, The Art of Preluding, Bd. II, Anhang.

that they form the starting point of a sequencing. The indications of the steps in the table generally mark the moment of the first appearance of the respective new tonic sound. For each piece, only the structurally relevant harmonic stations are indicated in their sequence; the duration or number of bars of individual stations is not taken into account by means of graphic proportions (table 1).

Table 1.

Modulations in Rieder, Ambros, *Präludien und Fughetten für Orgel oder Klavier*, Op. 82.

Op. 82, No. 1 in G-Major

bar 1	19	27	30	39	44	60	66
I	V	I	V	vi	ii	vi	I

Op. 82, No. 2 in B-Major

bar 1	18	26	29	37	44	48
I	V	vi	ii	IV	ii	I

Op. 82, No. 3 in c Minor

bar 1	8	15	24	27	49	55
i	v	III	iv	i	III	i

Op. 82, No. 4 in A Major

bar 1	12	26	42	67
I	V	I	V	I

Op. 82, No. 5 in a Minor

bar	27	31	35	43	50
i	III	VII	v	VI	i

Op. 82, No. 6 in D Major

bar	23	38	42	49
I	V	iii	vi	I

The sequence of harmonic stations is essentially to be seen in accordance with the traditional modulation rules given by Rieder himself in the instructions for prelude. Only Op. 82, No. 5 goes beyond the conventional key framework with the structurally relevant VII scale degree (from bar 31). Within these representations, Op. 82, No. 4 seems the most trivial, since its sequence of harmonic stations is limited exclusively to the first and fifth degrees. Apart from these structurally relevant stations, however, the musical text reveals numerous intermediate stations in the context of rapid deviations by means of sequencing.

While the previous observations have mainly revealed the baroque character of the pieces, as already pointed out by Kube, modern characteristics that can be identified as “classical” in sound can be found in them primarily on the basis of contrapuntal or melodic details.

On the one hand, there is the individualisation or partial chromatisation of movement models, which is generally described as real sequencing (i.e. true to the interval, not continued in the sense of diatonic, see for example the chromatic sequence of falling thirds in bars 67-69 in Op. 82, No. 3). On the other hand, they are typical positionings of chromatic passing notes, as can be seen in Op. 82, no. 6 (bars 65-69). Here there is a downright exemplary fusion of traditional movement model (ascending fauxbourdon movement with 5-6 consecutives) and modern chromatic enrichments of

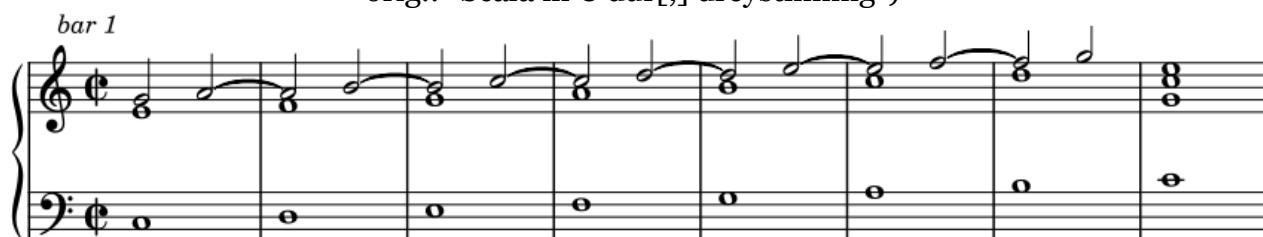
the melody. In Rieder's manual for preludes, a non-chromatic schema of this kind can be found on p. 8 (illustration 4).<sup>1</sup>

Illustration 4.

Rieder, Ambros, Präludium Op. 82, No. 6, bars 65–69<sup>2</sup>



Rieder Ambros, musical example (“scale in C Major, three part setting”, own transl., orig.: “Scala in C dur[,] dreystimmig”)<sup>3</sup>



Another characteristic of Rieder's compositional style, which is no longer Baroque but could be described as thoroughly contemporary in the early 19<sup>th</sup> century, are dissonances that occur freely. An example of this is the unprepared dissonant fifth in the upper voice in bar 90 of Op. 82, No. 1, which is even accented in the score. In the following bar there is also an upwardly resolved (unprepared) seventh dissonance, which can be considered a typical detail of a classical cadenza (illustration 5).

Illustration 5.

Rieder, Ambros, Präludium Op. 82, No. 1, bars 89–94<sup>4</sup>



**Conclusion.** Ambros Rieder, both as a composer and with regard to his achievements in the field of music theory and especially in connection with his attempts to preserve the art of prelude playing in the early 19<sup>th</sup> century, is a figure that is strongly underrepresented in current musicological discourse. Yet he was without question a highly respected musical authority during his lifetime, who can be counted among the musical prominence in the Viennese environment and beyond. His works on music theory are to be regarded as

<sup>1</sup> Rieder, Ambros, *Anleitung zum Präludiren*, p. 18.

<sup>2</sup> Repr. after Rieder, Ambros, *Präludien und Fughetten für Orgel oder Klavier*, Op. 82, ed. by Michael Kube, Bonn 2005, Verl.-Nr. 1924, p. 15.

<sup>3</sup> Repr. after Rieder, Ambros, *Anleitung zum Präludiren auf der Orgel oder dem Piano-Forte*, Op. 84, Vienna, undated [1826], p. 18.

<sup>4</sup> Repr. after Rieder, Ambros, *Präludien und Fughetten für Orgel oder Klavier*, Op. 82, ed. by Michael Kube, Bonn 2005, Verl.-Nr. 1924, p. 5.

significant contributions to music theory in the southern German-speaking countries in the tradition between Albrechtsberger and Simon Sechter.

The comparison of their music-theoretical content with Rieder's own compositional practice reveals - especially with regard to the art of preludeing - the workshop of a consistently tradition-oriented, yet creative musician and teacher. To a large extent, Rieder's compositions can be depicted as implementations of the rules of composition or improvisation propagated in his treatises. It is rare to find such a clear and detailed correspondence between rules and compositional practice in a composer. This provides an excellent insight into a composer's workshop or way of thinking.

The most comprehensive study on Ambros Rieder and his organ works to date is the dissertation by Gertrude Beneš, which is cited several times in this text. Unfortunately, it has neither appeared in print nor has it been translated into English. It would be very desirable for Beneš' work not only to be more widely received in the German-speaking world, but also to be more readily available to the international musicological and music-theoretical scene.

Further research within the framework of more comprehensive studies on Rieder as a music theorist and theory teacher, as a composer and as an organist is desirable. The quality of Rieder's theoretical and compositional output alike is unquestionable. The results of such studies are extremely promising due to the given intensive and close link between theory and practice.

#### REFERENCES

1. Albrechtsberger, Johann Georg (1790). *Gründliche Anweisung zur Composition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln*. Leipzig, 452 p.
2. Beneš, Gertrude (1967). *Ambros Rieder. Sein Leben und sein Orgelwerk, nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Werke*. Vienna, 310 p.
3. Fux, Johann Joseph (1725). *Gradus ad parnassum*. Vienna, 280 p.
4. Kube, Michael (2005). Foreword. In: Rieder, Ambros. *Präludien und Fughetten für Orgel oder Klavier*, Op. 82, ed. by Kube, Michael, p. 3.
5. Schöny, Heinz (1988). Ambros Rieder. In: *Genealogie* 37. Iss. 7, pp. 193–195.
6. Wurzbach, Constant von (1874). *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*. Vienna, vol. 26, 436 p.

#### СТЕФАН ЛЕВАНДОВСКИ

**Левандовскі, Стефан** — доктор філософії, Бранденбурзький технічний університет Котбус-Зенфтенберг (Німеччина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9537-7622>

[stephan.lewandowski@b-tu.de](mailto:stephan.lewandowski@b-tu.de)

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269621

#### АМБРОС РІДЕР (1771–1855) І МИСТЕЦТВО ПРЕЛЮДІВАННЯ

**Актуальність дослідження.** Наприкінці XVIII століття мистецтво гри прелюдії ставало все менш важливим як у контексті церковної, так і світської музики. Останніми роками музикознавчі та музично-теоретичні дослідження приділяють відносно мало уваги тим музикантам, які в цей період писали теоретико-практичні навчальні твори та складали (частково інструктивні) цикли прелюдій, за допомогою яких прелюдія все ж мала бути збереженою та переданою наступним поколінням. Презентований текст спрямовано на часткове заповнення цього пробілу. У центрі уваги — композитор, органіст, музичний теоретик

та педагог Амброс (або Амбросіус) Матіас Рідер (1771–1855), якого можна вважати одним із найревніших зберігачів та продовжувачів розвитку мистецтва прелюдювання.

**Основна мета дослідження** полягає в аналізі вибраних фрагментів із «Präludien und Fughetten» оп. 82 Рідера (єдиного підручника композитора, присвяченого виключно мистецтву прелюдії та його теоріям) та «Anleitung zum Präludiren» Оп. 84. Зроблено спробу дослідити сумісність теоретичних настанов Рідера, викладених у підручнику, з його власною композиторською практикою.

**Методологія.** Використано метод аналізу на основі теорії генерал-басу, яку Рідер використовує у своїх працях і яку він розробив разом зі своїми вчителями, особливо Альбрехтсбергером. Крім того, в контексті дослідження модуляцій у прелюдях Рідера буде застосована теорія щаблів. Ці методи аналізу містять потенціал для детального вивчення музики, особливо XVII–XIX століть, на гармонічному та контрапунктичному рівнях, що відповідає вимогам сучасного історично поінформованого музичного аналізу.

**Висновки та перспективи дослідження.** Амброс Рідер, як композитор і теоретик, є майже невідомою постаттю у сучасному музикознавчому дискурсі. Проте він, безсумнівно, був дуже шанованим музикантом за свого життя, якого можна зарахувати до лідерів як Віденського середовища, так і за його межами. Теоретичні трактати Рідера слід розглядати як значний внесок у теорію музики в південних німецькомовних країнах у традиції між Альбрехтсбергером і Саймоном Зехтером.

Порівняння музично-теоретичного змісту трактатів з композиторською практикою Рідера розкриває — особливо щодо мистецтва прелюдювання — майстерність незмінно орієнтованого на традиції, але творчого музиканта та педагога. Значною мірою твори Рідера можна зобразити як реалізацію правил композиції чи імпровізації, пропагованих у його трактатах. Рідко можна зустріти настільки чітку і детальну відповідність між правилами та композиційною практикою. Це дає уявлення про майстерність та спосіб мислення композитора. Перспективи подальших досліджень пов'язані з комплексним студіюванням творчості Рідера як теоретика та педагога, композитора та органіста. Якість теоретичного та композиційного доробку Рідера не викликає сумнівів. Результати таких досліджень можуть бути доволі значущими вважаючи на наявний тісний зв'язок теорії та практики.

**Ключові слова:** теорія музики, музичний аналіз, прелюдія, прелюдювання, діяльність Амброса Рідера.

**ГАРМЕЛЬ О. В.**

**Гармель Оксана Володимирівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6817-7038>

[oks.garmel@gmail.com](mailto:oks.garmel@gmail.com)

© Гармель О. В., 2022

## **«FOLK SONGS» ЛУЧАНО БЕРІО: РЕКОНСТРУКЦІЯ ЗАДУМУ В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ**

Вперше в українському музикознавстві розглянуто вокальний цикл Лучано Беріо «Folk Songs» («Народні пісні») для мецо-сопрано та семи інструменталістів (1964). Актуальність дослідження зумовлена дисбалансом між високим ступенем виконавської затребуваності твору в сучасному культурному просторі та незначною активністю його музикознавчого вивчення. Із залученням історико-культурного, біографічного, джерелознавчого, порівняльного методів дослідження, а також методів аналогії і теоретичного узагальнення, здійснено реконструкцію задуму циклу, заснованого на народних піснях п'яти країн світу. Деталізовано біографічний контекст та етапи створення «Folk Songs», висвітлено джерела залучених пісень. Розглянуто основні ознаки утворення єдності циклу (загальна логіка побудови, зміст текстів, склад інструментального ансамблю, метроритмічні особливості). Висунуто гіпотезу щодо сукупного впливу на формування задуму «Folk Songs» виконавських можливостей Кеті Берберян та мовних і стилістичних особливостей твору Джона Кейджа «Aria» (1958). Підкреслено прояв у вокальному циклі лінгвістичних (фонологічних) інтересів Лучано Беріо, які активізувались у творчості композитора від середини 1950-х років. За результатами дослідження запропоновано усвідомлювати «Folk Songs» як ланку двох «ліній» творчих зацікавлень Лучано Беріо, що проходять крізь його творчість, — інтересу до різнонаціонального фольклору і фонологічних особливостей різних мов. Виявлено вокальні цикли композиторів Освальдо Голійова (Osvaldo Golijov), Самюеля Блейзера (Samuel Blaser) та Оскара Страсного (Oscar Strasnoy), які створені у XXI ст. за моделлю «Folk Songs» Лучано Беріо та визначають можливі перспективи розгортання теми дослідження. Обраний об'єкт і ракурс вивчення вокального циклу «Folk Songs» Лучано Беріо, висунута гіпотеза щодо формування творчого задуму, а також актуалізація інформації з іноземних джерел, до яких ще не звертались в українських музикознавчих публікаціях, складають наукову новизну роботи.

**Ключові слова:** музичний Авангард II, творчий задум, вокальний цикл, композитор і фольклор, фонологія, творчість Лучано Беріо, виконавська майстерність Кеті Берберян.

**Актуальність дослідження.** Вокальний цикл «Folk Songs» («Народні пісні», 1964) видатного представника європейського музичного Авангарду II Лучано Беріо (1925–2003) є одним з найчастіше виконуваних творів композитора і, без перебільшень, одним з улюблених слухачами. Переконливим підтвердженням сучасної популярності цього опусу може стати побіжне ознайомлення з концертним календарем на січень–травень 2022 року від флорентійського центру дослідження та поширення творчої спадщини Л. Беріо — Centro Studi Luciano Berio<sup>1</sup>. На цей період

---

<sup>1</sup> Centro Studi Luciano Berio був заснований 24 жовтня 2009 року за ініціативою вдови композитора, музикознавиці Талії Пекер Беріо (Talia Pecker Berio). Мета діяльності Centro Studi — популяризація музичної спадщини Л. Беріо, централізація виконавських та музикознавчих ініціатив щодо розповсюдження і дослідження творчості композитора. Штаб-квартира Centro Studi розташована у



було заплановано 16 концертів. Програми шести з них — у містах По, Сен-Дені, Стен, Монтрей (Франція), Берлін (Німеччина), Лієпая (Латвія) — містять цикл «Folk Songs». Калейдоскоп перлин народної творчості різних країн світу, в якому простота і виразність мелодичних ліній фольклорних джерел підсилена витонченістю сучасного аранжування, викликає справжню естетичну насолоду як у слухачів-професіоналів, так і у пересічних поціновувачів музичного мистецтва.

Разом з тим звертає на себе увагу певний дисбаланс між виконавською затребуваністю і слухачькою зацікавленістю «Folk Songs» та наявністю наукових досліджень про вокальний цикл як в українському, так і зарубіжному сучасному музикознавстві. Зрозуміло, що першочергово мистецтвознавці звертають увагу на ті твори Л. Беріо, в яких композитор відкрито експериментує з виконавськими можливостями голосу та інструментів, досліджує музично-фонетичні компоненти літературних творів, балансує між чітко вивіреною завершеною структурою та відкритою формою, вибудовує парадоксальну цілісність на основі авангардних технік композиції та уламків музичних текстів минулого, створюючи багатовимірні опуси зі складною семіотичною системою, що втілюють новітню філософію світу і мистецтва («Thema (Omaggio a Joyce)», «Sequenza» I–XIV, «Epifanie», «Laborintus II», «Sinfonia», «Opera», «Cogo», «Rendering» та ін.). У цьому контексті цикл «Folk Songs» виокремлюється особливою відкритістю до широкого кола слухачів, природністю мелодій, досить легких для запам'ятовування, удаваною простотою. Але саме ці ознаки створюють певний виклик для дослідника та зумовлюють **актуальність** теми дослідження, адже вокальний цикл з'явився у період найінтенсивніших творчих експериментів Л. Беріо, в які він поринув з другої половини 1950-х років. Тому видається важливим детальніше розглянути «Folk Songs» і здійснити реконструкцію творчого задуму у прагненні розкрити аспекти, які своєрідно резонують з тогочасними пошуками композитора та, ширше, дозволяють усвідомити вокальний цикл у мережі «наскрізних ліній» його творчості.

**Аналіз публікацій.** У наукових роботах українських музикознавців вокальний цикл «Folk Songs» Л. Беріо досі не обирався об'єктом окремого дослідження. Серед значної кількості сучасних зарубіжних публікацій, присвячених різним творам композитора, вивчення «Folk Songs» знаходимо у небагатьох з них. Найбільш розгорнутою є магістерська робота Дж. Т. Фріттса «Трансформуючи минуле: присвоєння Лучано Беріо народних матеріалів та ідіом у “Folk Songs” (1964)» [Fritts, 2010], виконана у Луїсвільському університеті (США). У ній автор класифікує пісні циклу та аналізує п'ять номерів, зосередивши увагу на тому, наскільки композитор у своїх аранжуваннях влучно відтворює риси національної музики тієї чи іншої країни. Дослідниця Н. Травина у статті «Три методи гри з “чужим словом” в музиці Лучано Беріо» [Травина, 2017] для вивчення означеної проблеми обирає, серед іншого, «Folk Songs». Вона вбачає у циклі ознаки постмодерністської гри з фольклорним матеріалом, в яку залучені композитор і виконавець, та демонструє свої твердження на прикладі першої пісні циклу. Оригінальний підхід до вивчення «Folk Songs» шляхом своєрідної виконавської інтерпретації презентовано у статті викладачів Норвезької академії музики У. Льовлід та Г. Педерсен [Løvlid, Pedersen, 2019]. Але у ній автори не стільки досліджують твір Л. Беріо, скільки описують експериментальний педагогічний проєкт, реалізований зі студентами-бакалаврами виконавських спеціалізацій, матеріалом для якого було обрано «Folk Songs». Отже, у сучасному музикознавстві простір для більш детального вивчення вокального циклу Л. Беріо виявляється досить вільним, і обраний аспект не поставав у центрі уваги дослідників.

**Мета статті** — реконструювати задум вокального циклу «Folk Songs» Лучано Беріо у контексті творчих пошуків композитора.

---

резиденції Л. Беріо на Віа ді Сан Віто (Флоренція), яка була міською студією композитора; віртуальна платформа функціонує за посиланням: <http://www.lucianoberio.org/en/centro-studi>.

Обраний об'єкт і ракурс вивчення, висунута гіпотеза щодо імпульсу формування творчого задуму «Folk Songs», а також актуалізація інформації з іноземних джерел, до яких ще не звертались в українських музикознавчих публікаціях, складають **наукову новизну** роботи.

**Методологічне підґрунтя.** Девід Осмонд-Сміт, друг Л. Беріо і відомий дослідник його творчості, залишив спостереження щодо складності обрання методу вивчення спадщини композитора: «Кожен, хто прагне написати ґрунтовне дослідження, присвячене творчості Лучано Беріо, стикається з проблемою методу. ... Твори композитора перебувають у постійному діалозі з його безпосереднім культурним оточенням <...>. Тому наслідування прикладу структуралістів ... і поводження з окремими творами так, ніби принципи їх побудови є ключем до розшифровки їх сенсу, напевне є обмежуючим. Очевидно, такі питання найефективніше вирішувати в контексті “творчої біографії”» [Osmond-Smith, 2013, p. 55]. І далі: «Відмінною і послідовною рисою творчості Беріо є те, що вона підживлювалася завдяки обміну думками з креативними мислителями як зі світу музики, так і за його межами» [Osmond-Smith, 2013, p. 56].

Наведені зауваження Д. Осмонд-Сміта скерували метод дослідження «Folk Songs» у цій роботі. Реконструкція задуму циклу, спроба пояснити обрані для нього компоненти, структуру, виконавські особливості спирається на деталізоване вивчення «творчої біографії» композитора, на розкриття тих інтенцій, які виникали у безпосередньому культурному оточенні Л. Беріо, захоплювали його і знаходили втілення у творах.

Також важливими методологічними орієнтирами стали думки Л. Беріо, оприлюднені ним 1992 року у Гарвардському університеті в лекції «Поетика аналізу». Вони демонструють погляди композитора на музичний текст і розуміння ним сутності музикознавчого аналізу:

- «Текст є завжди множина текстів. Значні твори незмінно передбачають безліч інших текстів, не завжди помітних на поверхні — множинність джерел, цитат і більш-менш замаскованих попередників, які були асимільовані, не завжди на свідомому рівні, самим автором. Цей плюралізм постійно висуває нові точки зору в аналізі» [Беріо, 2012, с. 82–83];

- «Аналіз, подібний до самої музики, має сенс, коли він посилює і підтверджує діалог, що триває між слухом і свідомістю» [Беріо, 2012, с. 85].

Загалом, у дослідженні «Folk Songs» залучені історико-культурний та біографічний методи (для вивчення етапів формування задуму твору в контексті творчої біографії композитора, визначення кола творчого спілкування та взаємовпливу), джерелознавчий (для пошуку і визначення джерел різнонаціональних народних пісень, які стали основою твору), методи порівняння та аналогії (для висунення гіпотези про витоки творчого задуму вокального циклу, що вплинули на його структуру і виконавську практику) та метод теоретичного узагальнення.

### **Результати дослідження.**

Вокальний цикл «Folk Songs», на перший погляд, не торкається генеральних ліній авангардних експериментів Л. Беріо і, поряд з його транскрипціями для голосу та інструментального ансамблю пісень Дж. Леннона і П. Маккартні «Beatles Songs» (1967) та К. Вайля (1967, 1972), є даниною популярній культурі. Але прискіпливі спостереження виявляють, що у циклі знайшли своєрідне відлуння деякі художні зацікавлення композитора, які проходять крізь усю його творчість: інтерес до сучасної інтерпретації фольклору, до навмисного поєднання різнорідних матеріалів в одному творі, до розширення ролі виконавця (зокрема, у залученні виконавських стилів), до лінгвістичних (фонологічних) досліджень.

Передісторія створення «Folk Songs» сягає років навчання Л. Беріо у Консерваторії Джузеппе Верді в Мілані (1945–1951). Саме у цей час, серед іншого,

формувався професійний інтерес композитора до народної пісні, який зберігся упродовж усього творчого шляху і був «важливим джерелом для його зосередження на мелодичній, лінійній музичній думці в пізніших творах» [Osmond-Smith, 2013, p. 61]. Неабияке значення мала зустріч і подальша багаторічна дружба з Роберто Лейді<sup>1</sup> — одним з перших та найактивніших популяризаторів фольклорного відродження в Італії після Другої світової війни. Л. Беріо називав його своїм «ініціатором» у всесвіті народної музики і зазначав: «... частина мене, здається, народилася і виросла разом з ним» [Remembering Roberto Leydi]. Уся лінія творчості композитора, пов'язана з народною піснею, була підживлена спілкуванням з Р. Лейді.

У 1946 році Л. Беріо натрапляє на антологію текстів італійських народних пісень і створює «Tre canzoni siciliane» («Три сицилійські пісні») для жіночого голосу і фортепіано на поезію анонімних авторів та Якопо да Лентіні (Jacopo da Lentini), наслідуючи стилістику народного мелосу [Osmond-Smith, 2013, p. 51]. Невдовзі він додає ще один номер, і цикл отримує назву «Quattro Canzoni popolari» («Чотири популярні пісні», 1947). Дві з них — «La donna ideale» («Ідеальна жінка») на анонімний генуезький текст і «Vallo» («Танець») на анонімний сицилійський текст — пізніше увійшли до циклу «Folk Songs». Прем'єра «Quattro Canzoni popolari» відбулася 1952 року в Мілані у виконанні Кеті Берберян та Лучано Беріо [Centro Studi Luciano Berio].

Поява К. Берберян<sup>2</sup> у творчому і особистому житті Л. Беріо відіграла роль своєрідного каталізатора авангардних пошуків композитора. Блискуча вокальна техніка, гнучкість голосу широкого діапазону (мецо-сопрано), володіння різними виконавськими манерами і стилями (академічний спів від раннього бароко до сучасності, народна манера, джаз, естрадний спів), вміння імпровізувати, імітувати різноманітні звуки і шуми, неабияка акторська обдарованість — усі ці якості таланту співачки створювали перспективи для творчих експериментів Л. Беріо. Майстерність К. Берберян високо цінували й інші композитори повоєнного авангарду, називаючи її «музою Дармштадту». Окрім творів Л. Беріо, репертуар співачки постійно поповнювався складними композиціями, спеціально створеними для неї П. Булезом, Дж. Кейджем, С. Буссоті, Б. Мадерною, А. Пуссером, В. Уолтоном, І. Стравінським, Б. Бріттенном, К. Вайлем, Д. Мійо та ін.

Спеціально для К. Берберян був створений і вокальний цикл «Folk Songs» (з присвятою «to Cathy») під час перебування творчого подружжя у США. Цей період був досить інтенсивним для композитора у викладацькій діяльності та плідним у творчій. Починаючи з 1960 року, Л. Беріо вів курси композиції у Тенглвуді, потім —

<sup>1</sup> Роберто Лейді (Roberto Leydi, 1928–2003) — фольклорист і етномузиколог, багатогранний вчений, автор та організатор міждисциплінарних досліджень з багатоаспектного вивчення фольклору і сучасної популярної культури різних регіонів Італії, країн Європи та Америки. Проводив фундаментальну систематизацію італійського популярного репертуару в контексті середземноморської культури. Діяльність Р. Лейді охоплювала не лише музичні й літературні наукові розвідки, а також журналістику і театр [детальніше див.: Mercurio 2018]. У 1950-х роках співпрацював з Л. Беріо та Б. Мадерна у Студії фонології в Мілані. На тексти Р. Лейді Л. Беріо були створені: експериментальна композиція у галузі електронної і конкретної музики «Ritratto di città» («Портрет міста», 1954; у співпраці з Б. Мадерна), «Mimusiue № 2 (Tre modi per sopportare la vita)» («Мімомузіка № 2 (Три способи витримати життя)», 1952-1955)» для чотирьох мимів та оркестру, «Questo vuol dire che...» («Це означає, що...», 1968) для трьох жіночих голосів, читця, хору і магнітофонної стрічки на фольклорні тексти з різних країн.

<sup>2</sup> Кеті Берберян (Cathy Berberian, 1925–1983), американською співачкою вірменського походження і своєю першою дружиною, Л. Беріо познайомився у 1950 році. К. Берберян приїхала до Мілану вдосконалювати майстерність у класі Джорджини дель Віго (Giorgina Del Vigo) і готувала програму для отримання стипендії Фулбрайта на продовження навчання в консерваторії, а Л. Беріо був рекомендований їй як акомпаніатор.

у літній школі Дартінгтона, з 1962 року замінив Даріуса Мійо в коледжі Міллз в Окленді. Саме на замовлення цього закладу за два роки композитор створив «Folk Songs». Тоді ж він розпочав серію курсів і лекцій у Гарвардському університеті [Pestelli 2013]. Творчі процеси тих років демонструють переважний інтерес Л. Беріо до різноманітного синтезування трьох компонентів: співу, акторської дії та інструментального звучання (наживо або у запису). Так, 1963 року композитор завершує твір «Esposizione» («Контакт») для мецо-сопрано, двох високих голосів, групи мимів/танцівників, 14 акторів і магнітофонної стрічки. Наступного 1964 року, окрім «Folk Songs», пише «Traces» («Сліди») для мецо-сопрано, двох 24-голосних хорів, двох акторів і оркестру, а також працює над складним твором, що став одним з яскравих прикладів відбиття постмодерністської естетики крізь парадоксальне поєднання різних компонентів — «Laborintus II» (1963–1965) для трьох жіночих голосів, читця, восьми акторів, змішаного хору, інструментів та магнітофонної стрічки. Така інтенсивність роботи над різноманітними проектами захоплювала Л. Беріо: «Це не випадково, що часто я інтуїтивно усвідомлюю себе працюючим над різними проектами одночасно, розважаючись одним і потіючи кров'ю над іншим. Але схильність до багатогранності виправдовується тенденцією до об'єднання» [цит. за: Osmond-Smith, 2017].

Багатогранність, що утворює дивовижну єдність, спостерігаємо і в межах «Folk Songs». Цикл написаний для голосу (мецо-сопрано) та семи інструменталістів<sup>1</sup> і складається з одинадцяти пісень, які були запозичені Л. Беріо з фольклору п'яти країн — Італії (4 пісні), Франції (3), США (2), Вірменії (1) та Азербайджану (1). Важлива й оригінальна ознака циклу полягає у тому, що пісні виконуються рідною мовою, при цьому для розширення «мовної палітри» композитор залучає італійські та французькі пісні з текстами різних діалектів, а в азербайджанській пісні один куплет звучить російською мовою. Загальна структура циклу за послідовністю пісень є такою:

1. «*Black is the colour...*» / «Чорний – це колір волосся мого справжнього кохання...» (США);
2. «*I wonder as I wander...*» / «Я дивуюсь, коли я блукаю під небом...» (США);
3. «*Loosin yelav...*» / «Місяць зійшов...» (Вірменія);
4. «*Rossignolet du bois*» / «Лісовий соловейко» (Франція);
5. «*A la femminisca*» / «Дружина рибалки» або «Хай Господь пошле гарну погоду...» (Сицилія, автономний регіон Італії);
6. «*La donna ideale*» / «Ідеальна жінка» (Італія);
7. «*Ballo*» / «Танець» (Італія);
8. «*Motettu de tristura*» / «Пісня смутку» (Сардинія, автономний регіон Італії);
9. «*Malurous qu'o uno fepno*» / «Нещасний той, хто має дружину...» (Овернь, провінція Франції);
10. «*Lo fiolaire*» / «Дзига» (Овернь, провінція Франції);
11. «*Azerbaijan love song*» / «Азербайджанська пісня кохання».<sup>2</sup>

Загальний задум вокального циклу Л. Беріо висловив у коментарі: «Я завжди відчував глибоке занепокоєння, слухаючи популярні пісні у супроводі фортепіано. Це одна з причин, чому в 1964 році я написав «Folk Songs» — данину артистизму і вокальному інтелекту Кеті Берберян. <...> Це антологія з одинадцяти народних

<sup>1</sup> Прем'єра циклу «Folk Songs» відбулася 1964 року у Міллс-коледжі м. Окленд (США). У 1973 році Л. Беріо уклав версію циклу для мецо-сопрано та камерного оркестру, прем'єра — того ж року у м. Цюрих (Швейцарія). З партитурою можна ознайомитись за посиланням: <https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/folk-songs-2492>.

<sup>2</sup> З текстами пісень у перекладі англійською можна ознайомитись у дослідженні Дж. Т. Фріттса [Fritts, 2010, pp. 51–55].

пісень різного походження ..., вибраних зі старих записів, друкованих антологій або почутих у виконанні народних музикантів та друзів. Я надав пісням нову ритмічну та гармонічну інтерпретацію: певним чином перекомпонував їх. Інструментальна партія виконує важливу функцію: вона має на меті підкреслити і прокоментувати емоційні та культурні корені кожної пісні. Такі корені вказують не лише на етнічне походження пісень, але й на історію їх автентичного використання» [Berio, Folk Songs].

Джерела більшості номерів циклу можливо конкретизувати. Американські пісні «Black is the colour...» (№ 1) та «I wonder as I wander...» (№ 2) — з колекції етнографа, співака, збирача американських балад і різдвяних пісень Джона Якоба Найлса (John Jacob Niles, 1892–1980). На час перебування Л. Беріо в США ці пісні отримали розповсюдження у двох виконавсько-стильових варіантах: Дж. Я. Найлс аранжував їх для голосу та фортепіано у романтичному стилі, а також здійснив запис на платівку у власному виконанні в автентичному стилі, акомпануючи собі на аппалачських цимбалах<sup>1</sup>. Мелодії і тексти французьких пісень (№ 9 і № 10) залучені Л. Беріо з третьої серії збірки «Пісні Оверні» композитора та збирача фольклору Марі-Жозефа Кантелуба (Marie-Joseph Canteloube de Malaret, 1879–1957). Там пісні, викладені для голосу з фортепіано, отримали гармонізацію в романтичному стилі з елементами імітації народних звучань. Вірменська пісня «Loosin yelav...» (№ 3) була відома у сім'ї К. Берберян [Fritts, 2010, p. 35]. Джерело азербайджанської пісні (№ 11), яке дотепер було невідомим і не згадувалось у музикознавчих роботах<sup>2</sup>, вдалося встановити. Фольклорний зразок під назвою «Азербайджанская шуточная (Галалы)» у виконанні відомого азербайджанського співака Рашида Бейбутова (в обробці для голосу та фортепіано) був знайдений К. Берберян і Л. Беріо на радянській платівці 1948 року випуску. Пісня складалась з двох куплетів — азербайджанською мовою (народний текст) та російською (текст Георгія Строганова), що композитор зберіг у своєму циклі<sup>3</sup>. Серед італійських пісень дві (№ 6 і № 7) є народними лише за текстами. Їхні мелодії, як вже згадувалося, створив Л. Беріо у 1947 році. Причину обрання двох інших прикладів (№ 5 і № 8) саме з фольклору Сицилії та Сардинії можна зрозуміти з анотації Л. Беріо до більш пізнього твору — «Voci (Folk Songs II)» («Голоси (Народні пісні II)», 1984) для альта і двох інструментальних груп: «... сицилійський музичний фольклор, ... поряд із фольклором Сардинії, безсумнівно, є найбагатшим, найскладнішим і найяскравішим у нашій середземноморській культурі» [Berio, Voci].

Структуруючи цикл з пісень, які мають різні країни походження, композитор надає йому рис концентричності. «Серцевиною» циклу є чотири італійські пісні (№№ 5–8), причому дві авторські з них, створені Л. Беріо, «приховані» всередині послідовності (№ 6 та № 7). Оточують «серцевину» французькі пісні (№№ 4 та 9, 10). Заключне коло утворюють зразки вірменського (№ 3) та азербайджанського (№ 11) фольклору. Американські пісні (№№ 1, 2) — це своєрідна інтродукція, де презентовано

<sup>1</sup> Обираючи матеріал для циклу з американського фольклору, Л. Беріо натрапив на приклади, які є не в повній мірі народними. Для пісні «Black is the colour...» Дж. Я. Найлс самостійно, з суб'єктивних причин, створив мелодію на народний текст (за його зізнанням, народна мелодія йому не дуже подобалась) [Burg, 1980, p. 5; Black is the colour], а мелодію різдвяної пісні «I wonder as I wander...» він розвинув з початкових зворотів, які наспівала йому юна донька мандрівного евангеліста [Burg, 1980, p. 5; Tuckey]. Три альбоми Дж. Я. Найлса під назвою «American Folk Lore», у яких містились згадані пісні, вийшли у 1940 році.

<sup>2</sup> У роботі Дж. Т. Фріттса лише згадується, що Л. Беріо, ймовірно, почув азербайджанську пісню на платівці, випущеній у Радянському Союзі [Fritts, 2010, p. 40].

<sup>3</sup> З платівкою можна ознайомитись за посиланням: <https://www.discogs.com/ru/release/12116366-Рашид-Бейбутов-Азербайджанская-Шуточная-Цветок>.

Аудіозапис оригіналу: <https://www.youtube.com/watch?v=t0waxV52iuU>

тематику, яка буде панувати у циклі загалом: кохання у різних відтінках і вимірах почуттів (мрія, смуток, духовне піднесення, передчуття, радість, благання, драма, іронія, кокетство, щастя).

Створюючи єдність з багатогранності, Л. Беріо передбачає виконання пісень циклу *attaca*. Крім того, фольклорне розмаїття композитор «почув» у єдиному часопросторовому вимірі з характерною пульсацією та структурою. Мелодії переважної більшості пісень зафіксовані у простих чи складних розмірах з похідною тридольною ланкою (3/8, 6/8, 9/8, 12/8 і перемінні розміри, укладені з цього переліку). І майже у всіх номерах циклу Л. Беріо використовує поліметричні та поліритмічні прийоми у співвідношенні співу та інструментальної партії, тонко балансує між підкресленням національних рис і зануренням у сучасний музичний контекст.

До інструментального ансамблю, який, згідно задуму, має «прокоментувати емоційні та культурні корені кожної пісні», композитор залучає флейту (пікколо), кларнет, альт, віолончель, арфу та дві групи перкусій. Такий склад допомагає створити тонкі альянси до тих чи інших національних звучань, адже майже в кожній музичній культурі серед розповсюджених традиційних інструментів можна знайти дерев'яні духові, струнно-смичкові, струнно-щипкові та ударні. Л. Беріо досить мобільно оперує ансамблем, використовуючи для кожної пісні різне поєднання інструментів відповідно до змісту, національної традиції та манери виконання. З іншого погляду, обраний склад наближається до індивідуальної комбінації інструментів, яку вперше презентував А. Шенберг у циклі «Місячний П'єро» (1912) і до якої потім час від часу звертались композитори Авангарду II та їхні послідовники. Л. Беріо, у порівнянні з А. Шенбергом, здійснив незначні зміни (замінив фортепіано на арфу та додав ударні інструменти), отже, загалом у «Folk Songs» продовжено одну з традицій авангарду першої половини ХХ ст. в аспекті тембрового мислення.

Оминаючи інтонаційний аналіз вокального циклу з деталізацією ритмічної, гармонічної інтерпретації пісень та семантики інструментальної партії, що може стати темою окремої статті, варто заглибитись у ті аспекти реконструкції задуму, які, окрім фольклору, розкривають зв'язок опусу з іншими творчими інтересами композитора.

При ознайомленні зі змістом «Folk Songs» виникають передбачувані питання: за яким принципом чи ознакою композитор обирались пісні з різних частин світу? Чому фольклор саме цих культур зацікавив композитора? Роздуми на цю тему знаходимо у роботі Дж. Т. Фріттса, який зазначає, що достовірно неможливо знати, чому Л. Беріо обрав певні музичні культури, хоча «корисно поміркувати над його потенційними мотиваціями ... Як обізнаний італійський композитор, Беріо мав зв'язок із народною музикою рідної країни, що пояснює його інтерес до аранжування італійських народних пісень для цього проєкту. Присвоєння американських і французьких пісень можна пояснити самою природою матеріалу, оскільки вони привабливі не лише своєю приналежністю до загальноновизнаних народних традицій, а й раніше зазнавали змін у контексті<sup>1</sup>» [Fritts, 2010, p. 18]. Вихід Л. Беріо за межі західної культури завдяки використанню пісень із Вірменії та Азербайджану «заслугує на увагу, оскільки привласнення східних ідіом свідчить про бажання Беріо перевірити межі своєї творчості в спробі задіяти музику тих культур, які значною мірою вилучені з його особистого досвіду. Використання вірменської пісні є більш очевидним, оскільки Кеті Берберян мала вірменське походження» [Fritts, 2010, p. 17]. Цікаво, що дослідник також роздумує, чому Л. Беріо не звернувся до інших відомих музичних культур, хоча це було б, на його погляд, природним: «Можна припустити, що Беріо вирішив не створювати композицію на основі англійської народної пісні з остраху, що його

<sup>1</sup> Тут Дж. Т. Фріттс має на увазі те, що обрані американські й французькі пісні вже ставали матеріалом для обробки іншими композиторами, що могло послугувати для Л. Беріо певними нотатками при аранжуванні.

зусилля отримують звинувачення в наслідуванні Бенджаміна Бріттена<sup>1</sup>. <...> Так само можливо, що Беріо вважав використання народних ідіом з таких країн, як Китай, Японія, Індія та Індонезія, занадто передбачуваним, оскільки ці музичні культури згадувалися в західній професійній музиці протягом століть» [Fritts, 2010, p. 19]. На завершення роздумів Дж. Т. Фріттс робить висновок, що об'єднання всіх музичних культур, які гідні того, «призвело б до роботи набагато більшої, ніж один твір» [Fritts, 2010, p. 19], а Л. Беріо, ймовірно, вирішив укласти один цикл пісень.

Дозволю собі запропонувати інший погляд на мотивацію Л. Беріо в обранні пісень для циклу, керуючись вже цитованим спостереженням Д. Осмонд-Сміта про те, що творчість композитора, крім іншого, підживлювалася завдяки обміну думками з різними креативними мислителями. Гіпотеза безпосередньо пов'язана з функціонуванням Студії фонології у Мілані, яку очолював Л. Беріо у 1956–1959 роках<sup>2</sup>, і з тогочасною участю К. Берберян у студійній роботі. Тому необхідно здійснити невеликий інтертекстуальний відступ.

Від початку роботи Студії фонології К. Берберян брала участь в експериментальних проєктах Л. Беріо, У. Еко, Б. Мадерни, Л. Ноно та ін., озвучуючи фрагменти текстів під час їхнього запису на магнітну плівку для подальшого опрацювання<sup>3</sup>. Гнучкість голосу, чіткість артикуляції, чистота інтонування співачки ідеально підходили для студійної роботи. Але загалом до можливостей її голосу на той час ставились переважно як до технічно досконалого інструмента (її навіть жартома називали «десятим осцилятором»<sup>4</sup> або «другою студією фонології»).

Ситуація змінилась 1958 року, коли до Студії фонології приїхав Джон Кейдж. Посилаючись на власні зізнання співачки, її біографи стверджують, що саме він «першим усвідомив багатогранний вокальний потенціал Берберян» і сприяв його демонстрації на широкий загал [Benedictis, Scaldaferrì, 2014; Osmond-Smith, 2013, p. 60]. Це сталося завдяки «Aria», яку Дж. Кейдж створив цілеспрямовано під голос К. Берберян і присвятив їй. Прем'єра відбулася 1959 року спочатку в Римі, а потім на Міжнародних літніх курсах нової музики в Дармштадті, де виступ співачки став її міжнародним дебютом як інтерпретатора нової музики.

У контексті цього дослідження важливо звернути увагу на особливості задуми «Aria», завдяки чому К. Берберян продемонструвала можливості співати різними мовами і стилями. Твір являє собою графічну партитуру<sup>5</sup> з 20 сторінок, згідно якої потрібно інтонувати окремі слова і словосполучення п'ятьма мовами — англійською, італійською, французькою, вірменською та російською. Дж. Кейдж свідомо обрав ті мови, якими володіла К. Берберян. Окрім того графічні лінії партитури були позначені

<sup>1</sup> У творчому доробку Б. Бріттена є вісім книг «Folksong Arrangements» («Аранжування народних пісень») з Британських островів і Франції для голосу та фортепіано, гітари і арфи.

<sup>2</sup> Студія фонології (при італійській телерадіокомпанії RAI) офіційно була відкрита в Мілані у травні 1956 року, хоча експерименти в галузі конкретної музики розпочалися тут ще 1954 року («Ritratto di città» Л. Беріо, Б. Мадерни та Р. Лейді). Співдиректорами Студії стали Л. Беріо та Б. Мадерна.

<sup>3</sup> Першим значним результатом такої роботи став знаменитий твір Л. Беріо «Thema (Omaggio a Joyce)» («Тема (Пошана Джойсу)», 1958).

<sup>4</sup> У приміщенні Студії фонології серед нового сучасного обладнання була панель з дев'ятьма осциляторами.

<sup>5</sup> Від кінця 1950-х років Дж. Кейдж інтенсивно працював над розробкою власної графічної нотації, в якій горизонталь втілювала часовий параметр, а вертикаль — просторовий. Своєрідну «енциклопедію пошуків» графічної нотації презентують 63 сторінки фортепіанної партії «Концерту для фортепіано та оркестру» (1958). З її окремих фрагментів були генеровані «Aria» для голосу та «Fontana Mix» для магнітофонної стрічки. У той час Дж. Кейдж «висунув концепцію накладень – суперпозицію або суперімпозицію, яка передбачає одночасне виконання окремих частин твору та/або виконання одного твору одночасно з іншим(и)» [Григоренко, 2012, с. 118]. Згідно з цією концепцією «Aria» у виконанні К. Берберян під час прем'єри 1959 року прозвучала одночасно з «Fontana Mix».

різними кольорами, до яких виконавиця мала самостійно підібрати і застосувати десять різноманітних прийомів та стилів вокальної техніки. Так, К. Берберян в межах академічного співу обрала темброві забарвлення та прийоми, характерні для контральто, драматичного сопрано та колоратурного сопрано, серед різних стилів — джаз, фольк та орієнталізм, а також використала *sprechstimme*, імітацію дитячого голосу, спів назальним звуком і вдалася до пародіювання манери співу Марлен Дітріх.

Отже, на наш погляд, у «Folk Songs» Л. Беріо своєрідно відгукнувся на той творчий потенціал К. Берберян, який вона продемонструвала при виконанні «Aria», і розкрив його через інший музичний пласт — фольклор. Тут чітко простежується зв'язок з твором Дж. Кейджа у двох аспектах — в обранні матеріалу на відповідній мові та у виконанні твору з використанням різних манер і стилів співу.

Не викликає сумніву, що обираючи для циклу фольклорні зразки з різних країн, Л. Беріо, перш за все, враховував те, якими мовами володіє К. Берберян. Для нього, окрім музичних якостей народних мелодій, були важливі фонемі мови як звуковий феномен, тому їхня вимова мала бути природною. Окрім того, Л. Беріо у різноманітне обрані мови. Якщо ще раз прискіпливо оглянути пісні циклу в цьому аспекті, то простежується такий перелік використаних мов і діалектів: англійська американського варіанту, французька класична та овернського діалекту, італійська у трьох варіантах (генуезький і сицилійський діалекти та мова о. Сардинія), вірменська, азербайджанська та російська. Спостерігаючи такий значний інтерес Л. Беріо до різних мов, неможливо не згадати фрагмент зі статті Енцо Рестаньо «Портрет художника в юності». Дослідник, звертаючи увагу на інтерес композитора до фонетики і синтаксичних структур, який потім перейшов у заглиблення в лінгвістику і структурну антропологію, зазначив, що в цьому виявляється «найглибша та найоригінальніша сторона історії нашого композитора»; вже «в молодому Беріо живе демон мови, здібний демон, як той, про якого говорив Сократ, що він підштовхує нас і веде стежками пізнання, відкриваючи те, що вже було всередині нас» [Restagno, 2015, p. 18].

Щодо різних манер і стилів співу при виконанні «Folk Songs», то вказівки на це не містяться у партитурі Л. Беріо (на відміну від коментаря у нотах «Aria» Дж. Кейджа). Але вони є важливим аспектом втілення циклу. К. Берберян, користуючись загалом трьома основними манерами співу (академічна, народна і естрадна), кожену пісню робила особливою, з індивідуальним відтінком, тонко втілюючи характер і національний колорит, чому сприяли й акторські здібності співачки. Неабияке значення виконавської різноманітності для задуму циклу підкреслено і у висловлюваннях Л. Беріо, які він залишив вже після того, як К. Берберян пішла з життя: «Є одинадцять вокальних творів, які цікаво слухати, коли голос дійсно гнучкий. У Кеті було одинадцять різних голосів. Тепер, коли доводиться їх [«Folk Songs» — О. Г.] виконувати, я використовую двох-трьох співачок, які розподіляють між собою пісні. Я ще не знайшов співачку, яка б змогла одна все це виконати» [цит. за: Benedictis, Scaldaferrì, 2014].

### **Висновки та перспективи.**

Розгляд вокального циклу «Folk Songs» Л. Беріо в аспекті реконструкції задуму виявив значну кількість та різноманітність його складників, які були розпорошені у часі (від 1946 до 1964 року), просторі (фольклорні джерела з трьох частин світу), у ментальному вимірі творчого спілкування (Р. Лейді, Дж. Кейдж та ін.) та підсилені лінгвістичними захопленнями композитора (використання шести мов з діалектами) і увагою до виконавських можливостей голосу (К. Берберян).

За результатами дослідження можливо усвідомлювати «Folk Songs» у досить широкому контексті творів композитора і сприймати цикл як ланку двох потужних «ліній» його творчих зацікавлень.

Перша — інтерес Л. Беріо до різнонаціонального фольклору, з яким він працював різноманітно: від цитування та аранжування — до асиміляції та



деконструкції. Після «Folk Songs» цей інтерес сприяв виникненню таких різних творів, як «Questo vuol dire che...» («Це означає що...», 1968) для трьох жіночих голосів, диктора, хору і магнітофонної стрічки; «Cries of London» («Крики Лондона», 1976) для восьми голосів; «Cogo» («Хор», 1976) для 40 голосів та інструментів; «Voci (Folk Songs II)» («Голоси (Народні пісні II)», 1984) для альту і двох інструментальних груп; «Naturale» («Природні», 1985) для альту, перкусії та голосу в запису та ін.

Друга — інтерес до фонетики і структури різних мов, до спостереження над народженням смислу із «промовленого» звуку, до вслуховування в мовну поліфонію. Прояв цього спостерігається у всіх вище згаданих творах Л. Беріо на фольклорні тексти, а також має неабияке значення для концепції «Thema (Omaggio a Joyce)» («Тема (Пошана Джойсу)», 1958), «Laborintus II» (1965), «Epifanies» («Богоявлення», 1991), «Sinfonia» (1969) та «Opera» (1970, 1977).

Загалом, поєднання різного у вокальному циклі «Folk Songs» є одним із варіантів віддзеркалення філософії світосприйняття Л. Беріо. Композитору притаманне бачення світу як складної багатокомпонентної і багатовимірної структури з пульсуючими смислами, де вагома ідея (символ, духовна цінність) висловлюється і усвідомлюється крізь конгломерат різних інтонацій, стилів, мов, виконавських манер, рухів та акторських перевтілень.

Запропоноване дослідження має перспективи продовження, які визначила подальша композиторська практика. У XXI столітті під впливом «Folk Songs» Л. Беріо були створені три вокальних цикли:

- Освальдо Голійов (Osvaldo Golijov) — «Ayre» («Айре») для сопрано та великого ансамблю, 2004;
- Самюель Блейзер (Samuel Blaser) — «Worksongs» («Робочі пісні») для сопрано і десяти інструментів, 2019;
- Оскар Страсной (Oscar Strasnoy) — «Chanzuns Populares Romanchas» («Популярний романс Чанджуна») для жіночого голосу та ансамблю, 2019.

Усі композитори в коментарях та інтерв'ю наголошують, що свідомо підхопили творчий задум Л. Беріо у роботі з музичним фольклором різних країн, регіонів і обрали аналогічний склад виконавців, дещо його розширивши. Так, американський композитор аргентинського походження О. Голійов використав народну музику і поезію Андалусії, Марокко, Сардинії та Лівану. Швейцарський композитор і тромбоніст С. Блейзер зацікавився американськими народними піснями англійською і кадзунською мовами. Франко-аргентинський композитор О. Страсной звернувся до швейцарських народних пісень ретророманською мовою.

Отже, творчий імпульс композиторського задуму «Folk Songs» Л. Беріо виявився настільки потужним, що його смислові вібрації продовжують викликати резонанс у сучасному музичному просторі, створюючи перспективи для художніх утілень та дослідницьких рефлексій.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Беріо Л. Поэтика анализа / пер. Т. В. Цареградской. *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2012. № 2. С. 80–90.
2. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Київ : Муз. Україна, 2012. 228 с.
3. Травина Н. Три метода игры с «чужим словом» в музыке Лучано Беріо. *Современные проблемы музыковедения*. 2017. № 4. С. 93–104.
4. Benedictis A. I. de, Scaldaferrri N. Berberian, Cathy. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 2014. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/cathy-berberian\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cathy-berberian_%28Dizionario-Biografico%29/) (consultato: 03.10.2022).
5. Berio L. Folk Songs (author's note). *Centro Studi Luciano Berio*. URL: <http://www.lucianoberio.org/folk-songs-authors-note?616044894=1> (accessed: 03.10.2022).

6. Berio L. Voci (author's note). *Centro Studi Luciano Berio*. URL: <http://www.lucianoberio.org/voci-authors-note?586078761=1> (accessed: 03.10.2022).
7. Black is the colour. «*Song of America*». *Archive of American song*. URL: <https://songofamerica.net/song/black-is-the-color/> (accessed: 03.10.2022).
8. Burg D. F. John Jacob Niles. *The Kentucky Review*. 1980. Vol. 2, №1, Article 2. P. 3–10. URL: <https://uknowledge.uky.edu/kentucky-review/vol2/iss1/2/> (accessed: 03.10.2022).
9. Centro Studi Luciano Berio. Works. URL: <http://www.lucianoberio.org/en/works> (accessed: 03.10.2022).
10. Fritts J. T. Transforming the past: Luciano Berio's appropriation of folk materials and idioms in «Folk Songs» (1964). Master's Thesis. Department of Music History and Literature University of Louisville, 2010. 77 p. URL: <https://doi.org/10.18297/etd/463> (accessed: 03.10.2022).
11. Løvlied U., Pedersen G. Interplaying Folk Songs: giving first year bachelor students the floor. *Becoming musicians. Student involvement and teacher collaboration in higher music education*. Norwegian Academy of Music. NMH publications 2019:7. P. 289-304. URL: <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2827012> (accessed: 03.10.2022).
12. Mercurio P. Roberto Leydi, emblema e caposcuola dell'etnomusicologia italiana. *Blogfoolk Magazine*. 2018, gennaio 11. URL: <https://www.blogfoolk.com/2018/01/roberto-leydi-emblema-e-caposcuola.html> (consultato: 03.10.2022).
13. Osmond-Smith D. Playing on Words. A Guide to Luciano Berio's Sinfonia. Taylor and Francis, 2017. 104 p. Book preview. URL: <https://www.perlego.com/book/1488314/playing-on-words-a-guide-to-luciano-berios-sinfonia-pdf> (accessed: 03.10.2022).
14. Osmond-Smith D. Two Fragments of «The Music of Luciano Berio» / With an Introductory note by Talia Pecker Berio. *Twentieth-century music* 9/1–2. P. 39–62. Cambridge University Press, 2013. URL: <https://ur.booksc.me/book/53514146/87535c> (accessed: 03.10.2022). DOI: 10.1017/S1478572212000199.
15. Pestelli G. Berio, Luciano. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 2013. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-berio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-berio_%28Dizionario-Biografico%29/) (consultato: 03.10.2022).
16. Restagno E. Retrato do artista quando jovem. *Luciano Berio: legado e atualidade / organização Flo Menezes*. São Paulo: Editora da Unesp Digital, 2015. P. 13–46.
17. Remembering Roberto Leydi. *Centro Studi Luciano Berio*. URL: <http://www.lucianoberio.org/en/remembering-roberto-leydi-1928-2013> (accessed: 03.10.2022).
18. Tucker E. D. Analysis of «I Wonder As I Wander» by John Jacob Niles. *Religion in American History and Politics*. URL: [https://religioninamerica.org/rahp\\_objects/i-wonder-as-i-wander-by-john-jacob-niles/](https://religioninamerica.org/rahp_objects/i-wonder-as-i-wander-by-john-jacob-niles/) (accessed: 03.10.2022).

## REFERENCES

1. Berio, L. (2012). Poetika analiza / per. T. V. Tsaregradskoi [Poetics of analysis]. In: *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music]*. № 2. pp. 80–90 [in Russian].
2. Grigorenko, E. (2012). *Dzhon Keidzh. Tvorchestvo [John Cage. Creativity]*. Kyiv : Muzychna Ukraïna, 228 p. [in Russian].
3. Travina, N. (2017). Tri metoda igry s “chuzhim slovom” v muzyke Luchano Berio [Three methods of playing with “else’s word” in the music of Luciano Berio]. In: *Sovremennyye problemy muzykoznaniiya [Contemporary problems of musicology]*. № 4. pp. 93–104.
4. Benedictis, A. I. de, Scaldaferrì, N. (2014). Berberian, Cathy. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Available at: [https://www.treccani.it/enciclopedia/cathy-berberian\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cathy-berberian_%28Dizionario-Biografico%29/) (accessed: 03.10.2022) [in Italian].
5. Berio, L. Folk Songs (author's note). In: *Centro Studi Luciano Berio*. Available at: <http://www.lucianoberio.org/folk-songs-authors-note?616044894=1> (accessed: 03.10.2022) [in English].

6. Berio, L. Voci (author's note). In: *Centro Studi Luciano Berio*. Available at: <http://www.lucianoberio.org/voci-authors-note?586078761=1> (accessed: 03.10.2022) [in English].
7. Black is the colour. In: *Song of America. Archive of American song*. Available at: <https://songofamerica.net/song/black-is-the-color/> (accessed: 03.10.2022) [in English].
8. Burg, D. F. (1980). John Jacob Niles. In: *The Kentucky Review*. Vol. 2, № 1, Article 2. pp. 3–10. Available at: <https://uknowledge.uky.edu/kentucky-review/vol2/iss1/2/> (accessed: 03.10.2022) [in English].
9. Centro Studi Luciano Berio. Works. Available at: <http://www.lucianoberio.org/en/works> (accessed: 03.10.2022) [in English].
10. Fritts, J. T. (2010). Transforming the past: Luciano Berio's appropriation of folk materials and idioms in "Folk Songs" (1964). Master's Thesis. Department of Music History and Literature University of Louisville, 77 p. Available at: <https://doi.org/10.18297/etd/463> (accessed: 03.10.2022) [in English].
11. Løvlid, U., Pedersen, G. (2019). Interplaying Folk Songs: giving first year bachelor students the floor. In: *Becoming musicians. Student involvement and teacher collaboration in higher music education*. Norwegian Academy of Music. NMH publications 2019:7. pp. 289-304. Available at: <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2827012> (accessed: 03.10.2022) [in English].
12. Mercurio, P. (2018). Roberto Leydi, emblema e caposcuola dell'etnomusicologia italiana. In: *Blogfoolk. Magazine*, gennaio 11. Available at: <https://www.blogfoolk.com/2018/01/roberto-leydi-emblema-e-caposcuola.html> (accessed: 03.10.2022) [in Italian].
13. Osmond-Smith, D. (2017). Playing on Words. A Guide to Luciano Berio's Sinfonia. Taylor and Francis, 104 p. Book preview. Available at: <https://www.perlego.com/book/1488314/playing-on-words-a-guide-to-luciano-berios-sinfonia-pdf> (accessed: 03.10.2022) [in English].
14. Osmond-Smith, D. (2013). Two Fragments of "The Music of Luciano Berio" / With an Introductory note by Talia Pecker Berio. In: *Twentieth-century music* 9/1–2. pp. 39–62. Cambridge University Press. Available at: <https://ur.booksc.me/book/53514146/87535c> (accessed: 03.10.2022). DOI: 10.1017/S1478572212000199 [in English].
15. Pestelli, G. (2013). Berio, Luciano. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Available at: [https://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-berio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-berio_%28Dizionario-Biografico%29/) (accessed: 03.10.2022) [in Italian].
16. Restagno, E. (2015). Retrato do artista quando jovem. In: *Luciano Berio: legado e atualidade / organização Flo Menezes*. São Paulo: Editora da Unesp Digital, pp. 13–46. [in Portuguese].
17. Remembering Roberto Leydi. In: *Centro Studi Luciano Berio*. Available at: <http://www.lucianoberio.org/en/remembering-roberto-leydi-1928-2013> (accessed: 03.10.2022) [in English].
18. Tucker, E. D. Analysis of "I Wonder As I Wander" by John Jacob Niles. In: *Religion in American History and Politics*. Available at: [https://religioninamerica.org/rahp\\_objects/i-wonder-as-i-wander-by-john-jacob-niles/](https://religioninamerica.org/rahp_objects/i-wonder-as-i-wander-by-john-jacob-niles/) (accessed: 03.10.2022) [in English].

**OKSANA GARMEL**

**Garmel, Oksana** — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6817-7038>

[oks.garmel@gmail.com](mailto:oks.garmel@gmail.com)

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269624

**LUCIANO BERIO'S «FOLK SONGS»: RECONSTRUCTION OF THE IDEA  
IN THE CONTEXT OF CREATIVITY**

**Relevance of the study.** Luciano Berio's vocal cycle «Folk Songs» for mezzo-soprano and seven instrumentalists (1964) was considered for the first time in Ukrainian musicology. The relevance of the research is determined by the imbalance between the high degree of performance demand of the work in the modern cultural space and the insignificant activity of its musicological study.

**The purpose of the study.** The purpose of the article is to reconstruct the creative idea of the vocal cycle «Folk Songs» by Luciano Berio in the context of the composer's searches, their mutual influences and interaction.

**Methods.** The article uses historical, cultural and biographical methods (to study the stages of the formation of the idea of the work in the context of the composer's creative biography), source studies (to find the sources of multinational folk songs that became the basis of the vocal cycle), methods of comparison and analogy (to propose a hypothesis about the origins of the creative idea of «Folk Songs») and the method of theoretical generalization.

**The results and conclusions.** The biographical context and stages of creation of Luciano Berio's «Folk Songs» are studied in detail, the sources of folk songs from five countries of the world (USA, France, Italy, Armenia, Azerbaijan) used by composer in the vocal cycle are determined. The main features of the formation of the unity of the cycle are considered: the general logic of the construction, the content of the texts, the composition of the instrumental ensemble, metro-rhythmic features. A hypothesis is proposed about the combined influence of the performing skills of Cathy Berberian and the linguistic and stylistic features of John Cage's «Aria» (1958) on the formation of the idea of Luciano Berio's «Folk Songs». The manifestation in the vocal cycle of Luciano Berio's interest in the linguistic (phonological) aspect of creativity, which became active in his work from the 1950s, is emphasized. Based on the results of the research, it is proposed to perceive and realize «Folk Songs» as a link of two «lines» of Luciano Berio's creative interests, manifested in his work — interest in multinational folklore and phonological features of different languages. Vocal cycles created in the 21st century based on the model of Luciano Berio's «Folk Songs»: «Ayre» by Osvaldo Golijov, «Worksongs» by Samuel Blaser and «Chanzuns Popularas Romanchas» by Oscar Strasnoy were identified. These works indicate possible prospects for the continuation of the research topic.

**Key words:** musical Avant-garde II, creative idea, vocal cycle, composer and folklore, phonology, Luciano Berio's creativity, Cathy Berberian's performance skills.

УДК 781.2:78.071.1(438)Лютославський  
DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269627

**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., 2022

## **«GRAVE: METAMORFOZY NA WIOLONCZELE I FORTERPIAN» ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО: РОЛЬ ДЕРИВАЦІЇ У ВТІЛЕННІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІДЕЇ МЕТАМОРФОЗИ**

Розглянуто явище метаморфози у творчості польського композитора Вітольда Лютославського. На основі аналізу твору для віолончелі та фортепіано «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» («Граве: Метаморфози для віолончелі і фортепіано», 1981) та шляхом його компаративного співставлення з «Muzyka żałobna» («Траурна музика», 1958) визначено місце концепту метаморфози у творчому доробку видатного митця. Продовжено дослідження поняття деривації, що перебуває у сфері процесуальних теорій, зосереджених на вивченні засад становлення композиції музичного твору. У запропонованому контексті це поняття визначено як певний узагальнюючий принцип розвитку музичного матеріалу. Доведено, що у композиторській концепції метаморфози принцип деривації набуває найяскравішого вираження. Універсальний характер функціонування деривації дає змогу використовувати це поняття для позначення різнорівневих змін, яких зазнає запозичений текст у новій музичній композиції. Аналіз «Grave» В. Лютославського виявив засадничі засоби роботи з тематичним матеріалом, які є підґрунтям втілення концепту метаморфози у тематичній тканині композиції. Визначено характер видозміни запозиченого матеріалу К. Дебюссі та продемонстровано конкретні прийоми роботи з ним, серед яких: використання вільної серійної техніки у перетворенні глибинних принципів звуковисотної організації тематичного першоджерела; переосмислення варіаційної форми з більш чіткою дискретністю розділів у «Grave»; деконструкція початкової теми, виникнення на її основі похідних утворень, що є втіленням самої ідеї метаморфози; виділення знакових для музики польського композитора інтонаційних комплексів (тритуна та малої секунди). У висновках підкреслено значення деривації та ідеї метаморфози в композиції «Grave» В. Лютославського.

**Ключові слова:** творчість Вітольда Лютославського, деривація, метаморфози, «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» Вітольда Лютославський.

**Актуальність дослідження.** Вітольд Лютославський (1913–1994) є відомим перш за все як композитор-новатор, котрий яскраво проявив себе роботою з новими техніками композиції (алеаторикою, сонористикою), експериментами з гармонічною мовою, ритмікою, оркестровою фактурою тощо. Одним з оригінальних, але малодосліджених творів польського автора є «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» («Граве: Метаморфози для віолончелі і фортепіано», 1981). Ця композиція привертає до себе увагу з позицій втілення ідеї метаморфози, що поширилася у творчій практиці ХХ–ХХІ століть. Аналітичне дослідження «Grave» має поглибити усвідомлення цього явища та дати підстави для його визначення, адже поняття метаморфози активно вживається у працях музикознавців, але й досі не отримало свого теоретичного обґрунтування.

**Аналіз публікацій.** Творчості В. Лютославського присвячена величезна кількість робіт, його творча спадщина вже давно стала своєрідною константою музики ХХ століття. Одним з провідних досліджень, в якому доробок майстра детально розглядається в єдності з його творчим шляхом (зокрема, композиції «Musique funèbre» (1958) та «Grave» (1981)), є монографія Ч. Рея «Музика Лютославського» [Rae]. Вивчаючи «Musique funèbre» та «Grave», дослідник інтерпретує структурну організацію цих творів (особливо першого) як варіаційну форму, темою якої слугує вільна серія. При цьому поза увагою Ч. Рея лишається ідея метаморфози, означена композитором у найменуванні опусу. Тому, відштовхуючись від авторської назви, вважаємо за доцільне розглянути «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» В. Лютославського саме з позицій концепту метаморфози. В аспекті теорії музичного розвитку ми спираємося на роботу Н. Горюхіної «Вчення про музичну форму» [Горюхіна], а також на статтю Д. Лігеті «Перетворення музичної форми» [Лігеті].

**Метою** презентованої розвідки є розгляд втілення ідеї метаморфози в аспекті явища деривації у творі «Grave» В. Лютославського. **Завдання** статті включають у себе аналіз структурної організації «Grave», означення провідних методів роботи з тематичним матеріалом, характеристику основних принципів становлення музичного тексту твору.

**Наукова новизна** статті полягає у дослідженні явища метаморфози у сфері композиторської творчості на прикладі твору В. Лютославського, осягненні специфіки та сутності метаморфози в аспекті деривації, що продовжує аналіз глибинних структур музичного тексту.

**Методологічним підґрунтям** для написання статті стали системний, компаративний, жанровий методи дослідження, а також методи цілісного та структурного аналізу музичного твору.

#### **Результати дослідження.**

Осмилення процесуально-просторових координат музичного мистецтва є одним з важливих напрямів музикознавчих досліджень у ХХ–ХХІ століттях. Серед різних термінів та їхніх індивідуальних інтерпретацій окреме місце посідає поняття «деривація»<sup>1</sup>, запропоноване М. Арановським. Воно ще не набуло всебічного висвітлення в музикознавчій літературі, хоча в інтерпретації дослідника якнайкраще виявляє змінну природу музичного тексту, означену як у музичній, так і в позамузичній сферах мистецтва. Сутність явища деривації полягає саме у перетворенні структури, що змінює конструкцію музичного матеріалу, його якість у процесі становлення музичного тексту. Зважаючи на універсальність поняття структури, що проявляється на різноманітних рівнях композиції твору, деривацію можна розглядати як поняття, що позначає більш глибинні, докорінні зміни музичного матеріалу на рівні тематизму і форми.

У цьому контексті поставлено за мету розглянути взаємозв'язки явища деривації і композиторської ідеї «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. *metamorphosis* — перетворення), його зміст виражає концепт перетворення, видозміни, близький до сутності явища деривації, адже в обох випадках виявляється універсалія змінності, що докорінно перетворює першоджерело та відіграє провідну роль у становленні музичного тексту.

«Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» є яскравим зразком втілення метаморфози у творчості В. Лютославського. Тут, як і в «Muzyka żałobna», автор

---

<sup>1</sup> Деривація — лінгвістичний термін, запропонований польським науковцем В. Храковським. Детальніше поняття деривації та його зв'язки з концепцією метаморфози розглядаються у нашій статті «Поняття деривації у теоретичних концепціях становлення музичного тексту» [Корчев].

також вдається до запозичення тематичного матеріалу. Зверненням до композиторської спадщини К. Дебюссі, а саме його опери «Пеллеас і Мелізанда» (1901), В. Лютославський віддає шану річниці смерті С. Яроцинського — польського музикознавця, котрий займався дослідженням творчості французького композитора. У такому ракурсі «Grave» ніби продовжує «лінію» «Музыка жалобна», яка присвячена пам'яті Б. Бартока, та «Епітафії» для гобоя та фортепіано (1979), присвяченої А. Річардсону, відсилаючи до поширеного у композиторській практиці ХХ століття явища *in memoriam* (що яскраво представлено у творчості А. Пярта, І. Стравінського, А. Шнітке, Т. Конроя та ін.).

Запозичений вступний мотив з опери «Пеллеас і Мелізанда», що є основою тематичного матеріалу «Grave» В. Лютославського, грає вагому роль у творі К. Дебюссі (приклад 1)<sup>1</sup>. Він неодноразово з'являється у музичній тканині, зокрема, при появі Голо у першому акті (вступний мотив поєднується з лейтмотивом героя і супроводжує діалог Голо з Мелізандою); його інтонаційні елементи застосовано у вступі до другої картини третього акту; також мотив має вагому роль у четвертій картині четвертого акту, де з'являється у фігураційній фактурі інструментального супроводу до монологу закоханого Пеллеаса.

Приклад 1.

К. Дебюссі, опера «Пеллеас і Мелізанда», тт. 1-4

The image shows a musical score for three bassoons, violoncelles with mutes, and double basses. The tempo is marked 'Très modéré' and the dynamics are 'pp'. The score consists of four measures. The bassoons play a melodic line with a long note in the first measure, followed by a series of eighth notes. The violoncelles and double basses play a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The double basses are marked 'div. cu 2'.

У Лютославського цей мотив стає інтонаційним джерелом дванадцятитонові серії, на основі якої базується становлення композиції твору (приклад 2). Відносна сталість її інтонаційної структури у кожному з дванадцяти проведень та конструктивна чіткість характеру розгортання (чергування P та RI<sup>2</sup>), асоціативно наближають її до теми варіаційної форми, що нагадує другий розділ «Музыка жалобна». При цьому цитований мотив з опери Дебюссі отримує багатобічний розвиток у «Grave» Лютославського. Можна виокремити два магістральні напрями роботи з ним: інтонаційний та метро-ритмічний.

Якщо простежити за інтонаційними зв'язками у межах звуковисотного рельєфу початкової серії<sup>3</sup> (P), можна виокремити такі засоби видозміни запозиченого тематичного матеріалу:

<sup>1</sup> Детально аналіз партитури першої картини опери К. Дебюссі представлений в статті Н. Клімової «Перша картина опери Клода Дебюссі «Пеллеас и Мелізанда» як ключ до розуміння концепції опери» [Клімова].

<sup>2</sup> У цій розвідці пропонуються усталені позначення чотирьох форм серії: початкова форма, прима — P; ракохід — R; інверсія — I; ракохід-інверсія — RI.

<sup>3</sup> У цьому випадку це радше ряд (неповний, з повторами звуків і не дванадцятитоновий). Але композитор працює з ним як із серією, тому вважаємо за доцільне тут умовно позначати його як серію.

1. Варійована транспозиція цитати з опери «Пеллеас і Мелізанда»: *d-a-g-a – gis-cis-dis-eis-dis*.

2. Ракохід початкового мотиву, що влітається у мелодичну лінію серії: *eis-dis-e-ais*.

Приклад 2.

В. Лютославський, «Grave», тт. 1-3

При цьому початкове звучання інтервалів квати та квінти перетворюється на інтервал тритону, який також відіграє важливу роль у подальшому розгортанні серії (8–12 тони, тт. 3–6). Зокрема, на його основі утворюється похідний комплекс Лютославського, що базується на суміщенні інтонацій тритону та півтону і стає певною «антитезою» до цитати з опери Дебюссі.

Отже, у межах дванадцяти проведень Р польський композитор, у тій чи іншій мірі, чітко диференціює звучання мотивів, що стають «наріжними каменями» тематичного матеріалу *віолончельної* партії «Grave» і твору загалом. Їхня інтонаційна структура, співвідношення одного з одним зазнають змін у межах кожної Р та RІ.

При визначенні характеру розгортання запозиченого мотиву з опери «Пеллеас і Мелізанда» Дебюссі у «Grave» Лютославського, можна виокремити такі його основні принципи:

1. Варіаційність, що проявляється на рівні форми, адже 12 проведень серії відрізняються досить високою усталеністю інтонаційної структури, яка проявляється у відносній стійкості мелодичного рельєфу, впізнаваності тематичного каркасу, що дозволяє означити їх як 12 варіацій, а організацію композиційного цілого, відповідно, варіаційною формою. Сталість розгортання інтонаційного (тематичного) ядра серії наближає її тип розвитку до варіаційного, що виявляється у відносно незначних змінах теми при збереженні її магістральних структурних одиниць і структури цілого.

2. Деривація запозиченого матеріалу проявляється у створенні його похідної структури (ч4+в2 – м2+тритон) шляхом контрастного співставлення у рамках серії, що є відмінним від варіювання і при цьому, вочевидь, пов'язане з першоджерелом. Це дозволяє розглядати похідну структуру як антитезу, що утверджується шляхом варіаційного повтору (тт. 3–11), і разом з тезою утворює нову цілісність – серію-тему (синтез), яка є основою композиційного цілого.

3. Метаморфоза проявляється у зміні композиційної логіки, а також ладової організації першоджерела, що є зразком тональної музики (розширений ре мінор). У тематичному матеріалі К. Дебюссі можна знайти елементи, що стали зернами «Grave» В. Лютославського. А перший мотив опери і тритонові структури в партитурі початкових тактів К. Дебюссі є своєрідною інтертекстуальною сполучною ланкою між двома композиціями.

У другому проведенні серії зіставлення мотивів стає особливо відчутним у ритмічній організації: видозмінена цитата з опери Дебюссі (у викладі



четвертними тривалостями) відмежовується паузуванням від подальших півтонових інтонацій у тритоновому співвідношенні, що репрезентують похідний мотив Лютославського (приклад 3).

Приклад 3.

В. Лютославський, «Grave», тт. 16-21

В інтонаційній структурі вступного мотиву з опери «Пеллеас і Мелізанда» третього проведення серії композитор застосовує елементи інверсії, замінюючи звучання висхідної кватири низхідною квінтою, зберігаючи співставлення з мотивом тритону, який у цьому випадку є більш цілісним за інтонаційною структурою (приклад 4).

Приклад 4.

В. Лютославський, «Grave», тт. 25-28

У четвертому проведенні Р повторення тонів серії посилюють кварто-квінтові інтонації цитованого мотиву, що робить акцент на їхньому звучанні. Особливо виділяється ритмічно-помірна висхідна кварта *f-b* (паузування, четвертні й половинні тривалості), що є мелодичною вершиною цієї серії. Одразу ж після неї йде динамічний тритоновий мотив, розширений за рахунок повторення тону *gis* (приклад 5).

## В. Лютославський, «Grave», тт. 33-36

Музична тканина п'ятого проведення Р, стає доволі фрагментарною за рахунок широкої інтерваліки мелодичної лінії (кварта, септима), ритмічного паузування. Тритоновий мотив «згладжується», логіка розгортання його інтонаційної структури є схожою з попередньою Р: репетиції тонів *e*, *f*, *c* восьмими тривалостями ніби «витісняють» тритонову інтонацію (тт. 43–48).

Шосте проведення Р наслідує логіку попереднього варіанту серії. За рахунок дроблення тривалостей звучання віолончелі стає більш «точковим», тим самим надаючи більше простору комплементарній партії фортепіано. Основними методами розвитку залишаються інверсія та інтервальна комбінаторика (висхідна кварта – низхідна квінта; секунда – нона, приклад 6).

Приклад 6.

## В. Лютославський, «Grave», тт. 53-57

У сьомому проведенні складові елементи теми «Grave» поділяються на окремі рельєфні мотиви: розгортання цитати з опери Дебюссі (у варіанті поєднання висхідної кварта та низхідної септими) нагадує ланки секвенції у тритон, наступна похідна синтагма Лютославського розширюється за рахунок повторення інтонації тритону *fis-c*, яка в умовах змінного розміру (2/4, 3/8) перетворюється у рельєфну ритмо-інтонаційну структуру (приклад 7).

Приклад 7.

## В. Лютославський, «Grave», тт. 76-82

У наступній Р серії мотиви Дебюссі та Лютославського інтонаційно дещо зближуються за рахунок широкої інтерваліки у мелодичній лінії (кварта, септима – тритон, септима), а також подібності ритмічної організації. Розгортання зміненої цитати є більш фрагментарним, за рахунок паузування. У похідному мотиві Лютославського інтервал тритону стає мелодичною вершиною цієї серії, що затверджується ритмічно: тріольний «передикт» й висхідна тритоніа інтонація на сильній долі періодично змінює розміру 4/4-5/4-6/4-7/4.

Подальше розгортання серії ознаменоване «згладженням» мелодичних контурів за рахунок насичення партії віолончелі типовими формами руху, повторенням тонів серії, одноманітного ритмічного розгортання (континуальний рух тріолями у сталому розмірі 3/4). Унаслідок цього у похідному мотиві Лютославського посилюється саме півтонова складова (приклад 8).

Приклад 8.

В. Лютославський, «Grave», тт. 104-109

До однієї з експресивних точок Grave, безумовно, можна віднести ракохід інверсію у дев'ятому проведенні серії та десятую Р. Це проявляється у граничному розширенні інтервальних меж інтонаційного абриса запозиченого мотиву (нона-септима-ундецима, т. 113), що зумовлює розширення діапазону звучання віолончелі і надає більшій виразності за рахунок підсилення динаміки ( $f$ - $ff$ ), укрупнення ритмічного викладу тематичного матеріалу у співставленні з «швидкоплинними» пасажами шістнадцятих тривалостей. Можна навести приклад, у якому мотив з опери Дебюссі (чвертки, половинні на динаміці  $f$ ) ніби витісняє похідну синтагму Лютославського (шістнадцяті,  $p$ ; приклад 9):

Приклад 9.

В. Лютославський, «Grave», тт. 116-120

Своєрідним передиктом до кульмінаційної зони твору є прима та ракохід-інверсія одинадцятого проведення серії, позначені активним, динамічним звучанням. Тематичний матеріал обох магістральних мотивів «Grave» розчиняється у пасажах віолончелі, проте не втрачає свого рельєфу (зберігаються основні інтонаційні абриса запозиченого першоджерела, які представлені в ініціальному вигляді: інтервали висхідної чистої квати, великої секунди, звучання яких набуває

токатного відтинку внаслідок систематичного повторення тонів серії). Витримана «тремолоюча» інтонація *ges-as* підводить до кульмінації твору: контрастом звучить тривала мелодична вершина *b* (ціла з крапкою у розмірі  $3/2$ ), від якої починається низхідний ракохід-інверсія мотиву з опери Дебюссі.

У дванадцятому проведенні розвиток запозиченого мотиву затверджує новий варіант його звучання, шляхом «кристалізації» з фігураційної структури його низхідної інверсії (квінта–велика секунда), перетворюючи статичні квінтолі восьмих *marcato* на розмірені чвертки–половинні, що доповнюються розширеним діапазоном інтонаційного абрису (велика секунда–дуодецима–септима). Похідна синтагма Лютославського, навпаки, ніби «проростає» з низхідної півтонової інтонації у тритонову ланку квінтолей (приклад 10).

Приклад 10.

В. Лютославський, «Grave», т. 149

Загалом, можна відмітити чітку конструктивну логіку організації композиційного цілого, в основі якої лежить дванадцять проведень серії з квінтовым принципом розгортання: її звуковисотний рух охоплює дванадцять тонів хроматичного звукоряду, «замикаючись» у заключному проведенні від тону *d*:

*d-a-e-h-fis-des-as-es-b-f-c-g-d*

Подібну композиційну логіку роботи із запозиченим матеріалом можна зустріти у другому розділі «Музыка жалобна», в якому виділяють дванадцять варіацій-метаморфоз, розташованих по низхідних квінтах у рамках варіаційної форми.

На відміну від партії віолончелі тематичний матеріал фортепіанної партії є більш вільним з позицій серійної техніки. Її розгортання представлено різноманітними фактурними елементами, серед яких можна виділити:

- 1) акордові структури, зокрема кластерні співзвуччя;
- 2) фігураційний фон, на тлі якого розгортається наскрізна серія-тема «Grave»;
- 3) комплементарні лінійні фрази, що утворюють контрапункт до мелодії віолончелі, доповнюючи її звучання.

Підкреслимо, що всі складові тематичного матеріалу партії фортепіано мисляться польським композитором як одне ціле: й у межах цієї партії, й у рамках композиції «Grave». Це яскраво демонструє початок твору, де можна спостерігати народження «кластерного» звучання з тону *e*, що поступово замінюється півтоновими «репетитивними» малосекундовими інтонаціями, ключовими для теми-серії у партії віолончелі (приклад 11).

## В. Лютославський, «Grave», тт. 4-15

mp  
pp  
mp

poco sf  
poco sf

8va bassa  
Ped.

mp  
poco f  
poco f  
sf

8va bassa  
Ped.

Зазначимо, що серед зв'язкових елементів тематичного матеріалу партій віолончелі та фортепіано у рамках 12-тонової ладової організації можна виокремити наявність спільних тонів, інтервальних структур, ритмо-інтонаційних комплексів, що надають більшої однорідності звучанню лінійної контрапунктичної тканини. Наприклад, у партії фортепіано (тт. 20–24) можна простежити спільні тони (*d*, *gis*, *es*, *g*). В них відмітимо похідну дуодециму фортепіано (*gis-d*), що слідує як обернення за тритонову інтонацією віолончелі (*d-gis*).

Окремо зауважимо на поєднанні вертикалі та горизонталі, в якому інтонація півтону виступає своєрідним зв'язковим елементом акордової педалі (півтонове поєднання двох квінт, що створює похідне звучання тритону) та мелодичної лінії, «подрібненої» на малосекундові інтонації (у тритоновому співвідношенні, що відсилає до мотиву теми-серії) (приклад 3).

У деяких випадках тематичний матеріал партії фортепіано наслідує елементи серії-теми, інколи дублюючи її. Наприклад, інтерваліка фігураційного фону 41 такту (ч8-зб4-в7) є похідною від інтонаційної структури другого мотиву Р (приклад 12).

## В. Лютославський, «Grave», тт. 41-42

f  
p

Ped.

У 31-му такті композитор вдається до комплементарного дублювання мелодії віолончелі, повторюючи звучання запозиченого мотиву Дебюссі у партії фортепіано (приклад 13).

Приклад 13.

В. Лютославський, «Grave», тт. 31-32

Загалом, основною функцією партії фортепіано є супровід серії-теми віолончелі, що, зокрема, проявляється у різноманітних фігураційних формах тематичної тканини. Як приклад наведемо лінійні пасажі, що є супровідними до стрижневого тону є похідного мотиву Лютославського у мелодичній лінії (приклад 14).

Приклад 14.

В. Лютославський, «Grave», тт. 43-45

Звуковисотний склад наведеного прикладу наближається до 12-тонового діапазону (десять тонів). Наступний зразок (див. приклад 15) демонструє повне охоплення додекафонного спектру, в якому яскраво представлені розосереджені інтонації тритонового мотиву «Grave» у партіях обох інструментів, а саме:

- 1) розосереджена малосекундова інтонація, що є наскрізною у триголосній лінійній тканині цього фрагмента;
- 2) інтервал тритону, наявний як у горизонтальному зрізі, так і в контрапунктичній вертикалі (a-es, у партії фортепіано).

Подібну композиційну логіку спостерігаємо в наступному прикладі, де в рамках розгортання 12-тонової палітри віолончельна партія зосереджується на повторенні інтонації зменшеної квінти, у той час як основою тематичного матеріалу фігураційного супроводу є комплементарна інтонація півтону, що доповнює звучання похідного мотиву «Grave» в ансамблевому викладі (приклад 7).

Інколи у фігураціях супроводу простежуються видозмінені інтонації серії-теми «Grave». Наприклад, основою тематичного матеріалу фортепіанного супроводу ракоходу-інверсії сьомого проведення слугують складені інтервали, що є спорідненими з інтонаційною структурою запозиченого мотиву з опери Дебюссі (велика секунда — мала квартдецима, або збільшена децима; чиста кварта —

чиста ундецима та дуоецима). Вони виступають як фон, доповнюючи звучання похідної синтагми Лютославського у мелодії віолончелі (приклад 15).

Приклад 15.

В. Лютославський, «Grave», тт. 83-87

Подібний інтервальний склад можемо спостерігати у восьмому проведенні, де інтонації великої септими, чистої квати, великої квартдецими та збільшеної квінти слугують основою фігураційного супроводу фортепіано.

Інколи у фігураційному супроводі віолончельної партії «Grave» можна спостерігати поступове розгортання 12-тонового ряду, зокрема у послідовному зчепленні ланцюжків арпеджіо через спільний тон (приклад 16).

Приклад 16.

В. Лютославський, «Grave», тт. 100-103

У дев'ятому проведенні композитором використовується своєрідний синтез тритону та інтервалів чистої квати, квінти, які у поєднанні з наступною «репетитивною» тріольною півтоною інтонацією нагадують звучання похідного мотиву Лютославського та поєднуються у вертикальному зрізі (b-e-a-h, 113 такт). Подібне поєднання інтервальних структур можемо спостерігати в ансамблевому звучанні RI десятого проведення, мелодична лінія якого заснована на інтонаціях великої секунди, у той час, як основним елементом партії супроводу є інтервал чистої квати, що разом відсилають до інтервальної структури запозиченого мотиву Дебюссі у вертикальному зрізі.

Основним елементом звуковисотної палітри тематичного матеріалу передкульмінаційної зони «Grave» стає саме фортепіанна партія, основу якої складають півтонові мотиви, що через пентатонічні пасажі виростають у 12-тоновий спектр звучання та насичують скуту повторенням секундових інтонацій мелодію віолончелі, яка підводить до кульмінаційної точки твору і зв'язує її з інтонаційною структурою тритонового мотиву.

У кульмінаційній точці тематичний матеріал акордової фактури партії фортепіано ніби розпадається на два пласти, що утворюють комплементарні тризвучні структури: мелодичний тризвук (*fis-b-cis*) у верхньому регістрі та гармонічний квартсекстаккорд (*a-d-fis*) у нижньому, від якого у подальшому залишається лише контур збільшеної терцдецими (приклад 17).

## В. Лютославський, «Grave», тт. 141-146

У завершенні твору партія фортепіано доповнює звучання початкового варіанту запозиченого мотиву з опери Дебюссі у мелодії віолончелі, у деякому роді розмикаючи його у 12-тоновий спектр звучання, що складається з трьох пластів:

1. завершення цитованого мотиву у партії віолончелі;
2. фігураційний супровід у високому фортепіанному регістрі (*fis-es-c-es*);
3. широка басова низхідна лінія у партії фортепіано (*ais-h-e-f-as-des*).

**Висновки.** Розглянувши виявлення ідеї метаморфози у творчості В. Лютославського, можна констатувати чіткість та послідовність втілення цієї концепції у двох творах, що проявляється у характерних ознаках композиторського підходу до тематичного матеріалу. Можемо виокремити наступні риси:

1. Звернення до «чужого слова», а саме запозичення теми або елементів першоджерела — алюзія на хроматичну тему фугато in a «Музики для струнних ударних і челести» Б. Бартока у «Музыка жалобна», а також цитування вступного мотиву з опери «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі у «Grave».

2. Переосмислення глибинних принципів звуковисотної організації вихідного матеріалу з наступним наданням йому оновленої якості завдяки використанню вільної серійної техніки. Такий аспект може проілюструвати «метаморфозу методу формотворення», про яку писав Д. Лігеті у статті «Перетворення музичної форми», де показав процес розвитку, а, відповідно, й поступової зміни основних засад музичного мовлення від «незначних модифікацій звуковисотності у модальних утвореннях» крізь площину «функційної гармонії, разом з архітектурою періодичних форм», подальшою хроматикою, до різноманітних методів дванадцятитонові техніки, зокрема, серійного принципу у його внутрішній еволюції [Лігеті, с. 175]. У презентованому контексті «Grave» ілюструє метаморфозу тонального вступу до опери «Пеллеас і Мелізанда» (in D) К. Дебюссі, а саме перетворення його тематичного матеріалу шляхом використання вільної серійної техніки у рамках нової структурної організації твору В. Лютославського (як диспозицію різних концепцій музичного формотворення).

3. Обрання варіаційної форми з розмитими межами у вільній серійній техніці другого розділу «Музыка жалобна» та більш чітким, дискретним поділом розділів у «Grave».



4. Деконструкція запозиченого першоджерела, створення його похідних утворень, що й символізує явище метаморфози. Сам процес можна описати за допомогою поняття деривації.

5. Використання у музичній мові тематичної тканини творів польського композитора *знакових інтонаційних комплексів*, а саме інтервалу тритону та малої секунди, що дозволяє говорити про деривацію на рівні музичного матеріалу.

У зверненні В. Лютославського до видатних творів минулого, композиторський жест пошани поєднується з «життєво необхідним» оновленням запозиченого першоджерела, що і являє собою не тільки суть метаморфози, а й загальом розвитку будь чого. У цьому контексті дуже співзвучними виявляються слова Г. Сковороди: «... тоді ти в нім усе, як у джерелі, як у дзеркалі, побачив те, що завжди в ньому було, а ти ніколи не бачив. І що є найдавніше, те для тебе, <...> нове є, бо тобі на серце не сходило. А тепер ніби все наново зроблено, тому що воно тобою раніше ніколи не бачене, а тільки чуване. Отже тепер ти бачиш старе і нове, явне і таємне. Але озирнися на самого себе. Як ти раніше бачив себе?» [Сковорода, с. 18]. Тож запропонований польським композитором шлях переосмислення символізує й наше пізнання чогось незвіданого, можливо навіть самопізнання.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Горюхина Н. А. Учение о музыкальной форме : Учебник для музыкальных вузов. Киев, 1990. 362 с.
3. Климова Н. И. Первая картина оперы Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» как ключ к пониманию концепции оперы. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 48. С. 171–179.
4. Корчев О. О. Поняття деривації у теоретичних концепціях становлення музичного тексту. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 129. С. 153–163. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219732>
5. Лигети Д. Превращения музыкальной формы. *Дьёрдь Лигети: личность и творчество* : сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания ; сост. Ю. В. Крейнина. Москва, 1993. С. 167–189.
6. Сковорода Г. С. Накріс. Розмова про те: пізнай себе. *Електронна бібліотека української літератури*. URL: <http://sites.utoronto.ca/elul/Skovoroda/Narkis.pdf> (дата звернення: 17. 05 2022).
7. Rae Ch. The Music of Lutosławski. London : Omnibus Press, 1999. xviii+318 p.

### REFERENCES

1. Aranovsky, M. G. (1998). *Muzikalnyj tekst: struktura i svojstva [Musical text: structure and properties]*. Moscow: Composer, 343 p. [in Russian].
2. Goryukhina, N. A. (1990). *Uchenie o muzykalnoj forme: Uchebnik dlja muzykalnyh vuzov [Studies about musical form: a textbook for music universities]*. Kiev, 362 p.
3. Korchev, O. O. (2020). Poniattia deryvatsii u teoretichnykh kontseptsiiakh stanovlennia muzychnoho tekstu [The concept of derivation in the theoretical concepts of the formation of a musical text]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 129, pp. 153–163. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219732> [in Ukrainian].
4. Klimova, N. I. (2014). The first act of the opera by Claude Debussy “Pelléas et Mélisande” as a key to understanding the concept of opera [Pervaya kartina opery Kłoda Debyussi «Pelleas i Melizanda» kak klyuch k ponimaniyu kontseptsii opery]. In: *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*. Issue 48, pp. 171–179 [in Russian].

5. Ligeti, D. (1993). Prevrashcheniya muzykalnoy formy [Metamorphoses of musical form]. In: *György Ligeti: Lichnost' i tvorchestvo [György Ligeti: personality and creativity]*: collection of articles. Russian Institute of Art Studies. Moscow, pp. 167–189 [in Russian].

6. Skovoroda, G. S. Nakris. Rozмова pro te: piznai sebe [Nakris. Talk about: know yourself]. In: *Elektronna biblioteka ukrainskoi literatury [Electronic library of Ukrainian literature]*. Available at: <http://sites.utoronto.ca/elul/Skovoroda/Narkis.pdf> (accessed: 17 May 2022) [in Ukrainian].

7. Rae, Ch. (1999). *The Music of Lutosławski*. London: Omnibus Press, xviii+318 p. [in English].

### **OLEKSANDR KORCHEV**

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

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

teoralkor@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269627

## **«GRAVE: METAMORFOZY NA WIOLONCZELĘ I FORTEPIAN» BY WITOLD LUTOSLAVSKI: THE ROLE OF DERIVATION IN THE EMBODIMENT OF THE IDEA OF METAMORPHOSIS**

**Relevance of research.** The relevance of the article lies in the empirical study of new phenomena in the field of composition, understanding the essence of the concept of metamorphosis on the basis of its practical detection in the works of W. Lutoslavski, for its further characterization in modern terminological dictionary of theoretical musicology.

**The purpose of the study.** The aim of this article is to consider the embodiment of the phenomenon of metamorphosis through the prism of derivation in the work “Grave: Metamorphosis for Cello and Piano” (1981) by W. Lutoslavski. The objectives of the presented work are analytical consideration of the compositional features of the structural organization of “Grave”, the definition of leading methods of working with thematic material, characterization of the basic principles of formation of the musical text of this work.

**Methods.** The article uses system, comparative, genre research methods, as well as methods for a holistic and structural analysis of a musical work.

**The results and conclusions.** The concept of metamorphosis in the works of Polish composer W. Lutoslavski is considered, on the example of his work for cello and piano “Grave”. By comparing the above opus with W. Lutoslavski’s *Muzyka żałobna* (1958), the place of the idea of “transformation” in the creative work of the outstanding artist was determined. With the help of holistic analysis, the main means of working with thematic material were identified, which is the basis for the embodiment of the phenomenon of metamorphosis in the thematic material of “Grave”. The relationship between the composer's idea of metamorphosis and the principle of derivation by M. Aranovsky is illustrated on the example of analytical consideration of “Grave”. The paper presents the embodiment of this concept of transformation through the prism of derivation, by analytical consideration of the functioning of borrowed material in the formation of a new compositional whole, its impact on the characteristics of the structural organization of the work.

**Key words:** creativity of Witold Lutoslavski, derivation, metamorphoses, «Grave: Metamorfozy na Wiolonczelę i Fortepian» by Witold Lutoslavski.

**ФІЛАТОВА Т. В.**

**Філатова Тетяна Володимирівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

[filatova.tanya@gmail.com](mailto:filatova.tanya@gmail.com)

© Філатова Т. В., 2022

## **ГІТАРНА МУЗИКА СЕЛСО ГАРРІДО-ЛЕККИ: СУЧАСНІ ПРОЄКЦІЇ ПЕРУАНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ**

Розглянуто гітарну творчість перуанського композитора Селсо Гарріді-Лекки у дискурсі сучасних процесів оновлення національних фольклорних традицій. Оригінальність авторського мислення розкрито у поєднанні архаїчних шарів андського мелосу з пошуками нових технік письма, дотичних до європейського авангарду. Методологію дослідження становлять методи історичного, компаративного, феноменологічного і структурно-функціонального аналізу. У процесі дослідження музичних текстів та їх виконавських версій визначено корені національних жанрових явищ, що сягають первинних аутентичних шарів і створюють фундамент їхньої національної ідентифікації. Окреслено генеалогію ритмів, розшифрованих у гітарних опусах, що вказують на близькість до специфічних жанрових ознак: андських ритмоформул уайно, афро-перуанського фестехо, давніх фігур ландо, креольських самакуек, тондеро та марінер іберійського походження. Розкрито комплексне застосування характерних національних мелодичних, тембрових, органологічних ознак та практик народно-побутового виконавства: цитування фольклорних джерел у «Популярних андських танцях» для флейти та гітари; імітування тембрів стародавніх андських флейтових оркестрів у «Поетиках» для дуету гітар; звука чаранго у поєднанні з класичною гітарою в «Концертному дуєті» тощо. Побутові традиції перуанської культури ідентифіковані в звуковій атмосфері нової лексики європейського зразка — політональних «колажних» шарах тканини, конструктивістських модальних октатонічних ладоутвореннях, у контексті серійних елементів та полістилістичних запозичень «чужих» текстів. У гітарних творах Селсо Гарріді-Лекки органічно втілено синтез фольклорних андських наспівів, гібридних витоків поезики місцевих креольських та афро-перуанських ритмів з мовними парадигмами академічного мистецтва.

**Ключові слова:** гітарна музика Селсо Гарріді-Лекки, феномен андського звука, перуанські жанрові традиції, афро-перуанські та креольські танцювальні ритми, національні інструменти.

**Вступ.** Знайомство із сучасним перуанським музичним мистецтвом як одним із осередків художнього впливу на слухача викликає сильний емоційний відгук, гостроту переживання — звукову, візуальну, рефлекторно-моторну. Це не дивно, адже предикати подібних реакцій закладені історично дуже глибоко, у кореневій системі колективного несвідомого, у витоках давнього синкрезису музики та обрядових дійств, а «генеалогічне дерево» явищ, сформованих на фундаменті автентичних, художніх і театральних побутових практик, розростається у ширину та висоту, втрачаючи будь-яку прямолінійність зв'язків з архаїчною основою. Такими предикатами, носіями своєрідності перуанської гітарної музики, є давні темброво-інтонаційні феномени, які втілюють естетику андського звуку, а також мовні ресурси, напрацьовані корінним населенням, відмінні від інших регіонів, що надійно оберігаються повсякденною жанровою системою. Місцеві традиції

багатошарові, їхні змішування породжували різноманітність креольських, афро-перуанських гібридних форм, які сьогодні слугують багатим фондом для фольклористів, виконавців та композиторів. Вивчення їхнього побутування в середовищі академічної гітарної музики як символів національної ідентифікації перуанського спадку є особливо актуальним, оскільки досвід професійної роботи з автохтонним матеріалом у ситуації сучасного мовного плюралізму може стати зерном для майбутніх творчих проєкцій, зокрема для дослідження гітарної музики Сіро Уртадо, Рауля Гарсія Сарате та інших.

**Аналіз останніх досліджень.** До початку XXI століття вплив музики андського регіону на твори академічних композиторів перуанського походження, які отримали сучасну професійну освіту і активно експериментували у галузі технік композиції, не розглядався. У музикознавстві ця сфера досліджень окреслилася в останнє десятиліття, проте не локалізувалася на гітарній спадщині. У монографії Нельсона Ніньйо (Nelson Niño) про творчість Селсо Гаррідо-Лекки, автора «одних із найкращих зразків музики андського регіону, створених протягом останнього десятиліття XX століття» [Niño, 2011, с. 3], відображені етнічні «контакти між двома різними культурами Андського регіону, Перу та Чилі, що дали йому унікальний погляд на світ» [Niño, 2011, с. 2]. Актуалізація цих аспектів щодо гітарних творів композитора з акцентом на перуанські традиції дає підстави долучити до базових наукових джерел нові матеріали про музику С. Гаррідо-Лекки Н. Васкеса [Vásquez, 2015], публікації про танцювальні та пісенні жанри місцевих регіонів М. Новоа та С. Мендоси [Novoa, Mendoza, 2015], Дж. Дональдсона [Donaldson, 2013], Ч. Васкес [Vásquez, 2005], креольські та афро-перуанські ритми М. Медіни [Medina, 2015], Х. Фелдмана [Feldman, 2007], Р. Чокано [Chocano, 2019]. Обмеженість прикладів аналітичної роботи над текстами гітарних творів актуалізує тему статті, яка доповнить публікації її авторки в українських виданнях [Філатова, 2022].

**Мета статті** — визначити вплив перуанських традицій на гітарну музику Селсо Гаррідо-Лекки в умовах використання сучасної музичної лексики. Дослідження гітарних творів відомого перуанського композитора проводиться вперше в українському музикознавчому дискурсі, що становить його *наукову новизну*.

**Методологія** дослідження включає методи історичного, компаративного, феноменологічного, структурно-функціонального аналізу для: контекстного розгляду творчої діяльності композитора; вивчення жанрово-стильових елементів перуанських традицій музики народного походження в їхній взаємодії з сучасними ресурсами академічної мови; порівняння генеалогії ритмічних структур та їхніх проявів у досліджуваних творах; співвіднесення асоціативно-образних рядів із тембровими конотаціями, специфічними жанрами та інтонаційно-ладовими моделями.

**Виклад основного матеріалу.** Поряд із творами відомих південноамериканських композиторів — Карлоса Чавеса (1899–1978), Ейтора Вілла-Лобоса (1887–1959), Альберта Хінастери (1916–1983) — у Мексиці, Бразилії та Аргентині музика андського регіону проникала у поле авангардної лексики фрагментарно, у вигляді цитат та алюзій, однак в окремих випадках ставала чітко вираженою основою сучасних художніх прочитань фольклорних традицій. Ця теза знаходить безліч аргументацій на прикладі творчості сучасного перуанського автора Селсо Гаррідо-Лекки. На тлі засвоєних ним ще в роки навчання серійних методів — через німецького композитора Рудольфо Хольцмана в перуанській музичній академії в Лімі та пізніше під керівництвом Домінго Санта-Круса у Сантьяго-де-Чилі, а також завдяки досвіду роботи у сфері електронної музики, отриманому під впливом візиту 1954 року до Чилі П'єра Булеза для проведення семінарів з експериментального звуку в Католицькому університеті — Селсо Гаррідо-Лекка

продовжив поглиблювати знання про фольклорні витоки та естетику андських культур корінних народів, метисів та креолів. Він заснував Центр вивчення перуанської музики (1981) Національної бібліотеки Ліми, організував проведення конференцій латиноамериканських музикознавців та фольклористів (1982), розробив програму Національного інституту культури Перу<sup>1</sup>.

Найвідоміші гітарні твори композитора з'явилися у зрілий період творчості: «Simray» (1988) для соло гітари; Концерт для гітари із оркестром (1990); Концертний дует для чаранго та гітари (1991). У них помітний синтез елементів серійності, конструктивістської модальності з рисами андської музики, перуанських креольських жанрів і популярної чилійської пісні.

Стильові пріоритети композитора сформувалися під впливом нововіденських традицій серійності вебернівського типу, скрябінської музичної екстатичності<sup>2</sup>, а фольклорна основа закладена змішанням перуанського та чилійського мелосу, інтересом до національних народних інструментів Анд. Етнічно подібна суміш виглядає цілком органічно: Перу серед країн Андського регіону вважається культурно близькою до Чилі, Уругваю та Аргентини, Венесуела — до Еквадору та Колумбії. Поєднання споконвічних перуанських традицій з авангардною лексикою притаманне музиці композитора зрілого періоду, починаючи з 1980-х років. Голоси андських інструментів прослуховуються в наслідуванні прийомів гри на аякучанській гітарі в «Simray»; звучання чаранго як одного з характерних хордофонів Анд — у «Danzas populares Andinas» для оркестру (1983), «El movimiento y el sueño» (1984), його концертно-змагальні можливості розкрито в «Концертному дуеті», «Musicharan» (2004) для чаранго та струнного оркестру.

Гра на відкритих струнах чаранго<sup>3</sup>, класичної гітари, вслуховування в обертони гармонік і призвуків менше півтону, які відкрив для себе Гаррідо-Лекка при грі на стародавніх музейних експонатах андських свирілів і флейт, орнаментация основних тонів мелодії в низхідному русі, вподобання високих регістрів і перевага мінорної пентатоніки типу  $g^1-e^1-d^1-c^1-a$  серед інших ( $a$  same:  $a^1-g^1-e^1-d^1-c^1$ ,  $c^2-a^1-g^1-e^1-d^1$ ,  $d^2-c^2-a^1-g^1-e^1$ ,  $e^2-d^2-c^2-a^1-g^1$ )<sup>4</sup>, особливо

<sup>1</sup> Декілька уточнюючих фактів з біографії композитора: Селсо Гаррідо-Лекка (1926, Ліма) навчався композиції в Національній музичній академії Перу (1944–1946) та Театральному інституті католицького університету Чилі (1947–1950), де згодом завідував факультетом композиції (до 1973 р.); в 1952–1954 брав уроки у голландського композитора Фредеріка Фокке, учня Антона Веберна, з серійної техніки композиції; з 1964 навчався в Інституті Тенглуда Бостонського університету в США у Аарона Копленда; з 1973 року завідував кафедрою композиції, з 1976 до 1979 керував Національною музичною академією Перу в Лімі; є членом колегії латиноамериканських композиторів. Найвідоміші твори: «Antaras» для подвійного струнного квартету та контрабасу (1968), «Laudes I» для оркестру (1963), «Laudes II» для оркестру (1994), «Elegia Macchu Picchu» для оркестру (1965), «Sonata Fantasia» для віолончелі та фортепіано (1989), Друга симфонія (2000) та Концерт для гітари з оркестром (1990). По завершенні зрілого періоду творчості (1985–2000) був визнаний одним із найкращих сучасних композиторів Латинської Америки та нагороджений «Premios Tomas Luis de Victoria», згодом цю нагороду отримали Антон Гарсія Абріль (2006) та Лео Брауер (2010).

<sup>2</sup> Під впливом гармонічної системи пізнього Скрябіна в музиці Гаррідо-Лекки з'являється іменний акорд, який чилійські та перуанські дослідники називають містичним: тритон  $fis-c$  лежить в його основі, подібно до «прометеєвого акорду» в музиці Скрябіна, де шестизвуччя  $Fis-c-e-ais-dis^1-gis^1$  створює ефект світла, полум'я, польоту, екстазу. У Гаррідо-Лекки містичний акорд або ж «серія Гаррідо-Лекки»  $fis-c-g-e$  (іноді в «оберненні», скажімо точніше, з іншою «ротацією» тонів, з іншим регістровим розташуванням  $g-fis-e-c$  або зміною висоти  $a-es-g-b$ ) завдяки тритону асоціюється також з піснями Віолети Парри.

<sup>3</sup> З інформацією про походження та різновиди інструмента можна ознайомитись у статті: [Філатова, 2022].

<sup>4</sup> Під впливом європейських іберійських культур безпівтонова ладова система музичного мислення корінних андських народів поступово змінювалася акустичним додаванням двох квінт та

вибагливий, синкопуючий бінарний андський ритм, з додаванням тріольних фігур та тридольних креольських геміол — ці ознаки характеризують символічне андське звучання. Чим «густіше» й триваліше відчувається спільна дія цих ознак в музиці композитора, тим ширша смуга фольклорних алюзій і цитат з народно-пісенних і танцювальних першоджерел, тим виразніша і ближча спорідненість з ними.

Наслідування жанрових прикмет народної музики очевидне в сюїтах, п'єси яких утворюють колаж національних традицій. У такому ключі витримані два цикли мініатюр: «Poéticas» для гітарного дуету (2000) та «Danzas populares andinas» для флейти (скрипки) та гітари (1979)<sup>1</sup>, але до галереї перуанських пісень і танців композитор додає елементи сучасної композиторської мови. Це зроблено дуже делікатно, без порушення естетики, краси звучання, але слух безпомилково розпізнає реліктові інтонації та ритми всередині нового «словника» музики.

Сюїта «Поетики» як авторське гітарне перекладення фортепіанної «Маленької перуанської сюїти» містить шість мініатюр. Їхні назви вказують на мовну та жанрову ситуацію, оновлену реконструкцію перуанського народного музичного побуту. В основу першої п'єси «Juego de terceras» («Гра терцій») закладено ігровий принцип роботи над інтервальними одиницями — терціями, в автентичному середовищі вони часто слугують засобом підголоскового потовщення мелодичних ліній. З одного боку, звуковидобування терцій здавна практикувалося у грі на древніх андських флейтах, з іншого, проникало з креольської музики та консервувалося разом із ритмічними патернами іберійського походження. На чергуванні мажорних і мінорних терцій в умовах активного перечення вибудовується атмосфера звучання: не цілком злагоджена, як голоси погано налаштованих інструментів, дисонантна, з багатою змішаною палітрою мажорно-мінорних колоритів, що заповнюють початковий і кінцевий акорди зсередини (*с-еs-е-g, fis-a-ais-cis*). Пісенна форма синтаксично вибудовується з парних характерних варіантних повторів фраз всередині кожної з двох тем *aa<sup>1</sup>bb<sup>1</sup>*, як це заведено у місцевому фольклорі, проте між розділами композитор створює модуляційні процеси, не властиві природі перуанського мелосу та практиці народного музикування в цілому. При цьому всі мелодичні поспівки зберігають діатонічну природу, а також старовинний ладовий відтінок: дорійський або лідійський залежно від контексту.

Назва п'єси «Negrito de Malambo» («Темношкірий з Маламбо») збігається із давно забутих позначенням стародавнього району Ліми, населення якого склали мешканці африканського походження. Це поширений в Аргентині народний чоловічий танець південноамериканських ковбоїв гаучо, що демонструє силу, мужність, спритність, пристрасну енергію. Основою ритуалу є енергійний ритм ударних, хоча південні різновиди маламбо більш повільні та спокійні. У п'єсі Гаррідо-Лекка зберігає пружний остинатний ритм, але позбавляє його енергії колективного руху, зближує з поетичним висловлюванням плавними рухами фраз по контурам блюзового ладу.

«Sicuri» («Сікурі») — багатовікова традиція «андських оркестрів», яка об'єднувала у величезні інструментальні колективи сотні виконавців на *sicuri* — перуанській етнічній бамбуковій флейті (свирілі), особливо популярній серед

---

звукосаблів *h* і *fis*, в результаті поряд з пентатонікою мелодика забарвлюється колоритами старовинних діатонічних модусів (лідійського, дорійського) і найчастіше обмежується гексахордами із шести тонів.

<sup>1</sup> Вони є авторськими гітарними перекладеннями раніше написаних творів; в першому випадку — «Requeña suite peruana» для фортепіано (1979); у другому випадку — ансамблеве перекладення сюїти «Andean Folk Dances» для гітари, чаранго й камерного оркестру (1983), а також для флейти і гітари (1999). Версія для гітарного дуету була створена автором на замовлення чилійського гітариста Луїса Орландіні. Виконання «Поетики» для двох гітар можна послухати за посиланням:

[https://www.youtube.com/watch?v=MWle1j0BAM&t=50s&ab\\_channel=clasicosperuanos](https://www.youtube.com/watch?v=MWle1j0BAM&t=50s&ab_channel=clasicosperuanos)

корінного населення аймара в районі озера Тітікака. Сіку складається з двох рядів зв'язаних бамбукових трубок різних сортів, довжини та діаметру, видає гучний та резонансний звук. На кожному із рядів може грати один музикант. Розміри найбільших різновидів досягають 120 сантиметрів. Внаслідок цього «оркестр» зливається в характерний андський стереофонічний звук. Зараз колективи сікурі складаються з двох десятків виконавців, які грають у супроводі швидкого гуркітливому ритму уайно на ударних. Танець сікурі з характерним андським ритмом єднає всіх присутніх у великі кола танцюристів навколо музикантів, які втілюють давню ритуальну традицію альтіпланового звука. У п'єсі постійно чергуються діатонічні пентатонні низхідні лінії з потовщенням мелодії в октаву. Звукова тканина розвивається автором за допомогою канонічних імітацій, секвенцій, що відображає діалоговий характер імпровізації і зливається в сонорний колективний звук (приклад 1).

Приклад 1.

С. Гаррідо-Лекка. Поетики. 3 ч. «Sicuri»

**Rapido** ♩=116

Прикмети вибагливого андського дводольного ритму в суміші зі швидкими сплесками віртуозних пасажів у діалозі андських інструментів відображені у п'єсі «Quena i antara» («Кена і антара»). Кена— повздовжна флейта індіанців гірських районів, найдавніший і досі популярний у Перу духовий інструмент. Являє собою очеретяні або бамбукові трубки (від 25 до 70 см) з отворами (від 5 до 8), які при неповному закритті пальцем на додаток до діатонічних дають хроматичні звуки. Антара — поширений серед індіанців кечуа тип однорядної андської флейти, іноді з викривленим контуром з'єднання труб для збільшення їхньої кількості. Звучання бамбукових трубок асоціюється із шумом вітру.

Імітація в гітарних партіях звуку кени у верхньому регістрі та антари в нижньому розмежовує голоси інструментів за їхніми можливостями: діатонічним ладом кени з пентатонними пасажами та мелодичними рельєфами у верхньому шарі фактури; і навпаки, хроматичними звуками, які проте також тяжіють до ангемітонних з'єднань усередині лінії — в нижньому. Зіставлення мінорних колоритів викликає політональний ефект. Результат злиття мелодій майже завжди дає акустичні недосконалі терцеві та секстові консонанси, що відчувається як спонтанне повівання м'яких струменів вітру, що танцюють у вибагливому андському ритмі (приклад 2).

С. Гаррідо-Лекка. Поетики. 4 ч. «Quena i antara»

No muy lento ♩ = 72

Заклучна п'еса циклу «Tondero» («Тондеро») жанровим іменем відсилає до граційних танців північного перуанського регіону П'юри, рідного для Гаррідо-Лекки. Танець тондеро, який вийшов з провінції Морропон, де серед гірських хребтів мешкало багато андських мігрантів, африканців і циган, з часів колонізації асоціювався із сумним співом мандрівника під арфу або, пізніше, під перуанську гітару у супроводі кахона. Генеалогія жанру просочена багатими креольськими етнічними змішаннями. Насамперед, іберо-європейськими, які походять від мавританських, циганських, іспанських елементів фламенко: звідси ритмоформула (так званий «компас») булеріаса та фанданго, з артикуляцією метроритму  $\frac{6}{8}$  і  $\frac{3}{4}$  одночасно чи послідовно. У партії кахона, як перкусійного аналога африканських барабанів, створюється варійований патерн ритмів тондеро, що вбирає всі фігури в єдину складну мережу. Афро-перуанські виконавці на ударних вносять цей ритм до базових, першочергових для навчання, поряд з дводольними синкопованими ритмами індіанського уайно, креольськими і афро-перуанськими ритмами танців ландо, фестехо, самакуека, марінера ліменья, самба малато (приклад 3).

## Ритм уайно

## Генеалогія афро-перуанських і креольських ритмів

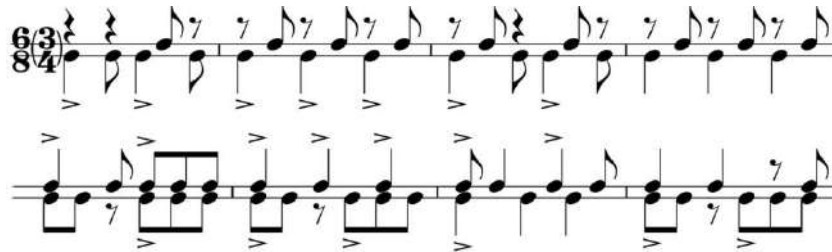
	$\frac{12}{8}(\frac{6}{4})$	
Ландо	$\frac{12}{8}(\frac{6}{4})$	
Самба малато	$\frac{12}{8}(\frac{6}{4})$	
	$\frac{6}{8}$	
Фестехо	$\frac{6}{8}$	
	$\frac{6}{8}$	
Самакуека	$\frac{6}{8}$	
Марінера ліменья	$\frac{6}{8}$	



Для наочності пропонуємо схему ритму тондеро, де простежуються очевидні зв'язки з європейськими традиціями фламенко (приклад 4).

Приклад 4.

Ритмічні патерни тондеро у гітарному дуеті



Танець вважається стародавнім прототипом лімської самакуеки та марінери, відрізняється контрастом між розділами: сольний куплет La Glosa, плач, протяжна пісня, з ритмом Golpe; хоровий приспів El dulce; вибуховий, дуже палкий танець (приклад 5).

Приклад 5.

С. Гаррідо-Лекка. Поетики. 6 ч. «Tondero», тт. 6–17

Цикл «Популярні андські танці» створений для гітари, чаранго та камерного оркестру (1983), він існує в пізніших версіях для дуету флейти та гітари (1999). Порівняння перекладень<sup>1</sup> виявляє зміни у порядку розташування частин та висотних транспозиціях. Академічне звучання оркестрових голосів з домішкою андського чаранго чи дует аерофона (флейти) і хордофона (гітари), характерні для андського звука, по-різному відтіняють гібридність місцевих індіанських традицій разом із елементами культури метисів. Знайомлячись з музикою, ніби потрапляєш в атмосферу сільського свята високо в горах, опиняєшся всередині андського сільського побуту: одна за одною звучать пентатонові мелодії старовинних флейт у супроводі чаранго та гітари. У місцевій народній практиці прийнято чергувати веселі танцювальні мотиви з сумними піснями, плачем, тихою медитацією наодинці з вітром, що гойдає звукову масу сумними зітханнями. Першорядну роль у створенні контрастів грає тематизм, ритм і темп (alegre, ritmico, andante, alegre). На

<sup>1</sup> Фрагмент оркестрової сюїти і перекладення для гітари можна послухати за посиланнями:  
[https://www.youtube.com/watch?v=V9G4stRzBXY&ab\\_channel=MiguelVel%C3%A1zquez](https://www.youtube.com/watch?v=V9G4stRzBXY&ab_channel=MiguelVel%C3%A1zquez)  
[https://www.youtube.com/watch?v=eHq3mcVe730&ab\\_channel=fabiocatania](https://www.youtube.com/watch?v=eHq3mcVe730&ab_channel=fabiocatania)

відміну від циклу «Поетики», де немає прямих фольклорних запозичень, у цьому випадку автор вчинив інакше.

Близькість до автентичних витоків не випадкова: для створення циклу композитор поринув у вивчення зразків місцевої андської музики в консерваторії Ліми. Він запозичив як цитати для своєї сюїти чотири андські мелодії з різних перуанських провінцій, що виконуються на місцевих інструментах кені, сіку, чаранго. Дослідник музики Гаррідо-Лекки Нельсон Ніньйо уточнює: «Зі слів самого композитора, перша частина заснована на мелодії для кені з Кахамарка; друга і третя частини цитують відомі андські мелодії метисів “A mi palomita” і “Recuerdos de Calahuayo”, а остання частина заснована на мелодії для сіку з регіону Куско» [Niño, 2011, с. 315].

Перша частина «Alegre» з самого початку демонструє змінність тридольного та дводольного метру, що «часто спостерігається у транскрипціях андської музичної мови у західній нотації» [Niño, 2011, с. 315]. Хвильова мелодична лінія з низхідних пентатонових поспівок оточена короткими форшлагами, аподжиатурами, що є не додатковою прикрасою до її інтонаційної основи, а фундаментальним атрибутом андського стилю. Голос флейти підтримується гітарним акомпанементом із чистих квінт. Щільність вертикалей росте завдяки додаванню до структури акордів кварт, секст, септим. Ритмічна енергія танцю спирається на швидкий, яскравий андський ритм, що став улюбленим у музиці Гаррідо-Лекки: бінарний пунктир з двома шістнадцятими і восьмою в центрі. У поєднанні з пентатоновими інтонаціями цей ритм символізує культуру андського нагір'я (приклад 6).

Приклад 6.

С. Гаррідо-Лекка. Популярні андські танці. 1 ч. Alegre

**Alegre** ♩ = 104

The musical score for 'Alegre' is presented in two systems. The first system (measures 1-6) is in 3/4 time. The flute part begins with a rest, followed by a melodic line with triplets and accents. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and triplets. The second system (measures 7-12) is in 2/4 time. The flute part continues with a melodic line, and the guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords. Dynamics include *ff*, *f*, and *p*.

Друга п'єса циклу – «Ritmico» (на основі традиційної андської пісні «Моєму голубу») – спирається на дводольний андський ритм, її мелодична природа закладена в дорійському ладовому забарвленні, яке місцеві жителі називають «гамою метисів». Для розвитку теми композитор використовує поліфонічні прийоми канонічної імітації, гру гармоній мажоро-мінорної системи – ці принципи далекі від побутових традицій, але вони позначають ідентифікацію архаїчних південноамериканських зразків мелосу в сучасному контексті (приклад 7).

## Приклад 7.

## С. Гаррідо-Лекка. Популярні андські танці. 2 ч. Ritmico

Ritmico ♩ = 84

Музика третьої п'єси «Andante» живе в іншій звуковій реальності — найпоетичнішій, м'якій, безперервно похитуючи андську мелодію, як у колисці, на тонічній педалі органного пункту із застиглих акордових дисонансів. Синкоповані ритми басу та мелодії розтягнуті у часі розміром  $\frac{2}{2}$ , але якщо уважно вслухатися в звук і вдивитися в текст, можна легко вгадати силует характерного андського ритму, тільки в дуже сповільненому «польоті». Терцеве співвідношення тональностей між розділами (e-moll–c-moll–e-moll-dur) передбачає гнучкість модуляційної техніки, пластичність переходів і одночасно відбиває природну органіку інтервальних зв'язків усередині цього лаконічного звукового світу (приклад 8).

## Приклад 8.

## С. Гаррідо-Лекка. Популярні андські танці. 3 ч. Andante

Andante ♩ = 60

Єдина мажорна п'єса в циклі — фінальне «Alegre» — вимагає зміни налаштування 6-ої струни класичної гітари «e» на «d», як це прийнято при грі на аякучані — одному з індіанських різновидів чаранго. У гітарному акомпанементі пульсують акорди, які формують гібридний ладовий нахил: лідійсько-міксолідійський, хоча в самому мелодичному малюнку відповідні ознаки відсутні, але саме вони системно регулюють гармонічний процес. У латиноамериканській музиці схожі гібриди утворюються за умов бразильської ритмічної моделі «байяо» — зі стійкими ритмічними фігурами з пунктирів та синкоп у розмірі  $\frac{2}{4}$  при поєднанні з флейтою як символічним тембром музичних ритуалів корінних народностей (або уявною грою на сіку народної мелодії в перуанській провінції Куско, як у цьому випадку).

У центрі подібних композицій пропонується контрастний ліричний фрагмент, який неакадемічні музиканти називають бриджом або своєрідним ліричним мостом. У п'єсу такий серединний фрагмент вносить надзвичайно високий рівень контрасту щодо крайніх розділів форми: дорійським  $h$  мінорного нахилу та новим для циклу

ритмом африканського походження, організованим поліметричними збоями  $\frac{2}{4}$  і  $\frac{3}{8}$  в нижньому та верхньому шарах фактури (приклад 9).

Приклад 9.

С. Гаррідо-Лекка. Популярні андські танці. 4 ч. Alegre

Сюїтні проєкції, близькі до карнавальних звичаїв і задумані на основі народних співів, накладають на композитора зобов'язання суворо регламентувати пропорцію співвідношення музичної лексики — ужиткової, впізнаваної, успадкованої поколіннями корінних жителів, та лексики сучасної, академічної, не прийнятої в автохтонному природному середовищі, але здатної зацікавити слухачів у концертних залах будь-якої країни, як, утім, і заінтригувати місцевого шанувальника традицій. Міра та пропорція взаємовпливу фольклорних шарів та сучасних академічних лексем визначається схильністю композитора до того чи іншого. У музиці Гаррідо-Лекки чарівність мелосу народного походження, що є серцевиною танцювальних циклів, не зникає і у великих концертних жанрах.

Звернемося до сольного віртуозного твору «Simray» (1988)<sup>1</sup>, написаного Гаррідо-Леккою для перуанського гітариста Хав'єра Ечекопара Монгіларді (Javier Echeopar Mongilardi) у трьох контрастних частинах: *Agitado*, *Calmo sin rigor* та *Rustico con vigor* (схвильовано, спокійно, із сільським натиском). У перекладі з мови кечуа «simray» означає «сплетення», що передбачає злиття різних фольклорних традицій місцевої аякучіанської провінції. Нельсон Ніньйо уточнює: «Ця п'єса — результат спільних досліджень гітарного стилю аякучо, проведених автором музики та її першим виконавцем Хав'єром Ечекопаром — видатним знавцем перуанських стилів народної гітари» [Niño, 2011, с. 247]. Гітарна фактура, згідно з андським стилем аякучо, чітко розмежована рельєфом і тлом: в акомпанементі перевага надається грі на відкритих струнах; звідси характерна акордова звучність *e-a-d-g-h-e*, з обертонами від усіх струн класичної гітари, що нагадує про прийоми гри на місцевих народних хордофонах; велика кількість висхідних і низхідних глісандо, подвоєння мелодії паралельними «терціями Арекіпи» (топонім пов'язаний із сусідньою південною провінцією), а також арпеджіо та ритмічних ударів.

Звукова подорож андським високогір'ям супроводжується емоційними станами, з яких для Хав'єра Ечекопара<sup>2</sup> найпритаманнішим є напружене хвилювання. Для виконавця з великим внутрішнім діапазоном експресії звуковий всесвіт андських хордофонів розширюється з кожною новою сторінкою тексту. Х. Ечекопар тяжіє до вибухової, вогняної та агогічно вільної інтерпретації будь-яких нюансів — потужного брязкання по відкритих струнах, вібрації басів, легкого дотику м'яких кластерів, тихих відгомонів флажолетів у високих регістрах, витончених коротких мордентів і орнаментів аподжиатур, щедро розсипаних у мелодії та буквально зрощених з нею. Завдяки звуковій атмосфері «польоту», звільненій у

<sup>1</sup> Твір можна послухати за посиланням:

[https://www.youtube.com/watch?v=rVmUr64hJ\\_M&ab\\_channel=clasicosperuanos](https://www.youtube.com/watch?v=rVmUr64hJ_M&ab_channel=clasicosperuanos)

<sup>2</sup> Прем'єра твору в Перу відбулася у виконанні Хав'єра Ечекопара 1990 року; за рік до того — у Чилі у виконанні чилійського гітариста Маурісіо Вальдебеніто (Mauricio Valdebenito); одним із найяскравіших чилійських віртуозів, інтерпретаторів цієї музики вважається Луїс Орландіні (Luis Orlandini).

нотному тексті від тактової риси, розмірів та іншої атрибуції письмового перекладу андських ритмів у звичний гештальт західного типу, класична гітара передає дзвінки відтінки голосів чаранго аякучианських регіонів. Сьогодні чимало південноамериканських академічних гітаристів володіє цим народним мистецтвом і стилем виконання завдяки творцю цього різновиду індіанської гітари — Раулю Гарсії Сарате (Raúl García Zárate).

Перша частина «Agitado» оперує музично-мовленнєвими імпульсами, що линуть з діатонічного простору *e-moll*: кожна нова репліка артикулює терцію як ключовий інтервал, потім варіантно розширює діапазон і гучність звукової хвилі від *pp* до *ff* і кульмінує у маршовому ритмі гучних «ораторських» вигуків, які перуанські дослідники визначають як цитату мелодії чилійської популярної пісні на слова Віктора Хари. Однак за очевидним наслідуванням перуанських і чилійських національних традицій чутно сучасне мислення автора (приклад 10).

Приклад 10.

С. Гаррідо-Лекка. «Simray». 1 ч.

Щільність пульсу нижніх шарів фактури зростає від остинато одного звука до квартакорду. Весь подальший процес перетворення основних мелодичних поспівок виводить за межі діатонічного простору у поле хроматичних модусів. Основною ідеєю тут виступає *октафоніка*: дві версії симетричних малотерцевих зменшених ладів з восьми щаблів, що чергуються за принципом 2:1 (тон-півтон) або 1:2 (півтон-тон). Подібна конструктивістська природа ладових утворень дає малу терцію як сегмент, що повторюється, і тритонову вісь як основу системної організації: *e-fis-g-a-b-c-cis-dis-e*, *e-f-g-gis-ais-h-cis-d-e*. Виникає «територія» високої інтонаційної напруги, здатна акумулювати тритонові зв'язки та згортатися до кластерної точки; потім поступово йти через резонанси флажолетів до діатоніки середнього розділу, щоб застигнути у ній надовго, поза часом, перед тим як знову посилити хроматичні резерви звучностей. Тут цей процес, як не дивно, відбувається без втрати відчуття опори на основну тональність *e-moll*. У результаті музика звучить як архаїчна спадщина андської культури, але «в іншому регістрі», всередині сучасних звукових силуетів та авторських почерків ХХ століття.

Друга частина фокусує стан спокійної рефлексії, внутрішнього споглядання, заглиблення у міфологеми єдності людини та навколишнього світу. Вона дуже повільна, імпровізаційна, з відтінком плачу, немов розмова з вітром серед скель та високогірних рівнин. Та ж тональність, малотерцеві зітхання у високому регістрі, ті ж ковзання ниток звукової тканини вздовж ідеально скроєної моделі ладу 1:2, стягнутою у вузли цезурами. Однак помітно більше фігур андського ритму, які для Гаррідо-Лекки давно стали частиною власного мислення, а тут, як у сповільненому кадрі, передбачають танцювальну гнучкість фіналу, загострюючись ближче до кінця. Втім, андські ритми з простих і подвійних синкоп помітні з самого початку, тут же фіксується так званий «містичний акорд Гаррідо-Лекки» у вигляді *eis-ais-d-e* (обернення від *e-b-d-f*) на рядках 5–6 (приклад 11).

Приклад 11.

С. Гаррідо-Лекка. «Simray». 2 ч., рядки 4–6

Остання частина циклу відображає програмний зміст своєї назви «Rustico con vigor» — із сільським натиском. Звідусюди чути особливі андські ритми, характерні для великих колективних свят. Вони супроводжують перуанський чоловічий «танець ножиць» (*danza de las tijeras*) — потужний, колоритний давній чоловічий ритуал змагання солістів-танцюристів у силі, спритності, складності акробатичних трюків: стрибків через голову, кроків на кінчиках пальців ніг, з унікальною силовою хореографією та максимальним натиском. Це багатогодинний турнір із елементами шаманських практик протикання гострими предметами частин тіла, підняття штанги зубами, брязкотом ножиць під акомпанемент скрипки, арфи та барабанів. У грі на гітарі використовується багато перкусійних способів видобування звуку (удари по струнах або корпусу інструмента), але музичні події не зводяться виключно до танцювальної фієсти гірських районів Перу: композитор вносить у фінал соціальний мотив, цитуючи фрази із популярних чилійських пісень Віктора Хари<sup>1</sup> (приклад 12).

<sup>1</sup> Композитор став активним провідником руху нової чилійської пісні в Перу після того, як покинув Чилі під час військового перевороту Аугусто Піночета (1973).

## С. Гаррідо-Лекка. «Simray». 3 ч.

Естетика андських культур корінних народів, метисів і креолів з часом набувала в музиці композитора все яскравішого втілення, чому сприяли емпіричні відчуття специфіки кечуа-перуанських тембрів, власний досвід гри на древніх глиняних аерофонах, доступ до яких автор отримував в археологічних сховищах Антропологічного музею Ліми.

«Концертний дует для чаранго і гітари» (1991), на думку Нельсона Ніньйо, «є одним із найяскравіших прикладів культури андських метисів» [Niño, 2011, с. 63]. У назві дуету — андського за інструментальним складом — не випадково на першу позицію виводиться чаранго, його віртуозно-технічні та виразні можливості тут анітрохи не поступаються концертним інструментам західної традиції, ба більше, за авторським розподілом партій значно перевершують класичну гітару. Композитор створює унікальну ситуацію діалогу традицій. Згідно з багатовіковими місцевими звичаями перуанських високогірних районів, «індивідуальні виступи музикантів практично були відсутні, музика виконувалася в колективних ансамблях духових інструментів: аерофони зазвичай проводили мелодію в унісон або октаву (октава — символ племінної спільності), підтримуючи естетику звучання колективу як одного інструмента; у складах “груп” віталася парність музичних інструментів різних розмірів, просторовий поділ звуків різних регістрів» [Niño, 2011, с. 66].

Наслідуючи звуковий світ андських культур, композитор пропонує «парне співвідношення» голосів європейського і американського видів хордофонів. Дует присвячений чилійському віртуозу гри на чаранго Італо Педротті (Italo Pedrotti), враженому знайомством із нотами вже закінченого твору — неймовірно віртуозного, який не мав аналогів. «Твір відкривав нові можливості для інструмента, — пише Нельсон Ніньйо, — і Педротті прийняв запрошення зіграти дует, ставши першим і єдиним його виконавцем (1992)» [Niño, 2011, с. 252]. Пізніше музикант виконав його в Аргентині, Чилі у дуеті з відомим у світі англійським гітаристом Джоном Вільямсом<sup>1</sup>, а композитор після успіху свого унікального за складністю твору написав п'єсу «Musicharan» для чаранго та струнного оркестру (2004).

У музиці дуету Гаррідо-Лекка досяг синтезу андських традицій гри та сучасних технік композиції, символічної конотації Нового та Старого світу, діалогу в умовах паритету культур. Ідіоматика виконання на чаранго полягає у грі на відкритих струнах потужних довгих tremolo rasgueado, мелодичних «розсипів» пентатонік усіх видів з домішками «гами метисів», а також її вертикальних проєкцій в «акорді метисів», яким відкривається дует — по чергово у партіях чаранго та класичної гітари (приклад 13).

<sup>1</sup> Одну з нещодавніх версій виконання дуету (2017) можна послухати за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=MVldxC8BCGI&ab\\_channel=SamuelAguirre](https://www.youtube.com/watch?v=MVldxC8BCGI&ab_channel=SamuelAguirre)

С. Гаррідо-Лекка. «Концертний дует для чаранго і гітари»  
 Movido ♩=100

Charango

Guitarra

Резонанси відкритих струн, які збирають усі звуки дорійського ладу в різку дисонантну акордову вертикаль («акорд метисів») *ff*, пролонгують довге тремоло у партії чаранго. У кожній із двох частин дуету звучать низхідні пентатонні мелодії андського типу з подвоєнням у терцію («*terceras arequipenas*»). Для посилення дисонантного фону автор додає свій улюблений «містичний акорд» у партії гітари у вигляді швидких низхідних пасажів *e-d-b-f*. Друга частина дуету побудована на типових андських контрастах: орнаментальній повільній пісенній мелодії яраві без вказаного в нотах розміру, та заключного швидкого танцю уайно.

**Висновки та перспективи.** Дослідження гітарної музики сучасного перуанського композитора Селсо Гаррідо-Лекки відкриває цікаві сторінки нового південноамериканського репертуару. Вірність фольклорним традиціям своєї країни, вивчення тембрової специфіки та естетики андського звука, органології давніх аерофонів та місцевих аналогів чаранго, колективної практики музикування, а також етнічних мовних елементів музики прибережних регіонів позначилися на гітарних творах автора. Побутові традиції перуанської культури ідентифіковані в звуковій атмосфері нової лексики європейського зразка — політональних «колажних» шарах тканини, конструктивістських модальних октатонічних ладоутвореннях, у контексті серійних елементів та полістилістичних накладень «чужих» текстів.

Генеалогія ритмів, розшифрованих у гітарних опусах композитора, вказує на близькість до специфічних жанрових ознак: андських формул ритмів уайно, афро-перуанського фестехо, давніх фігур ландо, креольських самакуек, тондеро та марінер з іберійським корінням. Автор вдавався до цитування фольклорних джерел у «Популярних андських танцях» з їхнім оновленням музичними засобами сучасної лексики; імітував у гітарній партії тембри андських флейтових оркестрів у циклі «Поетики»; вводив андський чаранго аякучанського різновиду в партитури оркестрових версій своїх сюїт; у партію інструментального дуету чаранго та гітари.

У гітарних творах Селсо Гаррідо-Лекки органічно синтезуються архаїка фольклорних андських наспівів, поетика місцевих креольських та афро-перуанських ритмів з новими мовними інтонаційними парадигмами академічного мистецтва. Перспективи дослідження вбачаються у вивченні впливу перуанської культури на сучасну неакадемічну традицію.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Філатова Т. В. Андський чаранго як феномен південноамериканської музичної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне : РДГУ, 2022. Вип. 40. С. 15–24.
2. Chocano R. Producing African-descent: afro-peruvian music, intangible heritage, authenticity and bureaucracy in a Latin American music compilation. *International Journal of Heritage Studies*. 2019. Vol. 25, Issue 8. DOI : <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1542331>
3. Donaldson J. Ethnographic Analysis of the Marinera Dance in Peru. *MAA*. 2013. URL : [https://www.academia.edu/16551623/Ethnographic\\_Analysis\\_of\\_the\\_Marinera\\_Dance\\_in\\_Peru](https://www.academia.edu/16551623/Ethnographic_Analysis_of_the_Marinera_Dance_in_Peru) (accessed: 24.07.2022).



4. Feldman H. *Black rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Middletown : Wesleyan University Press, 2007. 328 p.
5. Miranda Medina J. F., Tro J. The geometry of the Peruvian Landó and its diverse rhythmic patterns. *Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology — CIM14*. Berlin, 2014. P. 216–221.
6. Niño N. Celso Garrido-Lecca: Synthesis and Syncretism in Concert Music of the Andes Area (1985-2000) : Doctor's thesis [Electronic resource] / Washington, D. C. : The Catholic University of America, 2011. 458 p. URL: <https://cuislandora.wrlc.org/islandora/object/etd%3A101/datastream/PDF/view> (accessed: 27.07.2022).
7. Novoa M. A., Mendoza Z. Zamacueca. A Framework for the Historical Analysis of An Afro-Peruvian Dance Through Performance Studies. *NAS 224: Performance in the Americas*. 2015. URL : [https://www.academia.edu/25708244/Zamacueca\\_A\\_Framework\\_for\\_the\\_Historical\\_Analysis\\_of\\_An\\_Afro\\_Peruvian\\_Dance\\_Through\\_Performance\\_Studies](https://www.academia.edu/25708244/Zamacueca_A_Framework_for_the_Historical_Analysis_of_An_Afro_Peruvian_Dance_Through_Performance_Studies) (accessed: 21.07.2022).
8. Vásquez Ch. Prologo. Zarate R. G. *Partituras de musica Andina para guitarra: Vol.1*. Lima, 2005. P. 2–5.
9. Vásquez N. N. Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer periodo compositivo de Celso Garrido-Lecca. *Revista Musical Chilena*. 2015. Año LXIX. enero-junio. N° 223. Pp. 21–46.

#### REFERENCES

1. Filatova, T. V. (2022). *Andskiy charango yak fenomen pivdennoamerykanskoj muzychnoi kultury* [Andish charango as a phenomenon of South American music culture]. In: *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: thepast, modern, ways of development]. Rivne, Issue 40, pp. 15–24 [in Ukrainian].
2. Chocano, R. (2019). Producing African-descent: afro-peruvian music, intangible heritage, authenticity and bureaucracy in a Latin American music compilation. In: *International Journal of Heritage Studies*. Vol. 25, Issue 8. [in English]. DOI: <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1542331>
3. Donaldson, J. (2013). Ethnographic Analysis of the Marinera Dance in Peru. In: *MAA*. Available at: [https://www.academia.edu/16551623/Ethnographic\\_Analysis\\_of\\_the\\_Marinera\\_Dance\\_in\\_Peru](https://www.academia.edu/16551623/Ethnographic_Analysis_of_the_Marinera_Dance_in_Peru) (accessed: 24.07.2022) [in English].
4. Feldman, H. (2007). *Black rhythms of Peru: Reviving African musical heritage in the Black Pacific*. Middletown: Wesleyan University Press. 328 p. [in English].
5. Miranda Medina, J. F., Tro, J. (2015) The geometry of the Peruvian Landó and its diverse rhythmic patterns. In: *Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology – CIM14*. Berlin, pp. 216–221 [in English].
6. Niño, N. (2011). Celso Garrido-Lecca: Synthesis and Syncretism in Concert Music of the Andes Area (1985-2000) : Doctor's thesis. Washington, D. C. : The Catholic University of America, 458 p. Available at: <https://cuislandora.wrlc.org/islandora/object/etd%3A101/datastream/PDF/view> (accessed: 27.07.2022) [in English].
7. Novoa, M. A., Mendoza, Z. (2015). Zamacueca. A Framework for the Historical Analysis of An Afro-Peruvian Dance Through Performance Studies. In: *NAS 224: Performance in the Americas*. Available at: [https://www.academia.edu/25708244/Zamacueca\\_A\\_Framework\\_for\\_the\\_Historical\\_Analysis\\_of\\_An\\_Afro\\_Peruvian\\_Dance\\_Through\\_Performance\\_Studies](https://www.academia.edu/25708244/Zamacueca_A_Framework_for_the_Historical_Analysis_of_An_Afro_Peruvian_Dance_Through_Performance_Studies) (accessed: 21.07.2022). [in English].
8. Vásquez, Ch. (2005). Prologo. In: *Zarate R. G. Partituras de musica Andina para guitarra: Vol.1*. Lima, pp. 2–5 [in Spanish].
9. Vásquez, N. N. (2015). Gracias a la vida, Trío para un nuevo tiempo y el tercer periodo compositivo de Celso Garrido-Lecca. In: *Revista Musical Chilena*. Año LXIX. enero-junio. N° 223, pp. 21–46 [in Spanish].

**TETIANA FILATOVA**

**Filatova, Tetiana** — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>  
filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269653

**GUITAR MUSIC OF CELSO GARRIDO-LECCA:  
MODERN PROJECTIONS OF PERUAN TRADITIONS**

**The relevance of the article** is to deepen the analytical aspect of knowledge about Peruan guitar music of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries in the context of the renewal of genre traditions of Andean music on the example of works by Celso Garrido-Lecca.

**Main objective** of the study is to determine the influence of Peruvian traditions on the guitar music of Celso Garrido-Lecca in the conditions of modern creative contexts.

**The methodology** includes methods of historical, comparative, phenomenological, structural and functional analysis for: contextual consideration of the composer's creative activity; study of genre and style elements of Peruvian music traditions of folk, professional and non-academic origin in their interaction with the academic language of new music; comparison of the genealogy of rhythmic structures and their manifestations in the researched works; correlation of associative-figurative series with timbral connotations, specific genres and intonation and chord patterns.

**Results and conclusions.** The study of the guitar music of the contemporary Peruvian composer Celso Garrido-Lecca performed by masters of academic art opens interesting pages of the new South American repertoire. Loyalty to the folklore traditions of his country, the study of timbre specificity and aesthetics of the Andean sound, the organology of ancient aerophones and local analogues of the charango, the collective practice of music making, as well as the ethnic language elements of the music of the coastal regions have affected the author's guitar works. Household traditions of Peruvian culture are identified in the sound atmosphere of the new vocabulary of the European model - polytonal “collage” music layers, constructivist modal octatonic arrangements, in the context of serial elements and polystylistic overlays of “foreign” texts.

The genealogy of the rhythms deciphered in the composer's guitar opuses indicates a closeness to specific genre features: the Andean rhythm formulas of the huáyno, the Afro-Peruvian festejo, the ancient figures of the landó, the Creole samacueca, the tondero and the marinera with Iberian roots. The author resorted to quoting folklore sources in "Popular Andean Dances" with their updating with musical means of modern vocabulary; imitated the timbres of Andean flute orchestras in the cycle “Poetics” in the guitar parts; introduced the Andean charango of the Ayacuchan model into the scores of the orchestral versions of his suites; in the part of the instrumental duet of charango and guitar.

In Celso Garrido-Lecca's guitar works, syntheses of archaic thinking of folkloric Andean chants, hybrid origins of poetics of local Creole and Afro-Peruvian rhythms with new language and intonation paradigms of academic art are organically embodied. Research perspectives are seen in the study of the influence of Peruvian culture on the modern non-academic traditions.

**Keywords:** guitar music of Celso Garrido-Lecca, Andean sound phenomenon, Peruvian genre traditions, Afro-Peruvian and Creole dance rhythms, national instruments.

## РЕЦЕНЗІЇ

---

УДК (049.32)025.178:785.7:78.071.1(477)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269654

**СЮТА Б. О.**

**Сюта Богдан Омелянович** — доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4986-3451>

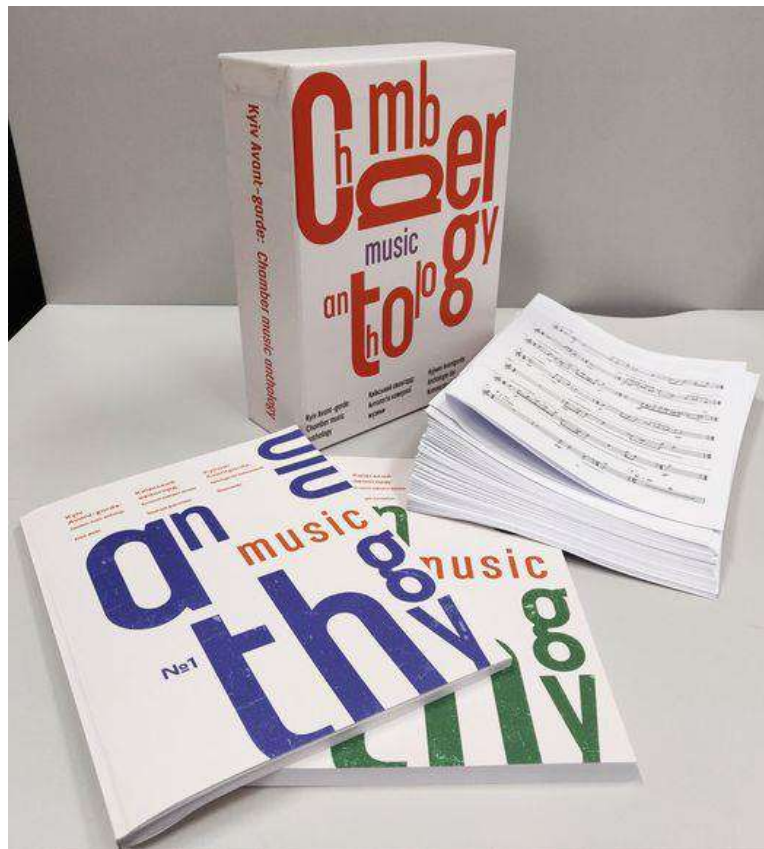
syuta@ukr.net

© Сюта Б. О., 2022

### НОВІ НОТНІ ВИДАННЯ КАМЕРНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

(Київський авангард: Антологія камерної музики : у 2 т. Київ : Музична Україна, 2020.  
Т. 1 : Твори для фортепіано, 143 с. Т. 2 : Твори для ансамблю, 228 с.

Антологія камерної музики: Станкович, Іщенко, Бібік : у 2 т. Київ : Музична Україна,  
2021. Т. 1 : Твори для фортепіано, 189 с. Т. 2 : Твори для ансамблю, 301 с.)



Камерна музика завжди була особливо значущою для музичної культури Європи Нового часу. Пригадуючи відомий вислів Ганса фон Бюлова: «Споконвіку був ритм», перефразований із новозавітного «Споконвіку було Слово» [Івана, 1:1], можемо по-своєму проапелювати до його прецедентно-інтелектуального змісту: «Споконвіку була камерна музика»...

І справді, камерна музика в європейській культурі була першоосновою всього, що не вважалося музикою церковною. І суть навіть не в назві, яка звертає до світських князівських чи монарших палат. Ключовим словом слід вважати оте метафізичне «споконвіку»: камерна музика стала фактично прапредком усіх сучасних творчих жанрів і форм світського (а останніми десятиліттями бачимо, що й не тільки світського) музикування. Тому перебільшити роль камерної творчості для становлення й розвитку сучасної європейської музики практично неможливо.

За законами жанру, тут я мав би зосередитися на висвітленні того, *що, коли і як* діялося для блага розвитку європейської музики завдяки поширенню й розбудові камерних жанрів та усталенню різноманітних форм камерного музикування. Але пропустимо цей крок, бо повторення прописних істин ані інформаційно, ні концептуально не збагатить нашого викладу. А от щодо ролі й місця камерних жанрів у розвитку української музичної культури, то варто ще раз акцентувати: їх маємо осмислювати і переосмислювати. Адже в цій царині зроблено щойно якусь незначну децицію. І це при тому, що чи не три чверті усієї української музики, яка упродовж десятиліть державної незалежності звучить за межами країни, становлять саме камерні жанри...

Отож: 2020–2021 років у видавництві «Музична Україна» на замовлення Українського інституту було підготовано й оприлюднено два випуски нотних текстів камерних творів українських авторів. У них сконцентровано композиції, написані упродовж 1960–1970-х рр. Значна їх частка вже високо поцінована на концертній естраді (не в останню чергу завдяки їм Україну почали зараховувати до десятки провідних музичних країн Європи), а інші ще очікують належного визнання. Більшість із опублікованого перебуває нині на становищі — скористаймося популярним у середовищі літераторів словом — «призабутого». Цей термін не містить жодної оцінної характеристики, окрім хіба дрібки гіркоти... Гіркоти за те, що цілі покоління шанувальників музики, і в Україні, і в світі, роками, а то й десятиліттями не мали змоги насолоджуватися слуханням справді непересічних і художньо довершених творів. Причини цьому були різні: не ті, «що треба» естетичні переконання автора, безкомпромісна світоглядна позиція композитора, опертя на небажані художньо-стильові орієнтири або й просто офіційна «непоміченість» партійно-музичною номенклатурою. Все це автоматично означало відсутність приснопам'ятного «високого» схвалення і, як наслідок, позбавлення медіапідтримки, можливості видання й виконання. А без них не можна було розраховувати на більш-менш пристойні гонорари: часи передплат на нові композиції Л. Бетховена, за які він міг жити досить забезпечено, безповоротно канули в Лету. Як минула й епоха передплатників на кшталт графа Ф. Й. А. фон Тун і Гогенштайн, який замовив собі 10(!) примірників другого фортепіанного тріо Ор. 1 (**першого** офіційно опусованого твору!) молодого композитора... Саме тому оприлюднення нот камерних творів 1960–1970-х рр. українських авторів є для розвитку й осмислення вітчизняної художньої культури справді епохальною подією.

Два випуски камерних творів оформлені у стилі, наближеному до антології: «Київський авангард: Антологія камерної музики» у двох томах із супровідною статтею Юрія Чекана «Камерна музика “Київського авангарду” 60-х»<sup>1</sup> та «Антологія української камерної музики: Станкович, Іщенко, Бібік» у двох томах із супровідною статтею Ірини Тукової «Українська камерно-інструментальна музика 1970-х років»<sup>2</sup>. Упорядником обох випусків є відомий композитор та музикознавець Олексій

<sup>1</sup> Чекан Ю. Камерна музика «Київського авангарду» 60-х. Київський авангард: Антологія камерної музики : у 2 т. Київ : Музична Україна, 2020. Т. 1 : Твори для фортепіано. С. 5–9.

<sup>2</sup> Тукова І. Українська камерно-інструментальна музика 1970-х років. Антологія камерної музики: Станкович, Іщенко, Бібік : у 2 т. Київ : Музична Україна, 2021. Т. 1 : Твори для фортепіано. С. 6–11.

Войтенко; редактором тому «Київський авангард: Антологія камерної музики: Твори для фортепіано» — не менш відомий піаніст, постійний виконавець і популяризатор практично всіх друкованих у виданні творів та музично-громадський діяч Євген Громов; автором ідеї та одним з кураторів проєкту — програмний менеджер Українського інституту Михайло Чедрик.

Як вказано у супровідній замітці Генерального директора Українського інституту Володимира Шейка, «завдання Українського інституту — налагоджувати і розвивати культурні зв'язки між Україною і світом. <...> Через складний соціально-політичний контекст минулих століть українська академічна музика не була яскраво представлена на культурній мапі світу. Цим виданням ми прагнемо виправити цю історичну несправедливість. <...> Видання розраховане на диригентів, солістів, ансамблі та очільників фестивалів, які прагнуть розширювати свій репертуар, а також науковців, викладачів і студентів, котрі вивчають і досліджують українську академічну музику»<sup>1</sup>. Від себе доповню, що видання неодмінно приверне увагу також численних шанувальників української музики в Україні і за її межами. І передусім тих, які досі, активно цікавлячись сучасною музичною культурою України, могли прилучитися до неї винятково завдяки відвідуванню концертів на фестивалях сучасної музики, або завдяки не надто частим гастрольним виступам українських музикантів, бо важливою складовою проєкту є не лише друк, а й розповсюдження «Антологій» європейськими та американськими профільними інституціями.

Маю велике сподівання, що ці два випуски лише вдало започатковують масштабну справу систематизованого видання й поширення камерних творів українських авторів, написаних в останній третині ХХ століття. Добір композицій, що увійшли до видання, не надто системний, як на антологію. Наразі антологією у класичному розумінні його можна назвати з певними застереженнями і з огляду на те, що цей видавничий проєкт є *opera aperta*, який містить чимало стимулів, прихованих думок і прецедентів для продовження чудової справи. Очевидно, головним критерієм відбору творів стало щораз частіше їх публічне виконання і входження до репертуару різних виконавців упродовж останньої чверті сторіччя. Поява досконало, на мою думку, відредагованих нотних текстів ще більше сприятиме популяризації цих творів.

На окрему згадку заслуговує оприлюднення ранніх фортепіанних творів, зокрема циклів, представників «Київського авангарду», як-от «Характерні сцени» В. Годзяцького, «П'ять характерних п'єс» Л. Грабовського, «Шість картин» В. Губи, а також «Ритми» В. Загорцева у другій редакції. Ці твори приваблюють молодечою свіжістю почуттів, певною безкомпромісністю і несподіваними виразовими ефектами. Водночас у них відчутне прагнення опиратися на переосмислену традицію і намагання бути зрозумілими слухачам.

Дуже гарне враження справляє добірка фортепіанних сонат і сонатин Є. Станковича, Ю. Іщенко і В. Бібіка, зокрема опорядження й редагування цих текстів. Тут відкриваємо для себе чимало невідомих художньо-стильових деталей, здавалося б, добре знаних авторських стилів. А в, метафорично кажучи, «мультиінструментальному» томі маємо змогу порівняти напрями й пріоритети практично синхронних, але ж абсолютно різних художніх пошуків Є. Станковича («Музика для скрипки і фортепіано», «Голоси» для флейти, гобоя і віолончелі, Сюїта для струнного квартету та Струнний квартет № 1), Ю. Іщенко (Соната № 2 для віолончелі і фортепіано, Квартет № 1 для скрипки, альту, віолончелі і фортепіано) і В. Бібіка (Соната № 1 для скрипки і фортепіано, Тріо № 1 для скрипки, віолончелі та фортепіано). Також — екстраполювати ці спостереження на утрадиційнені в музикознавчій свідомості знання про творчу еволюцію кожного з авторів.

---

<sup>1</sup> Київський авангард: Антологія камерної музики : у 2 т. Київ : Музична Україна, 2020. Т. 1 : Твори для фортепіано. С. 3.

Особливу евристичну цінність має другий том композицій представників «Київського авангарду». Маю тут зауважити, що ця метафорична номінація-квазітермін, мало кому відомий на Заході (хіба що завдяки особистим контактам музикантів зарубіжжя з українськими). Ці твори завоювали місце під сонцем не тільки тому, що за технікою композиції чи змістовими орієнтирами вирізнялися на тлі тогочасного СРСР-івського комуністичного інтердискурсу. Попри те, що звукова реалізація була вже достатньо звичною для музичної аудиторії демократичних країн Заходу, магнетичну привабливість цих композицій визначили творча свіжість, нові змісти, емоційна розгерметизованість, довершеність концепцій. А також — відкриття шокуючої істини: високохудожню авангардну музику активно творять і по той бік залізної завіси...

Переважна більшість творів, нарешті опублікованих у цьому томі, досі десятиліттями «жила» в середовищі шанувальників у форматі «відксерених» рукописів. Пригадую, наприклад, як свого часу сам радів, отримавши від світлої пам'яті В. Губи копії рукописів Л. Грабовського. Інші твори Леоніда Олександровича отримав згодом безпосередньо від автора (за що йому щиро вдячний!), але також «на правах рукопису»...

У рецензованому випуску представлено низку непересічних та суто експериментальних композицій — Сонату для альту і фортепіано, Маленький квартет для двох скрипок, альту і віолончелі, Камерний концерт № 1 у версії для струнного квінтету, альтової флейти та арфи В. Загорцева; Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано, «Concerto misterioso» для дев'яти інструментів, «Із японських хокку» для тенора, флейти-пікколо, фагота та ксилофона, «Пастелі» на слова П. Тичини для сопрано, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса і «Маргіналії до Гайсенбюттеля» для читця двох труб, тромбона та ударних Л. Грабовського.

На окреме схвальне відзначення заслуговує дуже прецизійна й кваліфікована робота з текстами упорядника серії Олексія Войтенка: тільки безмежно відданий справі вивчення й популяризації української нової музики фахівець міг довести цю працю до текстологічної довершеності. Редакторська робота Євгена Громова надала ідеального «виконавського» блиску опублікованим творам. І виконана ця робота надзвичайно відповідально й деталізовано, надто ж коли йдеться про часоритмові виміри і виконавську штриховку. Кожен твір отримав також рекомендовану ескізно намічену драматургічно-виконавську концепцію. Ця праця Є. Громова є досконалим підсумком науково-дослідницького і виконавського підходів у роботі блискучого піаніста — інтерпретатора нової музики.

На довершення — кілька добрих слів на адресу супровідних статей моїх колег-музикознавців. Вони вибудовують панорамний музично-культурологічний контекст сприймання й оцінювання характеризованих артефактів на карті європейської музики 1960–1970-х рр. Стаття Юрія Чекана, актуалізуючи численні соціоідеологічні чинники розвитку української музики і — ширше — культури означуваного періоду, має виразніше спрямування на українського споживача. Текст статті поєднує пізнавальний історично-публіцистичний вступ і продуманий блок портретів-характеристик композиторів, у яких коротко окреслено їх біографію і подано лаконічний аналіз надрукованих в Антології композицій. Власне стаття, як і сама музика «Київського авангарду», окреслює початок епохи нового мислення українських митців, що триває фактично донині.

Схожою є архітектоніка статті Ірини Тукової в другому випуску Антології. Перша частина містить зважений і водночас вичерпний та об'єктивний опис музичної культури України розглядуваного періоду. Істотну увагу слушно присвячено характеристиці процесів власне музичних — написання, виконання, суспільна рецепція музики, передусім камерної. Портрети композиторів, що складають другу частину статті, опоряджені вдалими і глибокими аналітичними

фрагментами, де подано історію створення, контекст виконання та художньо-стильовий аналіз кожного публікованого твору. Делікатно і доречно заторкуються питання появи нових поколінь музикантів, зміна періодів розвитку музичної культури України, стильові і жанрові пріоритети творчості. А це дало змогу змодельовати максимально рельєфну 3-D картину музично-культурного життя, в якому вирувала камерна творчість українських авторів.

Як прикінцевий тонічний акорд іще раз наголошу: чекаємо продовження цього масштабного і вкрай потрібного українській музикологічній, виконавській і слухацькій спільноті проекту. Українська камерна музика, без сумніву, заслуговує на те. Зокрема таке продовження потрібне й для того, щоб показати повноцінну хронологічну динаміку розвитку камерної творчості в Україні в означені роки. А на черзі — не менш художньо вартісна і презентаційно виграшна камерна музика України 1980–1990-х рр. Маємо велике й обґрунтоване сподівання, що авторський колектив по завершенні видання цих двох випусків продовжить хоч і нелегку, але плідну працю.

УДК (049.32)[082.2:82-6-9]:78.071.1(477)Загорцев  
DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269655

## ВИШИНСЬКИЙ В. В.

**Вишинський Віталій Володимирович** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

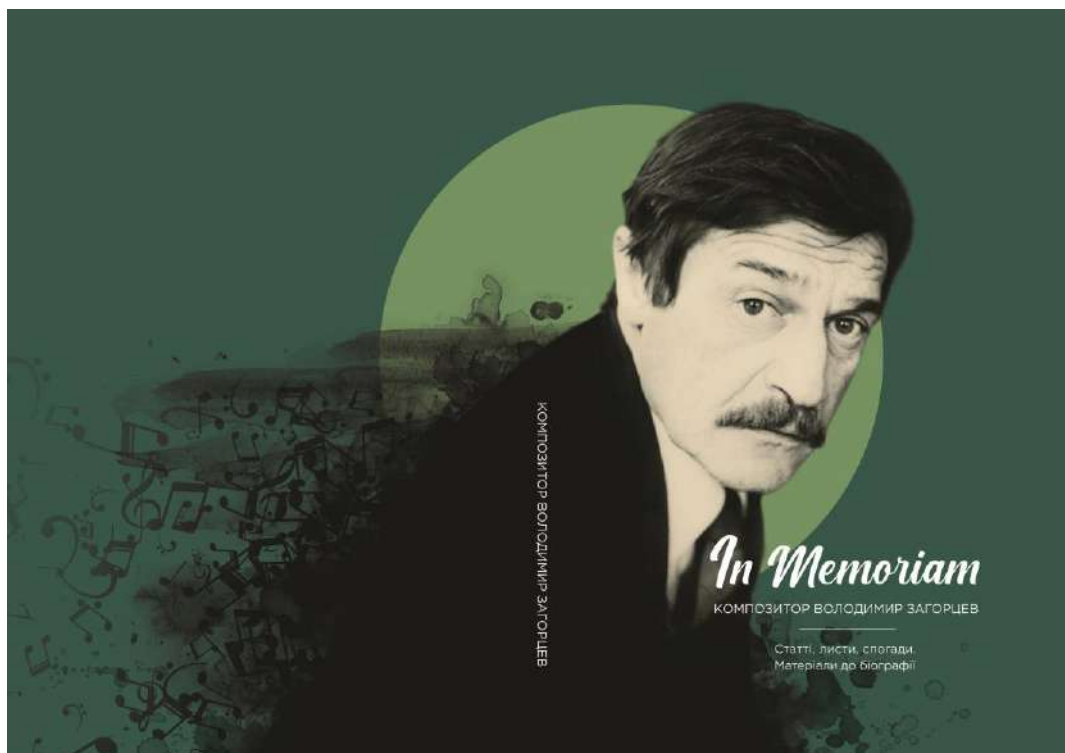
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7509-402X>

vyshvv@gmail.com

© Вишинський В. В., 2022

### ВОЛОДИМИР ЗАГОРЦЕВ: ТОЧКА ЗБИРАННЯ

(In memoriam. Композитор Володимир Загорцев. Статті. Листи. Спогади. Матеріали до біографії / Ідея, упорядкування, загальне редагування та коментарі О. Войтенка. Київ : Видавництво «Фенікс», 2021. 280 с.)



У квітні 2016 року в «Українській музичній газеті» вийшла стаття Олексія Войтенка пам'яті композитора Володимира Загорцева<sup>1</sup>. Не дивлячись на те, що матеріал статті був розрахований на широку аудиторію, він виявився значимим і для професійних музикознавчих кіл. Позаяк у статті здійснювалася спроба повернути до сучасного виконавського та музикознавчого порядку денного композитора, який мав усі шанси залишитися в найкращому випадку лише частиною історії діяльності гуртка Київського авангарду, а в найгіршому — у коротких, малоінформативних згадках у підручниках історії поза своєю музикою, своїми прагненнями, досягненнями та невдачами. Невипадково тоді ж у О. Войтенка виникла ідея ширшої роботи, у якій постать та доробок композитора були б представлені як певна цілісність, що має свою складну, суперечливу та навіть незручну проблематику. Такою роботою стала

<sup>1</sup> Див. «Українська музична газета» № 2 [100] від квітня–червня 2016 р.



упорядкована О. Войтенком книга «In memorem. Композитор Володимир Загорцев. Статті. Листи. Спогади. Матеріали до біографії».

Книга вийшла друком наприкінці 2021 року у видавництві «Фенікс» загальним накладом 500 примірників. Фінансову підтримку виданню здійснили 93 донатори, які відгукнулися на оголошення про збір коштів на друк книги. Кожен з них отримав примірник видання (а інколи навіть не один), що одразу зарезервувало 1/5 частину накладу. Прикметно, що частина донаторів була не з музичного й навіть не з мистецького середовища. Отже, ще до свого виходу книга викликала певний інтерес.

Фіналом фандрейзингової кампанії стало те, що необхідна сума була зібрана в доволі короткий строк, а це, своєю чергою, дало змогу дуже швидко розпочати та завершити роботу із процесом видавництва. Ретроспективно, ця швидкість і, що важливіше, вчасність завершення роботи над книгою та її подальшого розповсюдження виглядає великою удачею, адже уявити таку можливість подібного після 24 лютого 2022 року наразі дуже складно. Таким чином, описаний фандрейзинговий кейс побічно засвідчив зацікавленість людей у цьому проєкті, їхнє бажання підтримати в Україні друк нових музикознавчих праць. З іншого боку, у такий спосіб визначилась та ствердилась актуальність та затребуваність видання.

Книга є збіркою різнопланових текстів. Тут і матеріали мемуарного характеру, листи, критичні та біографічні нариси, вузькоспеціалізовані аналітичні есеї та публіцистичні статті, архівні розвідки тощо. Водночас зміст видання не викликає враження мозаїчності та непродуманості. Цьому сприяла обрана укладачем методика, яка увібрала в себе супроводження текстів коментарями та примітками, систематизування матеріалів за жанрами, здійснення наукового редагування наданих авторами текстів та узгодження з ними всіх змін, саморефлексія щодо власних дій у komponуванні книги та редакторських рішень. Про все це, зокрема, йдеться в початковому слові «Від упорядника»<sup>1</sup>.

Як вказує О. Войтенко, в оформленні книги ним був урахований досвід низки видань зі схожим мультижанровим змістом<sup>2</sup>. Серед них варто виділити роботу Олександра Щетинського, присвячену композиторові Леоніду Грабовському<sup>3</sup>, оскільки рецензована робота має подібну до неї структуру, схожого плану об'єкт (контексти і тексти творчої особистості) та спрямованість. Утім, найважливішим видається те, що автори цих книг формують нові тренди у вивченні української музичної культури ХХ століття, визначають ефективний формат і дієві підходи у дослідженні її представників. Можна тільки сподіватися на продовження цього тренду та появу нових праць, присвячених постатям української музичної культури, і не тільки другої половини ХХ століття.

Поза сумнівом, читання книги про В. Загорцева справить на читача особливий ефект та не залишить його байдужим. Матеріали мемуарного та біографічного плану<sup>4</sup> створюють настільки своєрідне емоційне поле навколо постаті композитора, що він постає перед уявою читача живою особистістю із дуже непростим, часто драматичним

<sup>1</sup> Див. Войтенко О. Від упорядника // In memorem. Композитор Володимир Загорцев. Статті. Листи. Спогади. Матеріали до біографії. Київ : Видавництво «Фенікс», 2021. С. 3–18. Зауважимо, що у прийнятті тих чи тих рішень О. Войтенко керувався своїм багаторічним досвідом роботи зі спадком В. Загорцева, як-от: редагування та реконструювання творів композитора, участь в організації їхнього виконання, опрацювання архівних матеріалів, підготовка та друк аналітичних есеїв тощо. З детальним описом цієї діяльності можна ознайомитися на с. 7–9 цього видання.

<sup>2</sup> Там само. С. 15.

<sup>3</sup> Щетинський О. Лінії–перехрестя–акценти. Композитор Леонід Грабовський : бесіди, статті, матеріали. Харків: «Акта», 2017. 780 с.

<sup>4</sup> Див. усі матеріали розділу «Спогади про Володимира Загорцева», С. 19–68; есеї О. Войтенка в розділі «Дослідження творчості Володимира Загорцева», С. 175–229; нарис О. Войтенка та І. Таміліної в додатку «Біографічні матеріали», С. 230–237.

життєвим та творчим шляхом. Читач, найімовірніше, виявиться невідготовленим до такої «зустрічі» із композитором. Він здивується своїм відкриттям та відчує бажання рухатися далі. Цьому сприятимуть публіцистичні матеріали книги<sup>1</sup>, надто ті, автори яких описали власний досвід відносин із В. Загорцевим та рецепції його творів. Своєю чергою, уловити особливу інтонацію та специфічний характер мови композитора, його спосіб та манеру мислити читач може, ознайомившись з інтерв'ю з В. Загорцевим або з його листами до диригента Ігоря Блажкова<sup>2</sup>.

У книзі вміщено два розлогіх інтерв'ю з композитором<sup>3</sup>. Одне з них було взято Ольгою Зосім та опубліковане 1996 року в журналі «Музика». Таким чином, це інтерв'ю є передруком. Натомість інше в текстовому вигляді оприлюднюється вперше. Воно є розшифрованою версією розмови, що відбулася 2009 року в етері програми «Моя музика» між композитором та радіоведучою Іриною Пашинською.

Щодо листування В. Загорцева та І. Блажкова, то ця публікація не є першим випадком оприлюднення епістолярію композитора. Тим не менш, листування в книзі представлено в повному обсязі, тоді як в окремому, спеціальному виданні кореспонденції І. Блажкова<sup>4</sup> наявні лише шість з дев'яти листів. Таким чином, книга містить ексклюзивні матеріали, до яких також варто зарахувати й низку спогадів про композитора, що були спеціально написані для цього видання. Водночас у книзі є чимало унікальних матеріалів — архівних знахідок, з якими читач може ознайомитися, переглядаючи кольорову вкладку книги або з нарисів, розміщених у додатку.

Варто зауважити, що книга не є суто просвітницькою та не орієнтується тільки на невідготовленого читача. Поряд з іншими, у ній містяться серйозні аналітичні праці, де висвітлений той чи той аспект творчості композитора. У більшості вони вже були раніше оприлюднені, що, втім, не зменшує їхньої цінності. За великим рахунком, ними вичерпується наукове опрацювання творчості В. Загорцева і визначаються межі та рівень опрацювання теми. Тож для наступних зацікавлених дослідників ці аналітичні есеї стануть своєрідним базисом подальших спеціальних розвідок та узагальнень.

Те саме можна сказати й щодо інших матеріалів книги — вони не складають враження, що сукупна тема творчості й життя В. Загорцева закрита, що все в ній є зрозумілим й висвітленим. Навпаки, цей різноплановий і різножанровий контент є свого роду точкою збирання та визначення можливих напрямів її розвитку. Саме в цьому полягає найбільша заслуга книги — у ній зафіксований не тільки колишній інтерес до постаті В. Загорцева, а й стверджено, що композитор та його музика залишається в полі дослідницької уваги, що вони мають чималий потенціал наукового розгортання.

Успіх видання є результатом командної роботи, яку ініціював, очолив та довів до завершення О. Войтенко. На певних етапах роботи свою підтримку й допомогу в пошуках та опрацюванні матеріалів йому надавали Ілона Таміліна та Євген Громов. Цінним вкладом у фінальну версію книги стали редакторська робота Валентини Реді та Марини Божий, консультації з питань верстки та форматування текстів Лариси Гнатюк, коректорська робота Тетяни Кузьменко та стильне дизайнерське оформлення, яке виконала Анна Білецька. У підсумку маємо книгу, яка стала одним з найцікавіших музикознавчих видань 2021 року. Сподіваюся, що вона разом з іншими

<sup>1</sup> Розділ «Публіцистика минулих років», С. 118–158.

<sup>2</sup> Див. розділи «Інтерв'ю з композитором», С. 89–117; «Письма Владимира Загорцева Игорю Блажкову», С. 69–88.

<sup>3</sup> В книзі є ще один матеріал в жанрі інтерв'ю, в якому В. Загорцев ділиться із співрозмовником своїм досвідом городника. Матеріал розміщений у порядку в публіцистичному розділі (див. Тютюн В. На врожай! З грядок композитора, С. 150–151).

<sup>4</sup> Див. Блажков І. Книга писем: в 3-х томах. Санкт-Петербург : Композитор, 2020. 504 + 568 + 496 с., ил.

музикознавчими працями останніх років<sup>1</sup> нарешті змінять ситуацію в українській музично-видавничій галузі та спровокують появу ініціатив, метою яких буде підтримка у створені та випуску оригінальної та перекладної музикознавчої продукції як для фахівців, так і широкого кола поціновувачів.

---

<sup>1</sup> Див.: Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita*: монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.; Тукова І. Г. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII — початок XXI століть) Харків : Акта, 2021. 456 с.; Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська: інтерв'ю, документи, спогади / ред.-упоряд. І. Г. Тукова, А. М. Гадецька. Київ : Пабліш Про, 2021. 328 с. : іл.

Наукове видання  
Міністерство культури та інформаційної політики України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**НАУКОВИЙ ВІСНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**2022. Випуск 134**

**СУЧАСНЕ ТЕОРЕТИЧНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО:  
ПРОБЛЕМИ, НОВАЦІЇ, АНАЛІТИЧНІ ПІДХОДИ  
Збірник статей**

Редактори-упорядники — *Ірина Коханик, Ірина Тукова*  
Верстка і макет — *Інна Антіпіна*  
Дизайн обкладинки — *Ігор Савчук*

Формат 60×90/8. Обл. вид. арк. 11,5  
Папір офсетний. Друк офсетний  
Гарнітура «Georgia», «Times»  
Наклад 300 примірників

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.  
Адреса web-сторінки збірника: <http://naukvisnyknmau.com>  
Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30  
Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:  
Серія А01, № 260668 від 11.01.2008 р.  
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:  
Серія КВ, № 15129-3701 Р від 30.04.2009 р.

Віддруковано з оригінал-макетів замовника.

Видавець ПП Лисенко М. М.

вул. Шевченка, 20, м. Ніжин Чернігівської області, 16600

Тел.: (067) 4412124. E-mail: [vidavec.lisenko@gmail.com](mailto:vidavec.lisenko@gmail.com)

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,  
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:

серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

Naukovij visnik Nacional'noi muzičnoi akademii Ukraïni imeni P.İ. Čajkovs'kogo.  
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського  
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190



Scientific edition

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

**SCIENTIFIC HERALD  
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

**2022. Issue 134**

**CONTEMPORARY THEORETICAL MUSICOLOGY:  
PROBLEMS, NOVAIONS, ANALYTICAL APPROACHES  
Collection of articles**

Compiling editors — *Iryna Kokhanyk, Iryna Tukova*

Lay out design — *Inna Antipina*

Cover design — *Igor Savchuk*

Format 60×90/8 Reg. Publishing sheet 11,5

Offset paper. Offset printing

Typeface “Georgia”, “Times”

300 copies

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

01001, Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

The address of the web pages collection: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

Telephone (044) 279-07-92. Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration of a legal entity series A01, № 260668 from 11.01.2008.

The certificate of state registration print media series KB, № 15129-3701 P from 30.04.2009.

Printed from the original layouts of the customer.

The publisher is Private Enterprise “Lysenko M. M”,

Shevchenko street, 20, Nizhyn, Chernihiv region, 16600

Tel.: +38 (067) 4412124. E-mail: [vidavec.lisenko@gmail.com](mailto:vidavec.lisenko@gmail.com)

Certificate of registration in the State Register of Publishers,  
Manufacturers and Distributors of Publishing Products issued,  
series DK № 2776 dated February 26, 2007

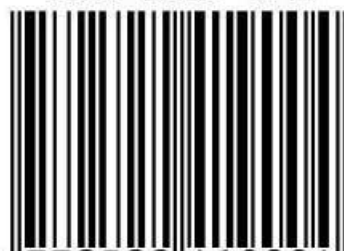
Naukovij visnik Nacional'noi muzičnoi akademii Ukraïni imeni P.Ī. Čajkovs'kogo.

Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190



9 772522 419004 >