

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

*Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису*

**КОРЧЕВ ОЛЕКСАНДР ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

УДК 78.072:001.4[деривація]  
:78.03"19"](043.3)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ДЕРИВАЦІЯ ЯК ТИП РОЗВИТКУ  
В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ О. О. Корчев

Науковий керівник

Жарков Олександр Миколайович  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2023

## АНОТАЦІЯ

*Корчев О. О.* Дери́вація як тип розвитку в музиці ХХ століття. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

**Актуальність.** Музичне мистецтво ХХ–ХХІ століття ілюструє процес пошуків нових підходів до висвітлення навколишньої дійсності, що в свою чергу вимагає від музикознавців постійної уваги до належних аналітичних засобів при дослідженні музичного матеріалу. Однією з наріжних проблем залишається осмислення розвитку, як з боку композиторів, так і дослідників, адже дана категорія проявляється у всіх елементах композиції музичного твору.

При цьому, кардинальні зміни композиторської логіки ХХ ст., їх комплексний характер лише загострюють дану проблему, ставлячи під питання значення традиційного терміногічного апарату, що стимулює процес його подальшого переосмислення — оновлення, задля належного висвітлення проблем експонування і розвитку в творах сучасного музичного мистецтва.

В дисертаційному дослідженні розглянута дери́вація в аспекті розвитку музичного матеріалу на прикладі творів композиторів ХХ–ХХІ ст. Дане поняття є новим для вітчизняного музикознавства, але має тривалу історію розвитку, а також усталене семантичне значення, що пов'язане з відхиленням чогось, утворенням чогось нового. Поняття «дери́вації» має глибоке наповнення й широкий міждисциплінарний контекст, в наслідок його розповсюдження у різноманітних сферах науки та мистецтва, зокрема в риториці, теорії поезії, математиці, балістиці, біології, мовознавстві та ін.

Використання деривації у мовознавстві ХХ ст, зокрема у дослідженнях польського лінгвіста Є. Куриловича, уможлиблює екстраполяцію даного поняття у площину музичного мовлення, в силу наближеного характеру його функціонування. Аспект різностороннього використання деривації репрезентується у роботі за допомогою проведення паралелей між трактатами “Der vollkommene Capellmeister” (1739) Й. Маттезона , а також «Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie...» німецького поета К. Ф. Хунольда, що виявляють не тільки збіжності у теоретичних поглядах двох митців на деривацію, а й дозволяють означити конкретні прояви даного типу розвитку в композиції музичного твору.

При цьому, в тексті дослідження зазначається, що деривація використовується у сучасних зарубіжних музикознавчих текстах. Західно-європейські та американські джерела поглибили уявлення про деривацію, як своєрідний індекс зв'язків між складовими елементами окремого твору, що може визначати його художню цілісність в її змінності. Представлені дослідження репрезентують більш узагальнений характер деривації як типу розвитку. При цьому, в роботі зазначається, що в англійських текстах деривація використовується скоріше на «побутовому» рівні, а не в якості усталеного терміну понятійного апарату.

Загалом, у музикознавчих дослідженнях поняття деривації виявляє різноманітні аспекти функціонування вихідних та похідних елементів матеріалу музичного твору, а також їх роль у становленні структурної організації композиційного цілого, що відповідає універсалії «зміни первісного». Такий аспект проявляє міждисциплінарну спорідненість музичного мистецтва та риторики, поетики й лінгвістики, а також дозволяє вийти за межі вузько-спеціалізованої проблематики теоретичного музикознавства у простір універсальних категорій навколишнього буття.

**Наукова новизна.** Деривація, попри свою поширеність у мовознавстві ХХ-ХХІ ст., на даний час ще не знайшла достатньо глибокого висвітлення у

вітчизняному музикознавстві. Видається, що введення даного поняття в музикознавчий дискурс дозволить виявити специфіку розвитку творів сучасних композиторів, а також надасть змогу аналітично прояснити композиторську ідею.

Слід підкреслити, що розгляд предмету роботи ґрунтувався на двох важливих поняттях: розвитку, іманентної якості музичного мистецтва, який на думку Надії Горюхіної, є найбільш універсальною категорією музичних явищ, а також становлення. При цьому, під поняттям деривації визначається *тип музичного розвитку, який проявляється на синтаксичному рівні, коли первинні синтаксичні утворення (авторські або неавторські) розкривають свою формотворчу функцію і при цьому лише відносно відбиваються на рівні тематизму, тобто стають інтонаційної ідеєю композиції твору (композиторською ідеєю), а також важливим елементом розгортання музичної композиції.*

Задля кращого розуміння місця деривації представлена ієрархічна класифікація, що складається з трьох рівнів. На першому — загальні поняття розвитку і становлення, розуміння яких ґрунтується на «Вченні про музичну форму» Н. Горюхіної. Наступний рівень складають основні типи розвитку музичного матеріалу, серед яких виокремлені: повтор, варіаційність і мотивна розробка. Третій рівень присвячений різноманітним проявам “варіаційності в широкому розумінні”. До нього відносяться: варіантність, “варіаційність в вузькому значенні”, а також деривація, яка може позначати глибинні зміни похідних утворень. При цьому, деривація визначається як така, що може функціонувати разом з варіаційністю, або виявлятися без її участі.

Особливості функціонування деривації вплинули на принцип відбору аналітичного матеріалу. У представлених творах аналітичного розділу проявляється композиторська концепція метаморфози, яка поширилась в академічному музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть.

Важливим аспектом дисертаційного дослідження є розгляд поняття деривації у творах, що втілюють композиторську концепцію метаморфози. Оригінальність втілення індивідуалізованої авторської концепції дає змогу дослідити характерні особливості функціонування деривації у різножанровому полі творів, що мають індивідуальне вираження в аспекті стилю і композиційної техніки.

Теоретичний розгляд деривації в аспекті метаморфози дозволяє співвіднести ці два поняття у сфері усталених принципів розвитку музичного матеріалу. На нашу думку, це природним чином відбиває близькість обох понять, що проявляється в змінах чогось, утворення чогось похідного.

У цьому виявляється ґрунтовне значення розгляду «метаморфози» — як втілення ідеї видозміни. З цим пов'язані перспективи подальшого дослідження деривації, що на нашу думку, може збагатити уявлення про розвиток композиторській творчості у ХХ–ХХІ століттях і розширити аналітичні методи дослідження музичних текстів.

Зміст поняття «метаморфоза» виражає ідею перетворення, видозміни, близьку до сутності поняття деривації. Відібрані твори для аналізу акцентують ситуацію, коли сам автор (композитор) наголошує момент перетворення та проявляє свою художню ідею. В даному випадку «метаморфоза» стає одночасно філософським обґрунтуванням і художньою інтенцією композитора. ***На рівні музичного розвитку*** це проявляє деривацію.

Розгляд окремих випадків виявлення деривації у музичних творах аналітичного розділу дав можливість практичним чином зробити спробу розмежування понять «деривація» й «варіаційність» в аспекті жанру та форми, а також продемонструвати можливість їх сумісного функціонування в композиції одного твору, на прикладі наступних опусів: «Симфонічні метаморфози на теми К. М. Вебера» П. Гіндеміта, «Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера» Т. Конроя, Симфонія № 7 Л. Колодуба, «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» та «Muzyka żałobna»

В. Лютославського, Струнний квартет № 1 «Metamorfoses nocturnes» Д. Лігеті, «Симфонічні метаморфози» О. Респігі, «Метаморфози на тему Н. Паганіні» Е. Сабуї, фортепіанний цикл «Метаморфози» Дж. Кейджа.

Основою аналітичних розділів стали опуси із запозиченим матеріалом, адже вони дають змогу наочно прослідкувати за змінами вихідного матеріалу, що отримує нове втілення у процесі композиторського переосмислення. Слід зазначити, що ці перетворення мали різновекторний характер, адже проявлялися в аспектах жанру, тематичної роботи, звуковисотної організації, структури твору.

При цьому, поняття деривації дало змогу конкретно визначити ключові моменти розвитку авторського матеріалу. На нашу думку, це зокрема дозволило яскраво проілюструвати композиторський задум Д. Лігеті та Дж. Кейджа, які відмежовували тип розвитку своїх творів від варіаційності, варіаційної форми.

В поданих творах аналітичного дослідження деривація має різні аспекти прояву. Її функціонування розкривається у сфері тональної, вільної тональної («Метаморфози на тему Н. Паганіні» Е. Сабуї), розширеної тональної («Симфонічні метаморфози на теми К. М. Вебера» П. Гіндеміта), серійної (вільна серійна техніка «Muzyka żałobna» та «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» В. Лютославського, техніка серійної фрагментації «Metamorphosis» Д. Кейджа) звуковисотної організації. В цих творах деривація проявляється на синтаксичному рівні, є провідним механізмом розвитку музичного матеріалу, що природно впливає на взаємодію синтаксису і тематизму.

Окремим чином, деривація проявляється у творах П. Гіндеміта й О. Респігі. «Симфонічні метаморфози на теми К. М. Вебера» П. Гіндеміта, а також «Метаморфози у XII модусі» О. Респігі розкривають деривацію в контексті структурних змін першоджерела (на композиційному рівні у П. Гіндеміта і тематичному в симфонічному опусі О. Респігі), що призводять

до деконструкції його художньої цілісності й ініціюють подальші стилістичні зміни. Подібний жанровий аспект проявляється у «Симфонічних метаморфозах на тему К. М. Вебера» Т. Конроя, Симфонії №7 Л. Колодуба, «Метаморфозах на тему Н. Паганіні» Е. Сабуї, що доповнюється багатосторонніми змінами вихідних елементів, які ілюструють похідний матеріал в оновленому жанровому вирішенні.

В цілому, результатом проведеного дослідження стала етимологічна розвідка, що поглибила розуміння деривації, допомогла розкрити етимологію цього поняття. При цьому, аналітичні дослідження дозволили визначити характерні особливості функціонування деривації у поданих творах, прослідкувати за його проявом на прикладі окремих індивідуалізованих композиторських стилів.

**Ключові слова:** деривація, метаморфоза, музичний розвиток, музична композиція, музичний текст, музика ХХ століття, композитор, ідея видозміни, варіаційність.

### ABSTRACT

*Korchev O. O.* Derivation as a type of development in the music of the twentieth century. - Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 «Musical Art» (field of knowledge 02 «Culture and Art.») - P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

**Relevance.** The musical art of the twentieth and twenty-first centuries illustrates the process of searching for new approaches to the illumination of the surrounding reality, which in turn requires musicologists to pay constant attention to the proper analytical tools when studying musical material. One of the cornerstone problems remains the comprehension of development by both composers and researchers, because this category is manifested in all elements of the composition of a musical work.

At the same time, the cardinal changes in the compositional logic of the twentieth century, their complex nature only exacerbate this problem, calling into question the meaning of the traditional terminological apparatus, which stimulates the process of its further rethinking - updating, in order to properly cover the problems of exposition and development in works of contemporary music.

The present thesis examines derivation in the aspect of the development of musical material on the example of works by composers of the XX-XXI centuries. This concept is new to national musicology, but has a long history of development, as well as a well-established semantic meaning associated with the rejection of something, the formation of something new. The concept of «derivation» has a deep content and a wide interdisciplinary context, as a result of its spread in various fields of science and art, including rhetoric, poetry theory, mathematics, ballistics, biology, linguistics, etc.

The use of derivation in the linguistics of the twentieth century, in particular in the studies of the Polish linguist J. Kurylowich, makes it possible to extrapolate this concept to the plane of musical speech, due to the approximate nature of its functioning. The aspect of the versatile use of derivation is represented in the work by drawing parallels between the treatises «Der vollkommene Capellmeister» (1739) by J. Mattheson and «Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie...» by the German poet C. F. Hunold, which reveal not only the similarities in the theoretical views of the two artists on derivation, but also allow us to identify specific manifestations of this type of development in the composition of a musical work.

At the same time, the text of the study notes that derivation is used in contemporary foreign musicological texts. Western European and American sources have deepened the idea of derivation as a kind of index of connections between the constituent elements of a particular work, which can determine its artistic integrity in its variability. The presented studies represent a more generalized character of derivation as a type of development. At the same time, the paper notes that in



English-language texts, derivation is used rather at the «everyday» level than as an established term of the conceptual apparatus.

In general, in musicological research, the concept of derivation reveals various aspects of the functioning of the original and derivative elements of the material of a musical work, as well as their role in the formation of the structural organization of the compositional whole, which corresponds to the universality of «changing the original». This aspect reveals the interdisciplinary affinity of musical art and rhetoric, poetics and linguistics, and also allows us to go beyond the narrowly specialized problems of theoretical musicology into the space of universal categories of the surrounding existence.

**Scientific novelty.** Derivation, despite its widespread use in the linguistics of the twentieth and twenty-first centuries, has not yet found sufficiently deep coverage in the national musicology. It seems that the introduction of this concept into the musicological discourse will reveal the specifics of the development of works by contemporary composers, as well as provide an analytical clarification of the composer's idea.

It should be emphasized that the consideration of the subject of the work was based on two important concepts: development, an immanent quality of musical art, which, according to Nadiia Horiukhina, is the most universal category of musical phenomena, and formation. At the same time, the concept of derivation defines a *type of musical development that manifests itself at the syntactic level, when primary syntactic formations (author's or non-author's) manifest their formative function and at the same time only relatively manifest themselves at the level of thematic, i.e. become the intonational idea of the composition of the work (composer's idea), as well as an important element of the unfolding of the musical composition.*

For a better understanding of the place of derivation, a hierarchical classification consisting of three levels is presented. The first level includes the general concepts of development and formation, the understanding of which is based

on N. Goryukhina's «The doctrine of musical form». The next level consists of the main types of development of musical material, including repetition, variation and motivic development. The third level is devoted to various manifestations of «variation in the broadest sense». It includes: variation, «variation in the narrow sense», as well as derivation, which can denote profound changes in derivative formations. At the same time, derivation is defined as something that can function together with variation or be manifested without its participation.

The peculiarities of the functioning of derivation influenced the principle of selecting analytical material. The works presented in the analytical section reveal the composer's concept of metamorphosis, which has spread in the academic music of the twentieth and twenty-first centuries.

An important aspect of the dissertation research is the consideration of the concept of derivation in works that embody the composer's idea of metamorphosis. The originality of the implementation of this concept makes it possible to explore the characteristic features of the functioning of derivation in the multi-genre field of works that have individual expression in terms of style and compositional technique.

A theoretical consideration of the phenomenon of derivation in the aspect of «metamorphosis» allows us to correlate these two concepts the sphere of established principles of development of musical material. In our opinion, this naturally reflects the closeness of both concepts, which is manifested in changes of something, the formation of something derivative.

The content of the definition of «metamorphosis» expresses the idea of transformation, modification, which is close to the essence of the concept of derivation. The selected works for analysis emphasise the situation when the author (composer) himself emphasises the moment of transformation and manifests his artistic idea. In this case, «metamorphosis» becomes both a philosophical justification and an artistic intention of the composer. *At the level of musical development*, this manifests derivation.

The consideration of individual cases of derivation in the musical works of the analytical section made it possible to make a practical attempt to distinguish between the concepts of "derivation" and "variation" in terms of genre and form, as well as to demonstrate the possibility of their joint functioning in the composition of one work, on the example of the following opuses: P. Hindemith's «Symphonic Metamorphoses on a Theme by C. M. Weber», T. Conroy's «Symphonic Metamorphoses on a Theme by C. M. Weber», L. Kolodub's Symphony No. 7, «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepiano» and «Muzyka żałobna» by W. Lutosławski, «String Quartet No. 1 Metamorfozes nicturnes» by G. Ligeti, «Symphonic Metamorphoses» by O. Respighi, «Metamorphoses on a Theme by N. Paganini» by E. Saboohi, and the piano cycle Metamorphoses by J. Cage.

The analytical sections are based on opuses with borrowed material, as they allow us to clearly follow the changes in the source material, which receives a new embodiment in the process of composer's reinterpretation. It should be noted that these transformations were of a multi-vector nature, as they manifested themselves in the aspects of genre, thematic work, pitch organization, and structure of the work.

At the same time, the notion of derivation made it possible to specify the key moments of the author's material development. In our opinion, this, in particular, made it possible to vividly illustrate the compositional intentions of G. Ligeti and J. Cage, who distinguished the type of development of their works from variation and variation form.

In the presented works of the analytical study, derivation has different aspects of manifestation. Its functioning is revealed in the sphere of tonal, free tonal («Metamorphoses on a Theme by N. Paganini» by E. Saboohi), extended tonal («Symphonic Metamorphoses on a Theme by C. M. Weber» by P. Hindemith), serial (free serial technique «Muzyka żałobna» and «Grave: Metamorfozy on wiolonczelę and fortepiano» by W. Lutosławski, serial fragmentation technique «Metamorphosis» by J. Cage), and pitch organisation. In these works, derivation is

manifested at the syntactic level, being the leading mechanism of development of the musical material, which naturally affects the interaction of syntax and themes.

In a separate way, derivation is manifested in the works of P. Hindemith and O. Respighi. P. Hindemith's «Symphonic Metamorphoses on Themes by C. M. Weber» and O. Respighi's «Metamorphoses» in the XII Mode reveal derivation in the context of structural changes in the original source (at the compositional level in P. Hindemith's work and at the thematic level in O. Respighi's symphonic opus), which lead to the deconstruction of its artistic integrity and initiate further stylistic changes. A similar genre aspect is manifested in T. Conroy's «Symphonic Metamorphoses on the Theme of C. M. Weber», Symphony No. 7 by L. Kolodub, «Metamorphoses on a Theme by N. Paganini» by E. Saboohi, which is complemented by multilateral changes in the original elements that illustrate the derivative material in an updated genre solution.

In general, the result of the study was an etymological research that deepened the understanding of derivation and helped to reveal the etymology of this concept. At the same time, analytical studies have made it possible to identify the characteristic features of the functioning of derivation in the presented works, to follow its manifestation on the example of individual composer styles.

**Key words:** derivation, metamorphosis, musical development, musical composition, musical text, music of the 20th century, composer, idea of variation, variation.

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Корчев О. Поняття деривації в теоретичних концепціях становлення музичного тексту // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. Київ, 2020. С. 153–163. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219732>
2. Корчев О. «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» Вітольда Лютославського: роль деривації у втіленні композиторської ідеї метаморфози // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 134 : Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи. Київ, 2022. С.125–138. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269627
3. Корчев О. Виявлення ідеї видозміни як процесу безперервної трансформації теми у фортепіанному циклі «Метаморфози» Д. Кейджа // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса, 2022. Вип 2(32). С. 90–102. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-8>

### НАУКОВІ ПРАЦІ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ

Головні ідеї і положення роботи були викладені у доповідях на **чотирьох** всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях:

1. Корчев О. О. Функціонування принципу деривації на прикладі інтерпретації теми-першоджерела у симфонічного твору О. Респігі “Метаморфози” // Інтерпретаційний потенціал музичного твору : програма двадцятої науково-практичної конференції українського товариства аналізу музики / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 30 жовтня – 1 листопада 2020 р., на платформі ZOOM.

2. Корчев О. О. Розкриття концепції видозміни крізь призму деривації у творі “Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера” Т. Конроя // Музичне мистецтво на початку третього тисячоліття : програма двадцять третьої всеукраїнської молодіжної науково-творчої онлайн конференції / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 5-7 грудня 2020 р., на платформі ZOOM.
3. Корчев О. О. Варіація, деривація та метаморфоза як рівні становлення композиційного цілого (на прикладі «Музыка жалобна» Вітольда Лютославського) // Техніка композиції: художня практика і теоретичне осмислення : програма міжнародної науково-практичної конференції / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 8-10 квітня 2021 р., на платформі ZOOM.
4. Корчев О. О. Струнний квартет № 1 Д. Лігеті: нові методи композиторської роботи в аспекті відходу від концепції варіаційної форми // Богатирьовські читання: школа теорії та практики : програма міжнародної науково-творчої конференції / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків 17-19 березня 2023 р., на платформі ZOOM.

## ЗМІСТ

<b>Вступ.....</b>	<b>17</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ПОНЯТТЯ ДЕРИВАЦІЇ У КОНТЕКСТІ</b>	
<b>ДИНАМІЧНИХ ТЕОРІЙ СТАНОВЛЕННЯ</b>	
<b>МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ.....</b>	<b>23</b>
1.1 Процесуальність музичного мистецтва в аспекті міждисциплінарних досліджень категорії часу.....	23
1.2 Деривація як специфічний тип розвитку в музиці....	26
1.3 Деривація в системі усталених теоретичних понять, пов’язаних з розвитком музичного матеріалу.....	39
1.4 Концепція метаморфози у контексті змінної природи музичного мистецтва як сфера прояву явища деривації.....	47
1.5 Розгляд концепції метаморфози крізь призму деривації в аспекті розвитку музичного матеріалу.....	55
1.6 Диференціація понять метаморфози та деривації.....	58
<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....</b>	<b>62</b>
<b>РОЗДІЛ 2 ФУНКЦІОНУВАННЯ ДЕРИВАЦІЇ У</b>	
<b>ТВОРАХ З КОМПОЗИТОРСЬКОЮ КОНЦЕПЦІЄЮ</b>	
<b>МЕТАМОРФОЗИ І ЗАПОЗИЧЕНИМ МАТЕРІАЛОМ</b>	
<b>65</b>	
2.1 «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» та «Muzyka żałobna» В. Лютославського: деривація в сфері вільної серійної техніки	65
2.2 Симфонія № 7 Левка Колодуба в дериваційному аспекті	86
2.3 Особливості міжтекстової взаємодії у «Симфонічних метаморфозах на теми К. М. Вебера» П. Гіндеміта	92
2.4 Засоби корінного перетворення першоджерела у «Метаморфозах на тему Н. Паганіні» Е. Сабуї	106

2.5	Особливості перетворення запозиченого матеріалу у «Симфонічних метаморфозах на тему К. М. Вебера»	
	Т. Конроя	116
	<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2</b>	124
	<b>РОЗДІЛ 3 СПЕЦИФІКА ПРОЯВУ ДЕРИВАЦІЇ У ТВОРАХ З НАЗВОЮ «МЕТАМОРФОЗА» ТА АВТОРСЬКИМ МАТЕРІАЛОМ</b>	127
3.1	Д. Лігети. Струнний квартет № 1 «Metamorfoses picturnes» — деривація як фактор породження музичного матеріалу твору	127
3.2	Становлення композиції як процес безперервної трансформації теми у фортепіанному циклі «Метаморфози» Дж. Кейджа	146
3.3	Деконструкція теми в «Симфонічних метаморфозах» О. Респігі	152
	<b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3</b>	165
	<b>ВИСНОВКИ</b>	168
	<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>	175
	Додаток А	195
	Додаток Б	260



## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Осмислення процесуально-просторових координат музичного мистецтва є одним із важливих напрямів музикознавства ХХ-ХХІ ст. Питання розвитку в музичному творі завжди є актуальними, як для композиторів так і для музикознавців. Те, як відбувається рух в музичному творі впливає на всі елементи музичної композиції: від композиторської ідеї до конкретного втілення матеріалу.

Як відомо в ХХ ст. відбувається кардинальна трансформація музичної мови, технік композиції, розуміння музичного твору, тощо. Змінюються принципи експонування і розвитку матеріалу. Іноді складається ситуація, коли музикознавство не може проаналізувати певні явища і процеси з використанням традиційних понять і методик. Ці питання вимагають постійної уваги дослідників та стимулюють їх на подальше осмислення проблем експонування і розвитку в сучасних творах.

В цій роботі зроблена спроба аналізу поняття деривація в аспекті розвитку музичного матеріалу сучасних композиторів. Сьогодні склалася ситуація коли музикознавство має величезну систему понять і методів дослідження синтаксису і формотворення, але композиторська практика вимагає оновлення термінологічного апарату і нових методик аналізу

Серед багатоманіття термінів та індивідуальних інтерпретацій окреме місце посідає поняття «деривації», що має глибоке і широке наповнення. Його етимологія походить від латинського слова «derivatio», що означає відведення, відхилення і акцентує процесуальний момент оновлення. Дане поняття має широкий міждисциплінарний контекст, так як воно отримало розповсюдження у різноманітних сферах науки та мистецтва, зокрема в риториці, теорії поезії, математиці, балістиці, біології, мовознавстві та ін.

Поняття деривації використовується і в музичному мистецтві. Характерні ознаки функціонування принципу деривації означені у трактаті Й. Маттезона

“Der vollkommene Capellmeister” (1739). Він фактично говорить про типи тематичного розвитку в сучасній для нього композиції музичного твору.

Поняття деривації активно застосовується в аналізі серійної та серіальної техніки. Поширеним також є термін «дериваційний ряд», який проявляє трансформацію ряду. Ця тенденція відображається і в художній творчості. Так, наприклад, до цієї ідеї звертався П'єр Булез у творах під назвою «Dérive 1», «Dérive 2», перший з яких походить від двох інших композицій «Répons» (1981) і «Messagesquise» (1976–1977).

Лінгвістичне поняття деривації польського дослідника Е. Куриловича [162] екстраполювалося в музикознавстві у площину організації музичного тексту. В мовознавстві Е. Курилович трактує деривацію, як означення процесів словотворення, а також перетворення вихідних і похідних структур у лексичній та синтаксичній площині творення нових речень.

Треба зауважити, що представлене поняття деривації на даний час ще не знайшло достатньо глибокого висвітлення у вітчизняній музикознавчій літературі, при тому, що даний термін як найкраще виявляє змінну природу становлення композиції музичного твору. Ця проблема також знайшла широке відображення, як у музичній, так і позамузичній сфері мистецтва, філософської думки, зокрема в ідеях Августина Блаженного, А. Бергсона, Е. Гуссерля, Г. Сковороди та інших мислителів, які розглядали актуальні питання онтології, часопросторового устрою, апелюючи до специфічних якостей музичного мистецтва.

Розгляд деривації як типу розвитку має сьогодні велике значення для українського музикознавства і тому, що розширює можливості його термінологічного апарату, стимулює пошук нових методів дослідження, включає в науковий дискурс сучасної європейської музичної науки, вписується в загальний культурний євроінтеграційний процес.

Деривація проявляється у величезній кількості музичних творів. В роботі, як одній із перших наукових розвідок даного поняття, деривація розглядається в композиціях, в яких проявляється стає композиторська ідея метаморфози.

Міждисциплінарна концепція метаморфози, яка існує від Овідія і має багату історію філософської художньої думки наступних століть, отримала широке розповсюдження у композиторській творчості ХХ-початку ХХІ ст. Зважаючи на оригінальність втілення даної концепції у композиторських опусах аналітичного розділу - вважаємо за необхідне дослідити особливості функціонування принципу деривації у творах різних стилів та жанрів.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати дослідження можуть бути використані в курсах «Аналізу музичних творів», «Сучасної композиції», «Музичної інтерпретації», «Історії зарубіжної музики» у вищих музичних навчальних закладах України.

**Мета дисертації** полягає у виявленні специфіки деривації як типу розвитку на прикладі сучасних музичних творів.

**Завдання роботи** є наступними:

- запропонувати музикознавче визначення поняття деривації як таке, що дозволяє виявити особливі процеси розвитку в сучасній музиці;
- визначити місце цієї дефініції серед інших понять, якими характеризуються принципи музичного розвитку та його типи;
- створити дефініції поняття деривації серед інших принципів типів музичного розвитку;
- дослідити співвідношення деривації з композиторською концепцією метаморфози;
- аналітично обґрунтувати прояви деривації як типу розвитку на прикладі різностильових творів (Л. Колодуба, Е. Сабуї, Дж. Кейджа, О. Респігі, В. Лютославського, Д. Лігеті, П. Гіндеміта, Т. Конроя).

**Об'єктом дослідження** є принцип деривації як тип розвитку в композиторській практиці ХХ ст.

**Предмет дослідження** — характерні особливості деривації на прикладі творів з втіленням композиторської ідеї метаморфози.

**Матеріалом** дослідження слугують твори українських, європейських та американських композиторів, які послідовно втілюють ідею видозміни музичного матеріалу по типу деривації й мають найменування метаморфози.

**Методологічна основа.** Методологічна основа дослідження має комплексний характер і ґрунтується на принципах *системного підходу*, який застосований при розгляді загальних положень в роботах музикознавців, присвячених проблемі процесуального становлення композиції твору, їх класифікації, що дозволяє аналізувати основні механізми розвитку музичного матеріалу, а також окреслити функціонування поняття «деривація» як одного з його типів. *Функціональний* метод — аналітичне вивчення прояву принципу деривації за допомогою детермінованих засобів виразності на прикладі представлених творів дисертаційного дослідження *Компаративний* — виявлення характерних особливостей функціонування принципу деривації, його подальше співвіднесення з концепцією метаморфози при порівнянні спостережень за втіленням у аналітичних розділах роботи.

Теоретична база дисертації формується відповідно до обраної методології. Її складовими є:

- праці, які присвячені різновекторним аспектам процесу становлення композиції музичного твору (О. Верба [10-11], О. Гармель [12-13], Н. Горюхіна [23-28], А. Єзерська [38], О. Козаренко [54], І. Коханик [66-69], Е. Курт [159], В. Москаленко [80-83], Б. Сюта [115-119]);
- роботи у яких розглядається явище часопростору в контексті становлення композиції музичного твору (Августин Блаженний [107], А. Бергсон [145], Н. Герасимова-Персидська [15-17], Е. Гуссерль [155]);
- дослідження, що присвячені явищу деривації К. Альмада [142], М. Арановський [2], Е. Курилович [160], Й. Маттезон [164], Д. Стар [177], К. Ф. Хунольд [154].);

- дослідження, присвячені різноманітним аспектам музики ХХ ст. (О. Антонова [1], К. Альмада [142], Т. Бондаренко [6-8], О. Верба [10-11], О. Гармель [12-13], Н. Герасимова-Персидська [15-17], С. Гоменюк [20-22], Н. Горюхіна [23-28], І. Драч [33], Е. Курт [159], В. Москаленко [80-83], І. Пясковський [91-96], В. Редя [99], Ч. Рей [168], Б. Сюта [115-119]);
- Праці, які висвітлюють концепцію метаморфози (І. Гете [18], Д. Лігеті [161-162], Г. Сковорода [109]).

**Наукова новизна** дослідження полягає в наступному:

*Вперше:*

- досліджені особливості функціонування принципу деривації у творах, які пов'язані з композиторською концепцією метаморфози;
- диференційовані поняття деривації та варіаційності як типи музичного розвитку;
- проаналізовано твори, в аспекті функціонування принципу деривації: «Метаморфози на тему Н. Паганіні» Е. Сабуї, «Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера» Т. Конроя, Симфонія № 7 Л. Колодуба, «Симфонічні метаморфози» О. Респігі, Струнний квартет № 1 «Metamorphoses nocturnes» Д. Лігеті, «Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера» П. Гіндеміта;
- введено в науковий обіг ряд творів сучасних композиторів: «Метаморфози на тему Н. Паганіні» Е. Сабуї, «Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера» Т. Конроя.

*Одержали подальший розвиток:*

- ідеї української школи музикознавства, щодо формотворення в сучасній музиці;
- дослідження поняття деривації в сучасній українському музикознавстві, а також розширення його значення шляхом міждисциплінарного порівняння з концепцією метаморфози.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні результати проведеного дослідження оприлюднені у виступах на чотирьох міжнародних та всеукраїнських конференціях: «Музичне мистецтво на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2019), «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (Київ, 2020), «Музичне мистецтво на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2020), міжнародна наукова конференція «Техніка композиції: художня практика і теоретичне осмислення» (Київ, 2021), міжнародна наукова конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 2023).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковані 3 статті у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України.

**Структура роботи.** Структура роботи зумовлена логікою розкриття теми та містить Вступ, три розділи, Висновки, Список використаної літератури — 177 позиції, (з них 37 іноземними мовами) та додатки. Загальний обсяг роботи 261 сторінки, з них основного тексту – 160 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ПОНЯТТЯ ДЕРИВАЦІЇ У КОНТЕКСТІ ДИНАМІЧНИХ ТЕОРІЙ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ.

#### 1.1 Процесуальність музичного мистецтва в аспекті міждисциплінарних досліджень категорії часу

Самобутність часової природи музичного мистецтва є одним з важливих аспектів осягнення фундаментальної категорії часу, що являється однією з основних проблем еволюції багатьох сфер людської діяльності. Даному явищу присвячені різноманітні дослідження широкого міждисциплінарного поля наукових, мистецтвознавчих та філософських дисциплін. Зокрема, можна «означити» концепції Б. Деменка, Е. Гуссерля, М. Хайдегера, А. Енштейна, А. Бергсона та ін. За словами Б. Деменка «Історія свідчить, що проблема часу є однією з тих тем, болісних роздумів людства, яка у розвитку багатьох галузей міфологічного, етнофольклористичного, природничого, мистецького, естетично-філософського, вітчизняного й світового пранаукового й наукового знання не втрачає своєї одномоментної та всебічної актуальності» [32, с. 7].

При цьому слід зазначити, що вивчення феномену часу має свою багатовікову історію, що веде свій початок зі стародавніх епох — від античної космогонії, сумісної з піфагорійською ідеєю числа (трактати Платона, Арістотеля, апорії Зенона), через середньовічні уявлення плину часу крізь площину людської душі (проекція минуле-теперішнє-майбутнє Августина Блаженного), зі співставленням дискретного «внутрішнього» та континуального «зовнішнього», пов'язаного з рухом світил, континуального часу (Фома Аквінський), що отримали продовження у пошуках мислителів нового та новітнього історичного періоду, серед яких можна перелічити вчення І. Ньютона про абсолютний математичний та відносний час, ідеї його суб'єктивного осягнення у Т. Гоббса, об'єктивну тривалість Р. Декарта,

диспозицією «вічне — те що триває» Б. Спінози, дослідження часопростору з позицій теорії відносності у роботах А. Ейнштейна, осмислення часу в аспекті подієвої онтології М. Хайдегера та ін.

Серед представленого міждисциплінарного спектра досліджень, присвячених явищу часу особливу увагу слід приділити розумінню часової «тривалості» у контексті трансцендентальної феноменології Е. Гусерля, адже одне з провідних місць «феноменології внутрішнього усвідомлення часу» займає явище сприйняття музичних елементів у якості показника суб'єктивного часу-свідомості людини. Як зазначає німецький філософ: «безліч один за одним тонів поспіль утворюють мелодію лише внаслідок того, що послідовність психічних процесів об'єднується в один цілісний образ» [155, с. 24]. При цьому, прослуховування мелодії, «утримання» її звучачих тонів у пам'яті людини — являє собою прояв симультанних властивостей сприйняття свідомості індивіда, (у термінології Е. Гусерля — ретенція).

З одного боку, це наближає часову концепцію філософа до бінарної диспозиції «симультанного» та «сукцесивного» сприйняття у процесі виконання твору, що є однією з відмінних рис музичного мистецтва, без якої неможливе цілісне сприйняття композиції твору (форми-кристалу). З іншого боку це висвітлює «музичне» загалом, як звучаче вираження навколишнього часопростору, що можна яскраво проілюструвати перефразованою цитатою Прокла<sup>1</sup>: «простір — ні що інше як звучання, що триває» [16, с. 217].

За словами Б. Деменка «вочевидь, що будь-яка концепція музичного часу стане адекватною своєму предмету, коли вихідними моментами цієї самовідмінної самості постануть категорії поточності, зміни й становлення у відповідній музично-теоретичній формі їх методологічно-понятійного функціонування» [32, 10]. Ця думка відсилає до однієї з універсальних

---

<sup>1</sup> Цит за книгою Н. Герасимової-Персидської [16]



категорій формотворення музичного тексту, яка отримала широку рецепцію у колі теоретичних досліджень серед музикознавців.

Розуміння явища становлення, як основи формування музичного змісту, знаходимо в роботі Н. Горюхіної. Дослідниця визначає «становлення однією з основних рис музичного і загалом художнього та всілякого іншого мислення (наукове, логічне та ін)» [25, с. 12].

При цьому, у широких міждисциплінарних дослідженнях дана категорія представлена у контексті процесуальної природи музичного мистецтва. Зазначимо, що явищу зміни присвячені лекції А. Бергсона для Оксфордського університету, які опубліковані під назвою «Сприйняття змінності». Концепція французького науковця визначає даний феномен, як основоположну властивість навколишньої дійсності, що тісно пов'язана з категоріями розвитку, руху, оновлення. Філософ зазначає що існує «... рух, але немає необхідності в незмінних предметах, що рухаються: рух не передбачає собою рухомого тіла» [145, с. 400]. У якості прикладу, А. Бергсон звертається до музичного мистецтва: «Прислухаємося до мелодії, що заколисує нас: чи не вийде у нас точне сприйняття руху, не пов'язаного ні з яким рухомим тілом, мінливості без чогось, що змінюється? Мінливість тяжіє до самої себе, вона і є сама річ. І хоч би який час вона займала, вона завжди залишається неподільною: якщо мелодія зупиняється раніше, тоді буде вже не минула сукупність звуків, але інша, рівно неподільна» [145, с. 405].

Подібні ідеї знаходимо у «Основах лінеарного контрапункту» Е. Курта. За визначенням дослідника мелодія є рух, що вказує на відчуття діючих сил, з яким нерозривно пов'язано «просування мелодії крізь різні висоти» [159, с. 35]. Музикознавець зазначає, що «основою мелосу з психологічної точки зору являється не послідовність тонів, а момент переходу від одного тону до іншого» [159, с. 36], що з нашого боку можна розуміти, як їх зміну.

У цьому ж руслі знаходяться теоретичні міркування Н. Горюхіної, яка зазначає, що основою динамічних теорій музичної форми стало вивчення

музичного руху, закладеного у самій специфіці музики як виду мистецтва. За словами Н. Горюхіної, «Усі форми руху отримали визначення: варіаційні процеси (варіювання), розробка, симфонічний розвиток, проростання, інтонаційна прогресія, становлення. Всі вони являють собою спосіб розвитку і узагальнення» [25, с. 19]. У якості універсального принципу розвитку тематиму (іманентної якості музичного мистецтва, за визначенням музикознавиці) дослідниця розглядає варіаційність, що на її думку відповідає універсальному поняттю «*зміни первісного* як головного принципу розвитку будь-якого типу матерії, будь-якого типу руху, що є основою усіх матеріальних та духовних явищ» [25, с. 25].

На нашу думку, одним з показників змінності у площині музичного розвитку може стати міждисциплінарне поняття деривації.

## 1.2 Деривація як специфічний тип розвитку в музиці

Розгляд явища деривації, як специфічного типу розвитку ілюструє дане явище в якості однієї з основних ознак динамічного процесу становлення композиції твору, адже воно яскраво проявляється на різних рівнях структурної організації й позначає структурні зміни музичного матеріалу у їх конкретних проявах.

Поняття деривації отримало своє поширення в різноманітних сферах науки та мистецтва, зокрема даний термін використовується у математиці, риториці, балістиці, біології, мовознавстві та ін.

Спираючись на значення даного терміну в лінгвістиці — словотворення, тобто утворення від наявних у мові нових слів з новим лексичним значенням, — можна знайти коріння деривації у риториці - визначній дисципліні ораторського мистецтва, що мала значний вплив на музичне мистецтво XV-XVI ст., символізуючи становлення гуманістичної картини світу, а також «зміни космологічного вектору вираженого в нумерологічних абстракціях

*musica theoretica* до антропологічного фокусу, виявленого в риторичних компонентах *musica poetica*» [144, с. 19].

За думкою Д. Бартеля це відбувалося «паралельно з ренесансним зрушенням від акценту на математичному квадривіумі до лінгвістичного тривіуму...» [144, с. 19], у наслідок чого музична композиція сприймалася скоріше естетично ніж спекулятивно (теоретично), а музика стала мовою [144, с. 19], яка згідно з поширеною того часу теорією афектів була призначена викликати у людини різноманітні стани душі, зображуючи їх за допомогою засобів художньої виразності. При цьому, композитори наслідували канони ораторського мистецтва і відтворювали у композиціях своїх творів основні елементи риторичних конструкцій.

Подібну близькість між риторикою, поетикою та музикою вбачали й мислителі минулих століть. У «Риториці» Феофана Прокоповича, мовлення порівнюється зі звучанням музичного інструменту, а у «Поетиці» виданій на латині у 1786 р. філософ співвідносить вишуканість гексаметру і його співзвучність певним музичним прийомам. [89, с. 280].

У книзі «Искусство фуги И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации» А. Мілка вказує на одну з таких паралелей, приводить в якості прикладу постать німецького поета й лібретиста К. Ф. Хунольда, констатує при цьому, що вплив ідей теорії поезії відчувається у трактатах композиторів і теоретиків музики, зокрема Й. Маттезона та Й. Хайніхена [78, с. 343]. Музикознавець зазначає, що техніка роботи з текстом виявилася органічною для обох видів мистецтва.

Репрезентуючи класифікацію системи *loci topici* у «Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie...» К. Ф. Хунольда, А. Мілка наводить поняття «*derivation*» у якості одного з елементів *Locus notationes* [78, с. 343].

Безпосередньо у першоджерелі можемо знайти розуміння даного поняття німецьким поетом. Явище деривації К. Ф. Хунольд розглядає при співставленні жіночих імен Кармен та Маргарита, що за словами поета

походять від грецького імені *Μαργαρίτης* й знаходяться з ним у тісних зв'язках, у чому й проявляється ідея деривації в інтерпретації Хунольда [154, с. 542].

Системі німецького літератора у повній мірі відповідає класифікація *loci topici* Й. Маттезона, представлена у його трактаті «*Der vollkommene Capellmeister*». Дійсно, у розділі, що присвячений *locus notationes* ми можемо знайти майже ідентичний ряд понять, що розглядаються Й. Маттезоном у сфері музичного мистецтва. Німецький композитор не наводить поняття деривації, проте визначає близькі ідеї «породження» тексту, екстрапольовані у площину розробки тематичного матеріалу музичного твору.

Розглядаючи *Locus Notationes* крізь призму порівняння музичної мови та морфології ораторського мистецтва, Й. Маттезон вбачає у даному локусі чи не найбагатше ідейне джерело [164, с. 286]. Композитор зазначає, що «форма й розташування нот, як <своєрідних> нотних літер приводять нас до <ix> незчисленних варіацій» [164, с. 286]. У зв'язку з цим автор визначає чотири засоби розвитку тематичного матеріалу, серед яких виділяються: інверсія та пермутація; репетиція та реінтеграція; канонічні пасажі [164, с. 286].

Розглянувши визначені Й. Маттезоном типи роботи з музичним матеріалом, можемо побачити чітку класифікацію композиторських засобів розвитку тематизму, в результаті якої утворюється причинно наслідковий зв'язок вихідних та похідних структур музичного тексту, що відповідає етимологічному значенню явища деривації у поетиці та лінгвістиці.

Даний аспект, з одного боку, проявляє міждисциплінарну спорідненість музичного мистецтва та риторики, поетики й лінгвісти, а з іншого боку, дозволяє вийти за межі вузько-спеціалізованої проблематики теоретичного музикознавства у простір універсальних категорій навколишнього буття. Це метафорично нагадує процес виконання музичного твору, звучання якого втілює вузько-спеціалізовані композиторські прийоми звукового вираження, що спрямоване до більш широкого сприйняття слухача.

У ХХ столітті теорію деривації сформулював видатний польський лінгвіст Є. Курилович. Під цим поняттям мовознавець розуміє «утворення одних слів від інших з метою передачі синтаксичних функцій, відмінних від синтаксичних функцій вихідних слів, але також й той факт, що одне й те саме слово може виступати у різних вторинних синтаксичних значеннях...» [160, с. 41]. При цьому, Є. Курилович визначає синтаксичний дериват в якості «форми з тим самим лексичним змістом, що й у вихідної форми, але з іншою синтаксичною функцією» [160, с.41]. Зазначені різновиди мовної асиметрії Є. Курилович розглядає на прикладі прикметників французької та німецької мов.

За словами доктора філологічних наук Н. Костусяк «Увесь складний частиномовний механізм дослідник розглядає крізь призму взаємодії лексичного та синтаксичного аспектів, наголошуючи, що відношення між ними впливає на напрям деривації й не залежить від індивідуальних особливостей мовних систем. Водночас найважливішим показником дериваційних зміщень польський науковець вважає синтаксичні зрушення, тому в лінгвістиці його вважають послідовним прихильником синтаксичної концепції» [63, с. 72].

Дослідниця зауважує, що «в лінгвоукраїністиці на сформульовані Є. Куриловичем теоретичні засади покликаються, зокрема, І. Вихованець – відомий мовознавець, який запропонував концепцію функційно-категорійної граматики української мови, його послідовники й учні, зокрема К. Городенська, М. Плющ, А. Загнітко, Н. Гуйванюк, М. Мірченко, О. Межов, Т. Масицька, І. Мельник й ін» [63, с. 71].

Н. Костусяк вказує, що І. Вихованець «виділив три ступені взаємопереходу слів:

1. синтаксичний як початковий, що відбиває «переміщення слова в не типову для нього синтаксичну позицію»;

2. морфологічний, коли мовна одиниця внаслідок синтаксичних зміщень отримує ще й морфологічне категорійне) закріплення, реалізоване формальними засобами тієї частини мови, до якої вона перейшла;

3. семантичний, «що остаточно завершує частиномовний перехід.

Нова для вихідної частини мови синтаксична позиція, морфологізація цієї позиції зумовлюють поступове входження деривата в новий для нього семантико-граматичний клас. Відбуваються різні семантичні напашарування на дериват, зближення з ядром нового класу, унаслідок чого цей дериват стає позначенням іншого порівняно з вихідним лексичним значенням денотата». [63, с. 73-74].

В українській лінгвістиці деривація розглядається у контексті словотвору - окремого розділу мовознавства, що вивчає структуру слів, а також способи їх породження. Яскравим прикладом може слугувати дослідження Романа Смаль-Стоцького, що присвячене словотвору прикметників [112]. У даній роботі мовознавець розглядає різноманітні форманти українських прикметників (під якими у лінгвістиці розуміються структурно-семантичні компоненти, за допомогою яких утворюється похідне слово), подекуди відмічаючи їх іншомовне походження із західно-слов'янських мов, зокрема чеської та польської [112, с. 37]. В цьому вбачається своєрідне підґрунтя інтертекстуального розуміння вихідного утворення в площині музичного мистецтва, що представлено в роботах музикознавців.

У «Вченні про словотвір», його автор — український вчений І. Ковалик, за словами С. Дячук, констатував системний характер словотвору. За словами І. Ковалика: «Характерною особливістю дериватемної системи словотвору є наявні своєрідні системні елементи як складові взаємозв'язані компоненти — типи утворень усіх способів словотворення» [36, с. 32]. При цьому, вчений розглядав мову як загальну цілісну макросистему, якій підпорядковані різні рівневі системи (підсистеми), в тому числі і словотвірна система. При цьому, І. Ковалик визначав, що «Словотвірний рівень мовної системи має

надрівневий характер за різнорівневими словотворчими ресурсами, використовуваними у процесі словотворення» [36, с. 32].

Дуже важливою думкою тут є ідея надрівневого характеру словотвору (деривації), що має безпосередні аналогії в музичному мистецтві. Музикознавче осмислення деривації, представлене в даній роботі, враховує цю ідею, екстраполює її в площину розвитку музичного матеріалу.

При цьому, в лінгвістиці будь-яке похідне слово має свою внутрішню будову, яку називають словотвірною структурою слова. Похідне слово можна розглядати як бінарну структуру, яка містить лише два компоненти – твірну основу (основи) і словотвірний формант. Ідея бінарності влучно спрацьовує при дослідженні деривації в музиці. Її прояв на композиційному рівні, а також на рівні тематизму на якому вона не може не з'явитися створює бінарну опозицію композиційний елемент — тематичний елемент, що стає однією з характерних особливостей деривації в музиці.

У дослідженні В. Русанівського «Структура українського дієслова», поняття «структури» визначається автором як таке, що має на увазі органічну єдність системного цілого, окремих елементів цього системного цілого, взаємодії між цими елементами [101, с. 13]. Мовознавець зазначає, що зважаючи на різнорівневий прояв мови (фонематичний, лексичний, граматичний), окремі одиниці цих рівнів (фонеми, морфеми, словосполучення та ін.) - не можна сподіватися на єдине лінгвістичне визначення структури [101, с. 14]. За словами В. Русанівського «мова, очевидно, може розглядатися як така структура, у якій системно пов'язані фонематичний, граматичний і лексичний рівні, кожен з яких у свою чергу, є структурою різного ступеня складності» [101, с. 14].

Враховуючи специфіку музичного мистецтва, не можна не погодитися з думкою В. Русанівського про неможливість єдиного визначення структури в площині музичного розвитку. В музикознавстві визначення структури наводить Н. Горюхіна, на думку якої поняття структури музичної форми

спрямовано на внутрішні та зовнішні елементи формотворення, які пов'язані в цілісній структурі музичного твору й утворюють його форму: організацію внутрішніх зав'язків у межах кожного елемента й поміж різних елементів [27, с. 76].

При розгляді музичного синтаксису Н. Горюхіна підкреслює, що його граматична й синтаксична природа ніби «підказує» можливість його порівняння з мовними структурами. На думку С. Шипа в музичному мистецтві синтаксис виходить на перший план як засіб упорядкування звукоформ музичного мовлення [135, с. 223]<sup>1</sup>. За словами музикознавця, в наслідок відсутності словесного рівня організації в музиці, немає власне лексичного механізму, а відповідно повинні існувати певні «словоподібні» елементи й закономірно утворені структури [135, с. 222].

При цьому, Н. Горюхіна відмічає, що структура музичного синтаксису ускладнюється «постійним становленням логіки музичного часу, а сама структура є відкритою, являючи собою семантично процесуальну структуру становлення» [25, с. 173]. На нашу думку, в даному аспекті проявляється явище тяглости звуків на фонетичному рівні, що яскраво висвітлюється у цитаті Р. Декарта, влучно наведеній у роботі С. Шипа, де зазначається, що для досягнення «афекту звуку існує два основних елементи — розрізнення його тривалості, або часу й напруги в сенсі висоти звуку» [135, с. 158]. Музикознавиця визначає структурою становлення таку «ієрархічну структуру сходження, в якій кожен новий рівень є виходом в певну визначеність даного рівня (узагальнення) і невизначеність сходження до наступного рівня структурування» [25, с. 174]. В такому сенсі на рівні узагальнення проявляється дериват, а на рівні розвитку — його зміни, тобто сама деривація.

При цьому, поняття деривації має свою історію у теорії музичного мистецтва. Воно зустрічається у музикознавчих текстах ХХ ст. Зокрема, у

---

<sup>1</sup> В цій дисертації при дослідженні деривації ми спираємося на концепцію музичного синтаксису С. Шипа [].



статті «Derivative Analysis and Serial Music: the Theme of Schoenberg's *Orchestral Variations Op.31*» Карлос Альмада намагається дослідити похідні зв'язки між складовими елементами теми оркестрових варіацій Арнольда Шенберга *Op. 31* та джерелом їх тематичного матеріалу [142]. Близьким до цього аспекту видається явище деривації у площині дванадцятитонового багатоголосся, що розглядається у дослідженнях Даніеля Стара «*Derivation and Polyphony*» [177] та Айріоля Фроста «*Contrapuntal Language and Row Derivation Technique in Chamber Music of the Second Viennese School: Analysis and Application*» [142]. При цьому, слід підкреслити використання визначення деривації в англомовних джерелах на «побутовому» рівні, а не в якості усталеного терміну понятійного апарату.

Окремим прикладом визначення деривації може слугувати стаття Е. Коуна «*On derivation: syntax and rhetoric*» [149], у якій американський музикознавець в різних аспектах розглядає взаємовідносини вихідного та похідного матеріалу. Автор зазначає, що походження одного музичного фрагменту від іншого здається природно логічним й зрозумілим, проте спроба точного визначення, що могло би охопити усі подібні випадки даного процесу, може викликати певні складнощі. У якості такого формулювання, Е. Коун наводить наступне: «*у* походить від *x*, або *x* породжує *у*, якщо *у* нагадує *x* й слідує за ним відразу, наприклад, у наступній фразі, або віддалено» [149, с. 237]. Науковець піддає самоаналізу представлене визначення, відмічає його проблемні аспекти, зокрема — певну долю суб'єктивності у оцінці вихідного та похідного матеріалу, а також ступеню їх схожості, зазначаючи, при цьому, що більшість похідних утворень зберігають лише деякі аспекти оригіналу, відкидаючи інші, у чому проявляється частковий характер їх подібності [149, с. 238]. Таким чином Е. Коун акцентує увагу на змінності вихідного та похідного матеріалів при деривації.

Музикознавець розглядає деривацію у площині формотворення і виокремлює два рівні: тематичний і текстурний, таким чином, виводячи дане

поняття за межі синтаксису. В якості прикладу дослідник наводить порівняння тріо та менуету третьої частини симфонії «Юпітер» В. Моцарта, а також інтермеццо Другої симфонії Й. Брамса. У першому зразку автор звертає увагу на подібність темпу, метру, чотиритактну будову фраз. У другому — при порівнянні двох розділів Інтермеццо Й. Брамса (*Presto* і *Allegretto*), автор акцентує тематичну спільність даних розділів при відмінностях у інших елементах композиційної організації. При цьому, на думку автора, обидва зразки являють собою приклади вихідного та похідного, що об'єднані різними рисами, перші з яких (у симфонії В. Моцарта) Е. Коун визначає текстурними, тобто такими, що є глобальними та стабільними. За словами музикознавця вони можуть пронизувати цілі композиції, частини чи їх головні розділи [149, с.240]. Другі — тематичні (у Й. Брамса), на думку автора є локальними й перехідними, адже вони проявляються в окремих фрагментах.

На прикладі представленого компаративного аналізу розділів творів В. Моцарта та Й. Брамса, ми можемо наочно спостерігати за музикознавчою екстраполяцією поняття деривації суто із синтаксичної площини у сферу формотворення музичного матеріалу й ширше — особливостей композиції твору.

Демонструючи різновекторні аспекти взаємозв'язку між вихідним та похідним (на прикладі конкретно визначеного матеріалу) автор ставить питання про необхідний ступень подібності, схожості для ідентифікації даних змін і відмічає суб'єктивність подібних оцінок.

Іншою «більш об'єктивною умовою деривації» за словами автора є часовий порядок: «якщо у, що нагадує х слідує за ним, тоді ми зазвичай сприймаємо у як похідне від х» [149, с.242]. При аналізі власної думки Е. Коун заглиблюється у розгляд запропонованого твердження, демонструє різноманітні аспекти процесуального співвідношення вихідного та похідного у рамках окремого твору, при цьому ілюструє множинну деривацію, як приклад розгалужених зв'язків між вихідними та похідними утвореннями,

тобто окремі похідні елементи утворюють все нові й нові зміни, формуючи тим самим композицію окремого твору.

При цьому, матеріалом дослідження стають «Гольдберг варіації» Й. С. Баха, фінал Четвертої симфонії Й. Брамса, що вносять жанровий аспект до розгляду деривації у контексті варіацій.

Подібний контекст корелюється з представленою дисертацією, зокрема часовий аспект подекуди виходить за межі окремої композиції, а саме в аспекті запозиченого матеріалу й представлений у своєрідному культурному діалозі композитора з першоджерелом, що дає змогу розкрити художні можливості вихідного матеріалу в умовах оновленої стилістики, композиційної техніки та ін, на що впливає час написання твору. Означення подібних змін у якості «метаморфоз» дозволяє сумісно розглядати ці два поняття, досліджуючи особливості їх взаємозв'язку.

Розглядаючи різновекторні приклади деривації Е. Коун відзначає, що більшість з них спрямовані на те, щоб «змусити слухача усвідомити раніше не підозрюваний — або щонайбільше не підтверджений — зв'язок <вихідного та похідного матеріалу>» [149, с.244]. На нашу думку, це є підґрунтям, що зв'язує деривацію та метаморфозу, де метаморфоза виявляє собою видозміну, й акцентує розвиток матеріалу, а деривація спрямована на ідентифікацію похідного матеріалу й першоджерела.

В радянському музикознавстві у дослідженні «Музыкальный текст: Структура и свойства», М. Арановський при розгляді явища розвитку, варіантності та варіаційності приходять до висновку, щодо необхідності введення ще одного поняття, яке б характеризувало більш узагальнений принцип становлення музичного тексту. Музикознавець наводить поняття деривації, розкриваючи його суть крізь призму визначення В. Храковського, як «процес перетворення однієї структури в іншу, при якому похідна структура за своїм граматичним статусом і сенсом відрізняється від вихідної» [3, с. 94].

Музикознавець вбачає у даному явищі деякий «загальний принцип, який міг би об'єднати усі, або, принаймні, найважливіші засоби становлення музичного тексту» [3, с. 94]. На думку М. Арановського, деривація означає будь-який спосіб утворення із однієї структури іншої. На наш погляд, у даному контексті це поняття є близьким до означеної вище універсальної категорії «зміни первісного», перетворення, оновлення.

Загалом, у всіх означених дослідженнях поняття деривації виявляє різноманітні аспекти функціонування вихідних та похідних елементів матеріалу музичного твору, а також їх роль у становленні структурної організації композиційного цілого, що відповідає універсалії «зміни первісного», виявленої крізь призму музичного мистецтва.

Окрім того, деривація може детально проявляти різноманітні аспекти розвитку музичного матеріалу шляхом виявлення процесу зміни синтаксичних утворень крізь призму їх зв'язку з вихідним матеріалом.

На нашу думку, в аспекті універсалії «зміни первісного» Н. Горюхіної, яке було подано вище, даний принцип знаходиться у сфері різноманітних форм розвитку, зокрема варіаційності, явищ тематичного оновлення та ін.

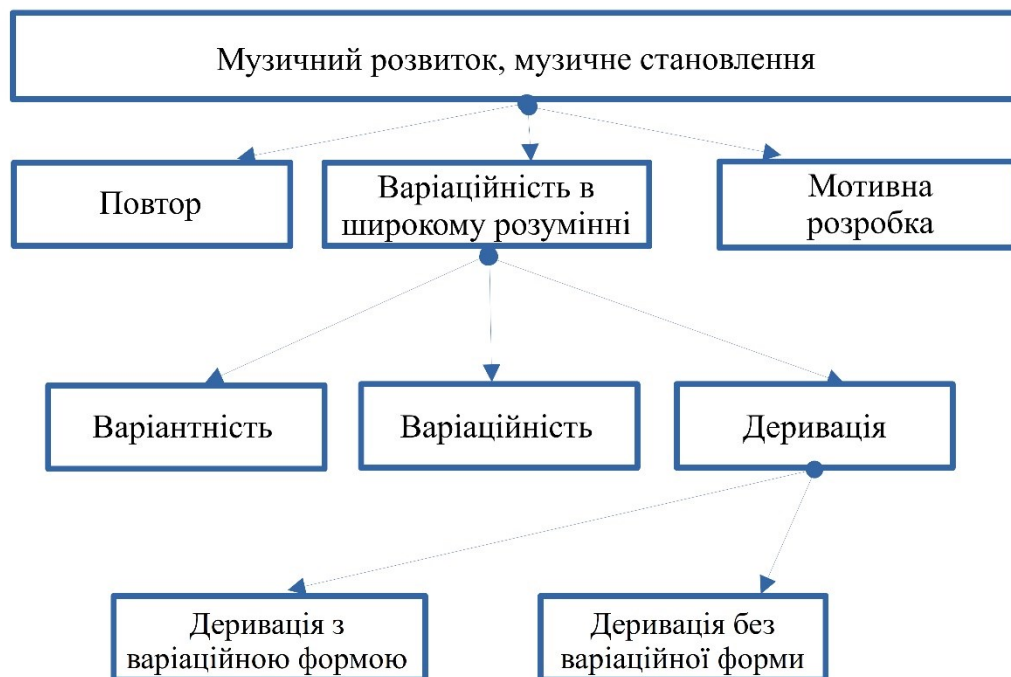
Загалом, можемо констатувати, що *деривація* визначається *тип музичного розвитку, який проявляється на синтаксичному рівні, коли первинні синтаксичні утворення (авторські або неавторські) розкривають свою формотворчу функцію і при цьому лише відносно відбиваються на рівні тематизму, тобто стають інтонаційної ідеєю композиції твору (композиторською ідеєю), а також важливим елементом розгортання музичної композиції*. Іноді, це виявляється лише при детальному аналізі нотного тексту, шляхом додаткових аналітичних процедур.

Зазначимо, що С. Шип визначає багатошаровість синтаксичної організації музичного мовлення, й при цьому виокремлює два структурних рівні: *поверховий* та *глибинний* [136, с. 276] — що у даній роботі слугують

площиною функціонування поняття деривації. Однією з одиниць глибинного синтаксису музикознавець вважає мотив, що розглядається в роботі як «ембріон» музичної думки, тобто глибинний синтаксичний елемент, а також як найменша композиційна одиниця, що проявляє вже не синтаксичну, а драматургічну, фабульну властивість [136, с. 234]. Часто саме такі синтаксичні утворення стають основою деривації в окремих розділах, або творах. Загалом, розглядаючи місце музичного синтаксису Н. Горюхіна зауважила, що він бере участь у процесуальності та поступовості музичного руху, а також являється важливою структурою узагальнення музичного розвитку [136, с. 170].

На наш погляд, місце деривації як типу розвитку може яскраво проілюструвати наступна ієрархічна таблиця.

Таблиця 1.1



В ній на першому рівні знаходяться найбільш загальні поняття, що є основою часопросторового розгортання музичного матеріалу, а саме музичний розвиток і музичне становлення — ті поняття, без яких не може

існувати музика європейської традиції і які є атрибутивними для неї. Н. Горюхіна визначала музичне становлення в якості одного з понять категорії розвитку. При цьому, дослідниця зазначала, що воно “стосується усіх проявів процесуальності в музиці: ладове становлення, гармонічне, мелодичне, поліфонічне, інтонаційне, тематичне, формотворення у розумінні становлення й еволюції як прояву становлення” [26, с. 49].

Другий рівень представляє основні типи розвитку матеріалу і конкретизує перший рівень: повтор, варіаційність в широкому розумінні і мотивна розробка. Полюсами тут виступають повтор і мотивна розробка як крайні прояви розвитку між тотожністю і контрастом. Варіаційність позначена як «варіаційність в широкому розумінні», як узагальнений тип розвитку, що представляє поєднання повтору і зміни, тобто побудований на видозміненому повторі.

Третій рівень вказує, що варіаційність у широкому розумінні виявляється крізь варіантність, варіаційність в вузькому тлумаченні, а також деривацію. Деривація знаходиться в цьому рядку, що прояснює її специфіку. Вона «йде» далі варіаційності та призводить (може призводити) до глибинних змін похідних утворень.

Четвертий рівень підкреслює, що деривація може функціонувати разом з варіаційністю, при цьому варіаційність проявляється на рівні тематизму, а деривація — на синтаксичному рівні, а також на рівні техніки композиції як момент створення і розвитку матеріалу, що стає підґрунтям для варіаційних процесів на тематичному рівні.

Видається, що введення поняття деривації в музикознавчий дискурс дозволяє виявити специфіку розвитку в тих творах де зміни відбуваються не лише на тематичному рівні, мають складний асоціативний зв'язок з похідними структурами і дозволяють аналітично прояснити композиторську ідею.

### 1.3 Дери́вація в системі усталених теоретичних понять, пов'язаних з розвитком музичного матеріалу

Серед різноманітних принципів розвитку тематичного матеріалу окремо слід відзначити варіаційність та варіантність, що є символами змінності у музичному мистецтві. Їх особливості визначаються рядом музикознавців, зокрема Б. Асаф'єв вказує на корінні перетворення тематичного матеріалу у ході варіантного розвитку на відміну від варіаційного [3, с. 149]. У цьому ж руслі знаходяться думки К. Ручьєвської, яка вбачає варіантні зміни, як більш суттєві, ті що знаходяться у сфері внутрішніх елементів музичного матеріалу [103, с. 220].

Н. Горюхіна розглядає саме варіаційність, як універсальний принцип розвитку тематизму у своїй концепції музичної форми. Дослідниця зазначає, що варіаційність як принцип передбачає «взаємодію інваріанту та варіанту, збереження та оновлення матеріалу, постійну взаємодію та протистояння тенденцій — збереження, утримання основних ознак інваріанту, і варіаційних змін, їх оновлення» [25, с. 26]. На думку Н. Горюхіної, варіювання охоплює усі способи розвитку по відношенню до будь-якої структури, воно виступає однією із основних форм музичного руху в динамічному процесі формоутворення.

Н. Горюхіна вважає, що в музичному мистецтві варіювання несе заряд творчого переосмислення і розглядає цей принцип по відношенню до становлення музичного тексту як «процесу активного розвитку, кожний новий елемент якого сприяє зростанню структури аж до набуття цілісності» [25, с. 29-30]. При цьому, варіювання, на думку Н. Горюхіної, являється загальним принципом організації музичного процесу. Дослідниця визначає декілька рівнів варіювання:

1. Інтерпретація.
2. Мутація.

3. Модальність.
4. Метаболізм.
5. Проростання.
6. Модифікація.
7. Трансформація, як корінне перетворення у процесі варіювання.
8. Розробка, як відхід від інваріанту з його розпадом, порушенням цілісності.

Загалом, явище варіювання Н. Горюхіна визначає як континуальний процес перетворення інваріанту, єдину динамізовану фазу видозміни.

У «Музичному словнику» Х. Рімана варіації визначаються як «всілякі перетворення (метаморфози) змістовної теми, яка навіть крізь найсміливіші маскування, має бути впізнаваною. Як правило, варіація перетворює лише один або кілька елементів теми: час, ритм, гармонія чи мелодія» [170, с. 823].

У «Encyclopædia Britannica» варіації розглядаються у якості основної техніки розвитку музичного матеріалу, що полягає у його мелодичних, гармонічних, або контрапунктичних змінах [167]. У історичному екскурсі представленої статті розглядаються основні етапи розвитку варіаційності з позицій техніки а також форми. Однією зі спільних рис усіх видів варіацій барокового періоду, за думкою авторів, являється елемент сталості у площині гармонічної й тональної організації при різноманітності й складності варіювання мелодичних голосів. У середині 18-го століття автори відмічають посилену композиторську зацікавленість у тональній розробці, розвиток ідеї тонального руху в композиції музичних творів, а також поступовий відхід від строгих варіацій до вільних. У статті відзначається, що одне із великих нововведень в області варіаційності кінця 19-початку 20 століття, з'явилося у творах А. Шенберга та його послідовників. Мається на увазі серійна техніка, що була основоположною для композиторів нововіденської школи. Вона трактується авторами статті, як ряд варіацій по відношенню до 12-ти тонової



серії котрі змінюють її первинну інтонаційну структуру шляхом транспозиції, ракоходу, інверсії, ракоходу-інверсії й інших засобів роботи з музичним матеріалом, представлених у серійній техніці.

При цьому, А. Шенберг осмислює у своїх статтях надбання музичного мистецтва XVII-XX ст. і приходять до авторської концепції «розвиваючих варіацій», які розглядає у площині «гомофонно-мелодичного композиційного стилю» [177, с. 507]. Дослідження даного методу в області тематизму, приводить А. Шенберга до думки, що «варіювання характерних рис вихідної одиниці створює усі тематичні структури, які забезпечують плинність, контрасти, різноманіття, логіку і єдність з однієї сторони й характер, настрій, виразність і всю необхідну диференціацію - з іншої...» [177, с. 508]. Автор підкреслює, що у даному понятті вбачається організація теми шляхом безперервної модифікації інтервальних, або ритмічних компонентів її початкової ідеї. Таким чином, концепція «розвиваючих варіацій» набуває монотематичного характеру.

В. Холопова розглядає принципи варіаційності та варіантності у площині засобів тематичного розвитку, серед «розвитку-продовження», «розгортання», трактуючи їх як змінений повтор. Дослідниця визначає два різновиди варіаційності, в залежності від характеру змін у темі, розглядає варіаційність у вузькому розумінні, як «орнаментальне, фігураційне забарвлення теми, що не змінює її структури, форми» [128, с. 337], а також широкому сенсі, як «більш глибокі зміни, що не порушують цілісність структури теми» [128, с. 337]. Також, у якості одного з різновидів варіювання, В. Холопова визначає «трансформацію», як «крайній випадок варіаційної, у широкому сенсі слова, зміни теми, коли при збереженні структурної цілісності теми повністю оновлюється її жанрово-образний сенс» [128, с. 342].

В. Бобровський визначає варіантність одним з основних типів розвитку, який він мислить в якості «виникнення нового як варіанту попереднього» [8, с. 33]. Музикознавець порівнює даний процес з продовжувочим типом

розвитку та розробкою, чітко диференціюючи кожне з представлених явищ. В. Протопопов розглядає варіаційність у сфері організації композиційного цілого, зокрема варіаційного циклу в його співвідношеннях з іншими формами структурної організації твору. При цьому дослідник зауважує, що «варіаційність, як відомо, дозволяє показати різноманітні відтінки одного й того ж тематичного матеріалу, не змінюючи його суті» [91, с. 35], що забезпечує мелодичну незмінність, а відповідно й тематичну єдність у рамках розосередженого варіаційного циклу.

З точки зору К. Руч'євської, варіаційність та варіантність також розуміються у руслі зміненого повтору, як одного з принципів деякої взаємодії тотожності та контрасту, що за словами дослідниці являють собою «полярно протилежні принципи формотворення <...>, взаємопов'язані та взаємовиключні, що у своїх межах створюють однаковий ефект — статику» [103, с. 219]. На думку К. Руч'євської, видозмінений повтор (у тісному розумінні) відноситься до змін матеріалу в якому тотожність переважає над відмінністю [103, с. 221]. При цьому, до варіаційних змін музикознавиця відносить зміну фактури, що не зачіпає формотворення та не руйнує синтаксис, ладові опори; зміни мелодії та гармонії; зміни ритму. Варіантні зміни, у розумінні дослідниці, пов'язані з формотворчими засобами, до яких К. Руч'євська відносить зміну ладових співвідношень у мелодії; послідовностей функцій у гармонії, зміни синтаксису, форми.

На думку української дослідниці О. Верби, варіантність є невід'ємним атрибутом сучасних композиторських технік, а також одним з найважливіших типів розвитку [12, с. 30]. Музикознавиця підкреслює, що разом з новими змістовними концепціями, новою інтонаційністю у другій половині ХХ ст. виникають й нові види композицій, нові типи структур. При цьому, відхід від усталених видів музичної композиції має не епізодичний, а послідовний, масовий характер, що показово для різних композиторських, національних шкіл, творчих об'єднань [12, с. 31]. В основі варіантної композиції (як

середньовічної так і сучасної), на думку О. Верби, лежить функційний прототип теми — первинне інтонаційно-конструктивне утворення. Даний термін вводиться дослідницею для уточнення специфіки темоутворення варіантної форми. В ньому встановлюються вихідна міра для кожної сфери музичного цілого. За словами музикознавиці, це задана ідея твору — аналог теми - першопричина звукової маетії, що призводить до утворення варіантної форми як композиційному результату [11, с. 466].

Представлені визначення віддзеркалюють різноманітні інтерпретації явища варіаційності та варіантності у музиці. При узагальненому огляді можна визначити сферу функціонування даних принципів в області тематичного матеріалу, ладу й жанру.

У протилежність до представлених музикознавців, які розглядають різновекторні принципи розвитку тематизму у руслі варіювання, М. Арановський, вводить поняття деривації і вбачає в ньому більш загальне явище, що є результатом функціонування даних принципів. При цьому деривація розуміється, як більш глибоке, наскрізне явище динамічного становлення музичного тексту.

В даному аспекті важливу роль відіграє міждисциплінарна природа поняття деривації, яка дозволяє розглядати музичний текст з позицій мистецтвознавчих досліджень й призводить до більш широкого розуміння представленого поняття. У цьому вбачаються ідеї Р. Барта, Ф. Сосюра, У. Еко, та багатьох інших лінгвістів.

При цьому поняття деривації, з одного боку, відображає процесуальну природу у становлення композиції твору, з іншого боку, ідею дихотомії мови та мовлення Ф. Сосюра, гіпотетичну варіативність організації композиційного цілого, що віддаляє поняття музичного тексту від його вираження у конкретного творі, апелюючи до «глибинної структури», а саме до ідеї тексту, що проявляється крізь якийсь певний твір, або ряд творів за Р. Бартом.

При екстраполяції поняття деривації у М. Арановського спостерігаються інтенції до розгляду композиції твору, як цілісної організації, пошуку «генетичного зв'язку структур», що за словами автора без зайвого клопоту можна виявити у музичному тексті [2, с. 105].

Ідея причинно-наслідкової логіки у процесі «проростання тексту із “початкових тематичних зерен” розкривається М. Арановським шляхом реконструкції “вихідних структур”. При цьому, музикознавець робить зауваження стосовно «неможливості реконструкції даного, конкретного тексту в силу варіативного характеру дериваційного процесу». [2, с. 110].

У даному випадку, на нашу думку, яскраво проявляються ознаки індивідуальної свідомості автора, які за словами С. Шипа розкриваються у музичному тексті, «що виявляє властивості мовної організації, як результат мовленнєвій діяльності». [135, с. 139]. В цьому — продовження лінгвістичної концепції дихотомії мови та мовлення Ф. Соссюра, який диференціював мовленнєву діяльність і мову, визначаючи першу як «індивідуалізований акт волі й сприйняття» [111, с. 26], а останню в якості «системи знаків, що фізіологічно передається від «вуха до мозку», в якості акустичного образу». [111, с. 23].

Розділення мови та мовлення яскраво репрезентує робота І. Пясковського «Логіка музичного мислення». За словами автора, «ПЕРШЕ (мова) отримує в музичному мистецтві значення загальноприйнятих для даного періоду типологічних норм ладової та структурно-тематичної організації, культурологічної системи жанроутворення, що встановлює конкретний діапазон вибору засобів для відображення в них соціально-актуального змісту. Друге (мовлення) характеризує деталізоване використання “мовних” засобів у розкритті індивідуального, неповторного змісту даного музичного твору» [92, с.42].

Враховуючи те, що ключове місце у визначенні деривації М. Арановським посідає поняття структури, даний принцип має «сприятливі

умови» для його екстраполяції на різні рівні організації композиційного цілого, музичного тексту, що робить його, у деякому сенсі, певною універсалією у площині становлення музичної тканини, як механізму її породження. В даному аспекті поняття структури є співзвучним до етимології деривації у визначенні К. Хунольда, який трактує це явище в контексті пошуку словесної першооснови, що відповідає структуралістичному пошуку «Пракоду», за визначенням У. Еко, «який дозволив би виявити потаємні ритми (елементарні структури), що керують будь якою поведінкою, як культурною, так і біологічною» [152, с. 82].

При цьому, деривація, як і концепція метаморфози, апелюють до однієї з найбільш загальних та іманентних категорій навколишнього буття — категорії змінності, що є основною властивістю будь-якої матеріальної чи духовної сутності, в тому числі й музичної композиції, де вона являє собою одну з головних ознак динамічного процесу становлення музичного твору.

Виходячи з аналітичних спостережень, зауважимо, що явище деривації проявляється на багатьох рівнях композиційної організації, серед яких можна розглядати:

1. тематичний рівень, що представлений розвитком музичного матеріалу шляхом мотивної роботи, поліфонічних засобів розвитку, варіаційних і варіантних змін та ін., які розглядаються Н. Горюхіною в якості континуального процесу перетворення інваріанту, як єдиної динамізованої фази видозміни, що у музичному мистецтві несе заряд творчого переосмислення;

2. структурний рівень, зокрема багатоманітні масштабно-тематичні структури форми твору, які на нашу думку є основою темпоральної сфери становлення музичного хронотопу композиційного цілого;

3. жанровий рівень, що проявляється у багатоманітних змінах жанрових моделей. Це можна яскраво проілюструвати на прикладі «Симфонічних метаморфоз тем К. Вебера» П. Гіндеміта, де є наглядною

жанрова трансформація першоджерела, що утворюється внаслідок виокремлення фортепіанних п'єс К. М. Вебера і створення на їх основі симфонічного циклу, що відбивається на особливостях структурної організації твору і на звучанні *opus*'у в цілому;

4. рівень звуковисотної організації твору. Наприклад, зміни тональної на атональну системи можна спостерігати у творах Е. Сабуї, Т. Конроя, В. Лютославського.

У даному аспекті, явище деривації виступає у якості наскрізного принципу, що на нашу думку може стати півною ланкою від індивідуального вираження конкретного музичного твору, оформленого у нотації, до його конструктивної основи - «глибинної структури», що породжує звучання композиції твору та привести до осягнення глибин його іманентного сенсу.

При цьому, більш наглядною видається композиційна цілісність усієї багатоманітності тематичного матеріалу. За словами Б. Сюти «Бачення твору, як єдиного організму, впорядкованої системи - один із найбільш дієвих і дискусійних з погляду вивчення способів організації художньої цілісності в сучасній музиці». [117, с. 75] З цього приводу музикознавець наводить цитату А. Шенберга, в якій німецький композитор ототожнює художній твір до досконалого організму, відмічаючи гомогенність його складу, що проявляється у окремих деталях [117, с. 75].

Подібне розуміння композиційної організації, репрезентує «генетичний зв'язок структур» крізь призму деривації. Таким чином, шляхом деривації, у якості провідного методу, видається можливим відхід від окремого художнього твору до музичного тексту, як різновиду художнього тексту.

При цьому, вказані вище особливості трактування поняття деривації можуть вирізняти даний принцип від усталених дефініцій теоретичного музикознавства, таких як варіаційність, варіантність та інші, адже вони перш за все знаходяться у площині тематичної тканини музичного твору.

На наш погляд, це вирізняє варіантність і варіаційність від деривації, що має синтаксичну природу і в силу прояву синтаксичних елементів у різних аспектах формотворення може трактуватися у більш широкому значенні.

В представлених творах аналітичних розділів засоби розвитку матеріалу ознаменовані композиторською концепцією метаморфози, яка виявляє змінну природу музичного мистецтва, концентровано репрезентуючи явище видозміни. В ракурсі музичного розвитку вбачається зв'язок поняття деривації та концепції метаморфози, як своєрідного «путівника-показчика» ступеню видозміни.

#### **1.4 Концепція метаморфози у контексті змінної природи музичного мистецтва як сфера прояву явища деривації**

Увага до змінної природи навколишньої матерії завжди була характерна для різноманітних видів мистецтва. У якості яскравого прикладу можна звернутися до поняття метаморфози, що з одного боку отримало широке поширення у художній літературі, живописі, музичному мистецтві, а з іншого є однією з універсальних категорій навколишнього буття.

Виходячи з етимології слова (греч. *methamorphosis* - перетворення, *meth(a)* – між-, після, услід за - і *morphe* - форма), в «Українській малій енциклопедії» дане поняття визначається як «перетворення, цілковита зміна, обертання одної речі в іншу» [66, с. 966]. До споріднених понять належать трансформація (лат. *transformatio*, *trans* + *formatio*- утворення) і модифікація (лат. *modificatio*, від *modus* – міра, вид, образ и *facio* - роблю), що також пов'язані з ідеєю видозміни. Всі вони виступають найбільш загальними поняттями, що характеризують перетворення будь-кого або будь-чого, і в цьому сенсі трансформацію і модифікацію можна розглядати як латинський еквівалент грецької назви «метаморфоза».

Однак в розумінні “метаморфози” є певні уточнення, що дозволяють диференціювати представлене явище. Зокрема, дане поняття означає повну, досконалу переміну, видозмінення, корінні видозміни будь-кого, будь-чого, перетворення, перехід однієї форми у другу з надбанням нового зовнішнього вигляду. Ці уточнення конкретизують зміст ідеї метаморфози, підкреслюючи характерні особливості процесу видозмін та їх кінцевого результату.

При цьому, в ряді словників відзначається міфологічне походження даного явища. У «Літературознавчій енциклопедії» підкреслюється поширеність даної ідеї у фольклорі, «де у вигляді міфологем зафіксовано релікти давнього міфічного світосприйняття загального зв'язку складників космосу, можливості переходу одних сутностей в інші (сонце, що утворилося від золотого каменя)» [76, с. 32].

Таким чином, поняття метаморфози набуває особливого смислу, що дещо відрізняє його від споріднених понять трансформації та модифікації, адже суть даної ідеї полягає у корінних, кардинальних видозмінах, які призводять до нового кінцевого результату.

Як відомо, слово метаморфоза широко застосовується у багатьох галузях природознавства як науковий термін. Воно використовується у мистецтвознавстві, у літературі, широко застосовується цей термін у музикознавчих роботах, де слово метаморфоза використовується у його прямому значенні як поняття, загальний смисл якого пов'язаний з видозміненням, перетворенням. Часто слово метаморфоза виступає назвою художніх творів: «Метаморфози» М. Штейнберга, Р. Штрауса, В. Мартинова, «Метаморфоз» В. Шрамека, «Метаморфозіс» В. Шутя, «Метаморфози: П'ять варіацій на власну тему» Э. Сухоня, «Метаморфози за Овідієм» Б. Бріттена, «Симфонічні метаморфози на тему Джезуальдо» Ю. Баура, – такий далеко не завершений список творів, які складають особливу тематичну групу в музиці ХХ і початку ХХІ ст. Можна припустити, що привабливість цієї назви визначається не лише вихідним смисловим значенням ключового слова, його



сенсом (перетворення, видозмінення), але й тією обставиною, що за цією назвою стоїть уся багатовікова європейська культура, тягнеться довгий шлейф асоціацій, які сягають глибини віків, починаючи з античності.

Говорячи про історичну еволюцію цього поняття, окреслимо пунктиром основні її етапи. Одним з найдавніших творів, у якому ідея перетворення знайшла своє втілення була міфічна поема «Метаморфози», авторство якого приписують давньогрецькому поету Нікандру (II ст. до н. е.). Вважається, що цей твір надихнув давньоримського поета Овідія на створення поеми з аналогічною назвою. П'ятнадцять книг цієї унікальної збірки пронизані головною ідеєю — перетворень, що відбуваються від часів створення світу до періоду розквіту Римської імперії. «Метаморфози» Овідія отримали широкий резонанс, що вийшов далеко за межі античної епохи, а сама поема не втратила свого художнього значення й до нашого часу.

Саме поема Овідія з її стрижневою ідеєю видозміни задала вектор подальшого використання цієї назви у численних творах мистецтва подальших епох. В епоху середньовіччя вона трактувалася як збірка античних повістей, що містили в собі наукові та моральні істини. У часи Ренесансу відношення до «Метаморфоз» Овідія змінюється. Поема стає свого роду історичним свідомством античності, її цивілізації та культури. Широка рецепція поеми протягом двох століть обумовила появу цілого ряду перекладів та інтерпретацій поеми Овідія, що відповідають різним етапам еволюції сприйняття «Метаморфоз» у XIV-XVI століттях (анонімна поема «Моралізований Овідій» як прозаїчна версія «Метаморфоз», авторство якої належало відомому французькому проповіднику, моралісту і перекладачу П'єру Берсьюіру, та переклад Франсуа Абера 1549 року).

Подальша мистецька доля цього твору також була досить яскравою. Овідій став одним із тих митців, які найбільше вплинули на сприйняття античного міфу європейською культурою, художня практика якої не припиняла інтерпретувати сюжети літературного спадку римського поета

(достатньо вказати на паралелі між міфом про Пріама та Фісбу, описаному в IV книзі Овідія, та трагедією У. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», або «Метаморфози Нарциса» С. Далі за Овідієм, чи серію ілюстрацій Пабло Пікассо як рецепцію до овідієвського першоджерела).

Явище перетворення знайшло свою інтерпретацію і в інших творах античної літератури з аналогічною тематикою і під такою ж назвою. Серед них «Метаморфози», або «Золотий віслюк» Луція Апулея, «Metamorphoseon Synagoge» (буквально «збірка перетворень») Антоніна Ліберала. Відомий роман Апулея за своїм змістом близький до овідієвської поеми. Основу концепції складає та ж ідея перетворення. Отже в поемі Овідія, як і в романі Апулея, назва «метаморфози» набуває усталеної семантики, що пов'язується з ідеєю перетворення, яка лежить в основі цих творів. Аналогічний смисл містять в собі назви художніх творів в різних видах мистецтва наступних епох. Широкого розповсюдження набуває термін метаморфози в сфері природничих наук, де, на відміну від міфологічного розуміння, він використовується відповідно до його етимології (перетворення).

Поняття метаморфози використовує у своїй класичній праці «Метаморфоз рослин» І. В. Гете (1790), в якій розглядається процес росту та розвитку рослин, їх видозміни, що призводять до виникнення нової якості. І. В. Гете зазначає, що основні положення цієї праці базуються на природничих традиціях його «вчителів», серед яких виділяється постать Жан-Жака Руссо та шведського природознавця Карла Ліннея, праці якого стали «теоретичною базою» біологічних пошуків німецького поета. Історія еволюції поняття «метаморфози» дозволяє констатувати, що цей термін є широко вживаним в науці та мистецтві багатьох століть аж до нашого часу. У XX – початку XXI ст. «метаморфози» являються стійкою константою словникового макрокосму. Не зважаючи на тривалу історію свого існування та широке розповсюдження у різноманітних сферах людського життя, поняття

метаморфози у своєму первісному смислового значенні виступає універсальною категорією.

Особливо цікавим видається простежити виявлення концепції метаморфози у видатного графіка ХХ ст. Мауріца Корнеліса Ешера (1898 — 1972), який відомий перш за все своїми концептуальними літографіями та гравюрами на дереві й металі. Характерною рисою «сюжетів» творів Ешера є виявлення різного роду парадоксів, абсурду, ілюзії, з акцентом на смисловій багатозначності зображуваного матеріалу. Значну роль у малюнках М. Ешера відіграють принципи структурної симетрії, ідеї «неможливих фігур» (наприклад, фігура неможливого кубу, що була вигадана для літографії «Бельведер»).

Одна із головних ідей творчості нідерландського художника полягає у виявленні явища метаморфози, яке різноманітно проявляється у багатьох роботах митця. У малюнках М. Ешера чітко простежується детальна поступовість перевтілення однієї геометричної форми в іншу, за допомогою незначних змін в обрисах фігури. Інколи нідерландський художник під час процесу перетворення навіть «надихав життям» абстрактні, геометричні фігури, перевтілюючи їх у зображення живих істот. У творчому доробку М. Ешера концепт метаморфози досить часто поєднувався з мозаїчними структурами, зображеними на площині. Зацікавленість мозаїкою у художника з'явилася у 1936 році під впливом геометричних орнаментів Альгамбри, коли він подорожував Іспанією.

Яскравим прикладом прояву ідеї метаморфози у роботі з мозаїчними елементами, є літографія «Рептилії» (1943). На ній зображено перевтілення тварин, що «оживають» з мозаїчного малюнку, здійснюють перехід через предмети на столі і знову перетворюються у вихідну геометричну форму. Таким чином, шляхом ілюзорного зв'язку між двовимірним і трьохмірним простором, М. Ешер ніби грається цими двома вимірами, демонструє плавне «перетікання» з одного в другий.

Цікавим зразком втілення концепту метаморфози у роботі з мозаїкою є зображення на гравюрі «День і ніч» (1938). Ця робота не тільки демонструє процес перетворення по вертикалі однієї форми (ромбу) в іншу (птаха), а й за допомогою гри з чорними та білими кольорами зображує непомітне перетікання по горизонталі чорної зграї птахів у білу. М. Ешер не визначає чіткі межі зображення на гравюрі, створюючи тим самим візуальну оману.

Як зазначає американський фізик Д. Хофштадтер у книзі «Гедель, Ешер, Бах: ця безкінечна блискуча гірлянда», літографія М. Ешера «Звільнення» (1955) «... ілюструє дивовижний контраст між формальним та неформальним і зону переходу між ними, що вражає» [157, с. 34]. У цій літографії наочно представлений процес перетворення трикутників у птахів, поданий у вертикальному вимірі. Втілюючи явище метаморфози, ця картина є яскравим прикладом процесуальності у живописі, що проявляється у поступовій зміні деталей форми початкових фігур та їх безперервній видозміні, переході у нову якість.

Літографія М. Ешера «Метаморфози» — це три панорамні гравюри, що послідовно втілюють ідею видозмінення, яка фігурує у багатьох картинах нідерландського художника. У згадуваній вище книзі «Гедель, Ешер, Бах...» гравюра «Метаморфоза II». М. Ешера порівнюється з образами безкінечного руху, який також зображується у картині «Підйом та спуск».

Проводячи аналогію між «Метаморфозою II» і музикою, Д. Хофштадтер посилається на творчий доробок І. С. Баха. За його словами, гравюра «...трохи нагадує “Canon per tonos”»: відходячи все далі й далі від початкового пункту, ми несподівано повертаємося до початку. У площинах «Метаморфози» вже є натяк на безкінечність, проте інші картини Ешера являють ще більш сміливі образи безкінечного» [157, С. 45 ].

Ще одним яскравим тлумаченням явища видозміни є рефлексія сюжету старовинної легенди про Нарциса (одна з його класичних версій міститься у третій книзі «Метаморфоз» Овідія), у тлумаченні українського філософа,

музики й мислителя Григорія Сковороди. В античному міфі поет вбачав «предавню притчу із постарілого богослов'я єгипетського» [109, с. 3]. Ця легенда стала основою філософського роздуму Г. Сковороди під назвою «Наркіс. Розмова про те: пізнай себе» (1793 р.). У творі філософа, історія перетворення прекрасного самозакоханого Нарциса змальована наступними словами «О мила моя любове, Наркісе! Тепер із повзучого червиська постав ти пернатим метеликом. Тепер ти воскрес-таки! Чому не перетворився в ручай чи потік? Чому не в річку чи море? Скажи мені! Відповідає Наркіс: “Не налягайте на мене, добре-бо я діло сотворив. Море із рік, ріка із потоки, потоки із струмків, ручай із пари, а пара завжди при джерелі — суца сила і чад його, дух його і серце. Я що люблю? Люблю струмок і голову, джерело й начало, вічні струмені, що виточуються із серця свого» [109, с. 3].

У тлумаченні українського філософа захоплення самим собою приводить Наркіса до пізнання своєї особистості та глибинної божественної мудрості. «Наркісів образ благовістить це: “Пізнай себе!” Нібито сказав: чи хочеш бути задоволений собою і залюбитися в самого себе? Тоді пізнай себе! Поспитуй себе міцно. Атож! Як це можна залюбитися в невідоме? Не горить сіно, не захоплене вогнем. Не любить серце, не бачачи краси. Видно, що Любов є Софіїна дочка» [109, с. 3]. Метафора струмка і джерела прирівнюється до сонця: «Стривайте! Він знайшов найліпше. Він перетворюється у володаря всього живого, в сонце! Ба! Хіба сонце і джерело одне і те ж? Гей! Сонце ж є джерело світла. Джерело водне виточує струмені вод, напоюючи, прохолоджуючи, змиваючи бруд. Вогненне-бо джерело виточує проміння світла, просвічуючи, зігріваючи, омиваючи морок. Джерело водне водному морю початок. Сонце ж є глава вогненному морю. Але як це може статися, щоб людина перетворилась у сонце? Коли це неможливо, то чому вістить істина: Ви є світло світу, тобто сонце» [109, с. 4].

Текст Г. Сковороди ніби пронизаний своєрідною тріадою категорій мудрості-любові-краси, що проявляється у наступних словах «Де мудрість

уздріла, там любов згоріла. Воістину, блаженна є самолюбність, коли вона свята; гей, свята, коли вона істинна, гей, кажу, істинна, коли знайшла та уздріла одну таку істину та красу» [109, с. 3].

При цьому, український філософ диференціює ідею самозакоханості й справжньої любові до свого “я” шляхом самопізнання:

«Л у к а . Хіба не маємо й не бачимо в собі людей?

Д р у г . А яка користь: мати, але не розуміти? Споживати, а смаку не чути?.. Коли хочеш знати, то відай, що ми так бачимо людей, гейби хтось показував тобі одну лише людську ногу чи п'яту, сховавши голову й усе інше тіло. А без голови взнати людину годі. Ти ж бо сам себе бачиш, але не розумієш і не тямиш себе. А не розуміти себе самого — це те ж таки, слово в слово, що згубити себе. Коли в твоїй хаті заховано скарб, а ти про те не знаєш, це все одно, слово в слово, що його нема. Отже, пізнати самого себе, і відшукати себе самого, і знайти людину — одне і те ж. Але ти себе не знаєш і не маєш у собі людини, в якій є очі й ніздрі, слух та інші відчуття; як же тоді можеш розуміти й знати свого друга, коли сам себе не розумієш і не маєш?» [109, с. 5].

На думку Г. Сковороди, у процесі самопізнання слід рухатись від усього зовнішнього до заглиблення у сокровенне. Тим самим філософ ніби розділяє особистість людини на зовнішнє і внутрішнє: «Адже ти без сумніву знаєш, що зване нами око, вухо, язик, руки, ноги і все наше зовнішнє тіло само по собі ніяк не діє і є ніщо. Воно все підпорядковане нашим думкам. Думка, володарка його, перебуває у безперервним хвилюванні день і ніч. Це вона розмислює, радить, робить визначення, приневолює. А зовнішня наша плоть, як загнuzдана худоба чи хвіст, мимоволі йде за нею вслід. Отож думка — головна й середня наша точка . Звідси вона зчаста й серцем зветься. Відтак, не зовнішня наша плоть, але наша думка — головна наша людина. В ній ми й перебуваємо. А вона є нами» [109, с. 7].

Таким чином, Г. Сковорода екстраполює сказання про Нарциса у площину буття людської особистості, тим самим актуалізуючи його зміст. Явище метаморфози виступає не як прадавній феномен античних часів, а як насущна категорія, що символізує трагічну діалектику нашого буття, вираженого у змінних формах, де є місце багатоманітності, плинності, катастрофи і відродження, де сутність людини що перебуває у своєрідному напруженому діалозі з буттям, завжди пов'язана з навколишнім середовищем, що і є невичерпним джерелом внутрішніх перетворень особистості.

Загалом, християнська філософія Г. Сковороди пронизана надзвичайним альтруїзмом, людяністю яка проявляє ідею видозміни крізь призму самопізнання, любові, мислення, істини, тим самим підносячи її у площину найвищих здобутків людського ества: «Здрастуй! Думка! Дух! Серце! Адже це твоя людина?» [109, с. 9].

### **1.5 Розгляд концепції метаморфози крізь призму деривації в аспекті розвитку музичного матеріалу**

В музичному мистецтві явище метаморфози також відіграє значне місце. У сфері композиторських концепцій дане поняття, що було екстрапольовано з інших галузей мистецтва і науки стало свого роду «спільним знаменником» для різних музичних творів. Хронологічно досить важко визначити його «дату народження», зокрема як назви художнього твору, проте можна чітко визначити межі його поширення в європейській музичній традиції. Спробуємо вибудувати хронологічну лінію розповсюдження «метаморфоз» у музиці ХХ – початку ХХІ ст.:

1. У 1783 році до поеми Овідія «Метаморфози» звернувся австрійський композитор Карл Дітерс фон Дітерсдорф, який написав дванадцять симфоній за сюжетами книг «Метаморфоз»;

2. «Метаморфози до XII ладу, тема з варіаціями» італійського композитора Отторіно Респігі (1930).
3. Ранній фортепіанний цикл Джона Кейджа (1938 р);
4. «Симфонічні метаморфози на теми К. М. Вебера» Пауля Гіндеміта, написані у воєнні роки (1943);
5. «Етюд для струнних інструментів, для 23 голосів» (1945) Ріхарда Штрауса, більш відомий під назвою «Метаморфози»;
6. програмна сюїта «Шість метаморфоз за Овідієм» (1951) Бенджаміна Бріттена, сюжетна програма якої заснована на образах поеми давньоримського поета.
7. Струнний квартет № 1 «Metamorphoses nocturnes» (1953-1954) Д. Лігеті.
8. «Музыка żałobna» (1958) для струнного оркестру Вітольда Лютославського, присвячена пам'яті Б. Бартока;
9. «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» (1981) Вітольда Лютославського, що присв'ячений пам'яті С. Яроцинського;
10. мінімалістичний Фортепіанний цикл Філіпа Гласа (1988р);
11. Симфонія № 7 «Симфонічні метаморфози тем Ортівіна Бенігхоффа» Левка Колодуба. (2000);
12. «Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера» (2006) американського композитора Томаса Конроя»;
13. «Метаморфози на тему Нікколо Паганіні» іранського композитора Ехсана Сабуї (2009).

Незважаючи на «спільне» найменування, всі ці твори розрізняються за жанрами (балет, симфонічна сюїта, варіації, фортепіанні цикли тощо), композиційним змістом та творчою концепцією. У сюїті Бенджаміна Бріттена – це програмне посилання на літературне першоджерело, а саме, поему Овідія; у Джона Кейджа або Філіпа Гласа – це заголовок фортепіанного циклу; у



Пауля Гіндеміта, Томаса Конроя та Отторіно Респігі під цією назвою маються на увазі симфонічні твори зі спільною для них ідеєю «перетворення» (з використанням чужих тем у творах П. Гіндеміта та Т. Конроя та власної теми у варіаціях О. Респігі).

Окрім того, поняття «метаморфози» досить часто використовується у музикознавчих текстах. В деяких випадках воно набуває метафоричного значення, в інших — визначає процес перетворень того чи іншого предмету дослідження.

У «Harvard dictionary of music» під метаморфозами розуміється модифікація музичної теми, або мотиву, що має на меті «зміну індивідуальності» [165, с. 442]. При цьому, дане явище розглядається у контексті музичного мистецтва ХІХ століття, зокрема автори наводять твори Гектора Берліоза («Фантастична симфонія»), симфонічні поеми Ференца Ліста, лейтмотивну систему Ріхарда Вагнера, та ін.

У такому сенсі універсальні категорії «видозміни», «перетворення», що закладені у цьому понятті, взаємодіють з цілим рядом теоретичних понять, що характеризують основні механізми та засоби роботи з тематичним матеріалом, які є важливими елементами динамічного процесу становлення композиції музичного твору, що розглядається у багатьох дослідників в абсолютно різних аспектах. Можна узагальнити основні напрями вивчення загальних принципів становлення композиції музичного твору, їх функціонування та впливу на структурну організацію цілого:

1. Проблема музичного руху, до якої зверталися Е. Курт [159] та Н. Горюхіна [25].

2. Інтерпретація явища розвитку, як іманентної якості музичного мистецтва, його розгляд з позицій функціонування ієрархічної системи варіаційних процесів у Н. Горюхіної [25].

3. Процес часового розгортання композиції: теорія ладового ритму, «форма-процес» Б. Асаф'єва [3], музикознавчі праці О. Верби [10,11],

Н. Герасимової-Персидської [15], С. Гоменюк [21], Б. Деменка [21], В. Москаленка [82], що присвячені дослідженню хронотопу музичного мистецтва.

При спробі узагальненої характеристики теоретичних концепцій представлених музикознавців, можна зазначити деякі спільні принципи, що фігурують у термінології дослідників та можуть стати матеріалом для подальшої систематизації, що на нашу думку, допоможе більш детально та впорядковано простежити за механізмами становлення композиції твору, виявити найбільш загальні засади становлення музичного тексту та визначити місце поняття та метаморфози у даній сфері.

«Тотожність», є одним з важливих компонентів у вченні Б. Асаф'єва, що представляє функціональний напрям у розумінні музичної форми), ідеї якого вплинули на розвиток процесуального підходу в дослідженні структурної композиції творів. Цей принцип дослідник вважав одним з найпростіших та найдоступніших засобів розвитку твору.

Принцип змінності є однією з найяскравіших характерних ознак, що природним чином проявляється у музичному мистецтві. Н. Горюхіна, як зазначалося вище, визначає універсальне поняття «зміни первісного» [25] однією з іманентних якостей музичного мистецтва.

Ще однією фундаментальною основою на якій ґрунтується становлення композиції музичного твору є принцип контрасту, запропонований Б. Асаф'євим. Загалом, принцип контрасту, можна розглядати, як діалектичну бінарну опозицію до поняття тотожності, що у деяких випадках може бути своєрідним результатом вираження принципу змінності.

## **1.6 Диференціація понять метаморфози та деривації**

При детальному розгляді понять метаморфози та деривації, їх етимології у співвіднесенні з класичними принципами становлення тексту, яскраво

проявляється різнорівневий характер функціонування зазначених явищ, при досить високому ступені їх спорідненості, так як на нашу думку вони являються проявленням універсального поняття *зміни первісного* (за Н. Горюхіною).

У проблематичному аспекті даної роботи можна вибудувати своєрідну ієрархічну систему класифікації представлених явищ, у якій на першому рівні (нотного тексту) видається доцільним розглядати принципи варіаційності, варіантності, проростання, різноманітні засоби мотивного розвитку, розвитку тематичного матеріалу, адже вони є основою динамічного процесу становлення музичного твору, як своєрідного хронотопу.

Всі представлені вище засоби можуть акумулюватися у більш загальному понятті деривації, що отримало широке розповсюдження серед різних сфер людської діяльності. При цьому, **в музичному мистецтві даний принцип може конкретизувати виявлення іманентного принципу розвитку музичного матеріалу шляхом проявлення процесу зміни структур на різних рівнях композиції твору.**

Підкреслимо, що зважаючи на свою міждисциплінарну семантику, поняття деривації може слугувати своєрідною зв'язуючою ланкою між вузько-спеціалізованим «музичним» і більш широким «позамузичним», тим самим актуалізуючи вияв характерних ознак музичного мистецтва у порівнянні з іншими видами художньої, наукової та соціальної діяльності.

Концепція метаморфози, на наш погляд, належить до найбільш широкого ідейного рівня, як своєрідне означення універсальних категорій навколишнього буття. Це підтверджується характером використання цього поняття композиторами. У всіх представлених творах аналітичного розділу дана дефініція використовується у якості назви музичної композиції (або її частини), що символізує їх головну ідею — втілення явища видозміни засобами музичного мистецтва.

Поява «метаморфози» у назві *opus* у нїби поширює його сммсл стосовно до організації композиційного цілого, як своєрїдну проекцію, що робить це поняття ширшим за окремий прийом або принцип розвитку і дає змогу трактувати його в якості комплексу засобів, що спільно створюють кінцевий результат — метаморфозу. При цьому, характер проявлення даної ідеї може бути абсолютно різним, про що свідчать аналітичні дослідження представлених творів.

Присутність у назві «метаморфози» не регламентує якісь усталені жанрові канони, що відрізняє такі твори від близького до даної ідеї жанру варіацій, ознаками якого є використання варіаційної форми, усталені прийоми роботи з тематичним матеріалом тощо.

У представлених творах під спільним найменуванням можемо визначити наступні жанри: симфонію, цикл фортепіанних мініатюр, варіації на тему, етюд, струнний квартет, балет й програмну сюїту Б. Бріттена, балет Л. Дичко (що являють собою індивідуалізовану рецепцію до літературного твору Овідія). Усі вони свідчать про певну жанрову свободу композиційного втілення даної ідеї. При цьому, стає наглядною варіативність трактування явища метаморфози з боку композиторів. Деякі з них розуміють метаморфози у співставленні з варіаційним жанром, формою, принципами (Л. Колодуб, О. Респігі, Е. Сабуї); інші ж відмежовують дане явище від варіаційності, акцентуючи увагу на його індивідуальних особливостях (Д. Кейдж, Д. Лігеті). Загалом, специфіка становлення творів, які представлені в аналітичному розділі, а також задіяні в них композиторські прийоми та принципи, характерні ознаки їх функціонування відзеркалюють спільну спрямованість означених творів у відображенні явища видозміни засобами музичної виразності.

При цьому, універсальність та поширеність поняття метаморфози наближає його до явища деривації, що також отримало свій міждисциплінарний контекст. Окрім того, ці дві дефініції є близькими

змістовно, адже обидві означають зміну чогось, деякі відхилення, утворення чогось похідного, або нового. При порівнянні семантики поняття деривації у теорії поезії, лінгвістиці й музиці проявляється його прикладний характер в області художньої мови, що виявляється у конкретних прийомах роботи з художнім текстом. Метаморфоза ж з одного боку символізує глибинні перетворення у якості результату, з іншого — відображає безпосередні зміни, зокрема й у процесі деривації.

Таким чином, співставлення цих двох понять проявляється наступним чином: деривація конкретизує розвиток (як деякий іманентний процес становлення твору) шляхом означення зміни структур на різних рівнях композиційного цілого; метаморфоза — втілює корінні видозміни матеріалу як свідому художню інтенцію автора у її індивідуалізованому виявленні.

Зважаючи на результати аналітичних досліджень, до таких кардинальних змін, що позначають метаморфозу можна віднести:

1. Зміни звуковисотної організації вихідного матеріалу, наприклад тональної на атональну («Метаморфози на тему Нікколо Паганіні» Е. Сабуї, «Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера» Т. Конроя та ін).

2. Різноманітні трансформації, виокремлення тематичного матеріалу з його подальшим перетворенням. В аспекті запозичення тематизму це проявляється у цитації, алюзіях, адаптації вихідного матеріалу.

3. Деконструкція початкової «художньої цілісності» першоджерела, зокрема й на рівні структурної організації цілого («Симфонічні метаморфози на теми К. М. Вебера» Пауля Гіндеміта).

4. Зміна виконавського складу може позначати й жанрову трансформацію, що безпосередньо відбивається на загальному характері звучання твору («Симфонічні метаморфози на теми К. М. Вебера» П. Гіндеміта).

Загалом, на наш погляд, дана дефініція «варіаційність — деривація — метаморфози», з одного боку може деталізувати різноманітні процеси

становлення композиції музичного твору шляхом визначення окремих випадків зміни структур, тим самим дозволяючи оцінити масштабність та глибину їх змінності, що дає змогу визначити характер проявлення ідеї метаморфози у кожному творі. З іншого боку, ця дефініція втілює ідею відходу від вузько-спеціалізованої прикладної сфери музичних засобів до більш широкої сфери міждисциплінарних понять, або універсальних категорій. У цьому аспекті, представлена схема у деякому сенсі слідує за процесом трансляції музичного твору від композитора до слухача, символізуючи перевтілення вузько-спеціалізованого музичного у більш широке позамузичне, естетичне.

## Висновки до розділу 1

Теоретичний розгляд явища деривації в аспекті концепції “метаморфози” дав змогу співвіднести ці два поняття у сфері усталених принципів розвитку музичного матеріалу. Проведена історична розвідка вжитку даного поняття в області різних видів мистецтва наглядним чином проілюструвала специфіку його використання, а також дала змогу розширити смисловий контекст представленої дефініції та виявити відмінні риси, що уможливають ідентифікацію даного явища.

Звернення до зарубіжних джерел дозволили поглибити уявлення про деривацію, як своєрідний індекс зв'язків між складовими елементами окремого твору, зокрема у серійній техніці.

Узагальнюючи, можемо зазначити, що *деривація* визначається *тип музичного розвитку, який проявляється на синтаксичному рівні, коли первинні синтаксичні утворення (авторські або неавторські) розкривають свою формотворчу функцію і при цьому лише відносно відбиваються на рівні тематизму, тобто стають інтонаційної ідеєю композиції твору*

*(композиторською ідеєю), а також важливим елементом розгортання музичної композиції.*

Для конкретизації місця деривації як типу розвитку, наведено ієрархічну таблицю, що складається з чотирьох рівнів, які висвітлює основні засоби формотворення. Перший рівень висвітлює загальні поняття, що являються основою розгортання хронотопу музичного матеріалу: музичний розвиток і музичне становлення.

Другий рівень містить основні типи розвитку матеріалу, що конкретизують категорії розвитку та становлення: повтор, варіаційність в широкому розумінні і мотивна розробка. Полюсами тут виступають повтор і мотивна розробка як крайні прояви розвитку між тотожністю і контрастом. «Варіаційність в широкому розумінні» трактується як узагальнений тип розвитку, синтез повтору і зміни, в основі якого лежить змінений повтор.

У третьому рівні розглядається варіаційність в вузькому тлумаченні й деривація. Поняття деривації розуміється як таке, що має більш широку широку природу функціонування ніж варіаційність та призводить (може призводити) до глибинних змін похідних утворень.

Четвертий рівень визначає, що деривація може функціонувати разом з варіаційністю, при цьому варіаційність проявляється на рівні тематизму, а деривація — на синтаксичному як момент створення і розвитку матеріалу, що стає підґрунтям для варіаційних процесів на тематичному рівні.

Співставлення понять деривації та метаморфози природним чином відбиває семантичну близькість обох понять, що проявляється в аспекті їх змістовного значення, а саме означення деяких відхилень, зміни чогось, утворення чогось похідного, або нового.

Синтаксична природа деривації взаємопов'язана з різними рівнями формотворення: звуковисотному, тематичному, структурному, жанровому. При деривації найважливішим стає саме така зміна структур, яка тісно пов'язана з процесом становлення композиції і розвитку матеріалу. Сам тип

розвитку може проявлятися, як на одному рівні, так і на декількох одразу. Видається, що введення поняття деривації в музикознавчий дискурс дозволяє виявити специфіку розвитку в тих творах де зміни відбуваються не лише на тематичному рівні, мають складний асоціативний зв'язок з похідними структурами і дозволяють аналітично прояснити композиторську ідею.



## РОЗДІЛ 2

### ФУНКЦІОНУВАННЯ ДЕРИВАЦІЇ У ТВОРАХ З КОМПОЗИТОРСЬКОЮ КОНЦЕПЦІЄЮ МЕТАМОРФОЗИ І ЗАПОЗИЧЕНИМ МАТЕРІАЛОМ

#### 2.1 «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» та «Muzyka żałobna» В. Лютославського: деривація в сфері вільної серійної техніки

Однією з головних проблем дослідження явищ метаморфози і деривації в музиці є потреба в диференціації характерних ознак, притаманних даним поняттям. У цьому аспекті, яскравим прикладом різнорівневого втілення принципів варіації, деривації та метаморфози, може стати «*Muzyka żałobna*» для струнного оркестру В. Лютославського, що присвячена пам'яті Бели Бартока.

В. Лютославський неодноразово зізнавався у тому, що творчість Бартока мала для нього величезне значення. У цьому сенсі «*Muzyka żałobna*» — твір, що є своєрідною даниною глибокого захоплення В. Лютославського геніальністю угорського композитора, належить до характерного для ХХ століття явища «*in memoriam*», що яскраво представлений творчості різноманітних композиторів.

Слід зазначити, що у творчому доробку В. Лютославського це не єдиний зразок поєднання ідеї метаморфози та явища *in memoriam*. Зокрема, у якості прикладу, можна навести «*Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian*». Твір присвячений пам'яті польського музиколога, музичного критика Стефана Яроцинського (1912-1980), який займався вивченням творчості К. Дебюссі. Це позначилося на тематизмі твору В. Лютославського, ініціальним зерном якого є вступний мотив опери «Пеллеас і Мелізанда» французького композитора.

На відміну від «*Grave*» у Жалобній музиці В. Лютославського відсутня запозичена тема у якості першоджерела. При цьому, дванадцятитонові серія

одночастинної композиції твору представлена у чотирьох розділах (Пролог, Метаморфози, Апогей та Епілог), являє собою алюзію початкової теми «Музики для струнних ударних і челести» Б. Бартока, що є наскрізною чотиричастинному циклі угорського композитора (див. додаток А, №1). Проявляючи своє оновлене звучання у різних частинах композиційного цілого «Музики для струнних ударних і челести» Б. Бартока, початкова тема виступає у якості своєрідної наскрізної лінії тематичного матеріалу усього твору.

Зокрема, вона є основою п'ятиголосної фуґи першої частини «Музики для струнних ударних і челести» Б. Бартока. Характерною ознакою метричного вирішення теми є періодична змінність розміру 7/8-12/8-8/8 з послідовним незначним варіюванням, що у деякій мірі відбивається на рецепції В. Лютославського, а саме у змінності розміру Прологу, Метаморфоз та Епілогу «*Muzyka żalobna*» (2\2, 3\2, 4/2, 5/2).

В другій частині наскрізна тема циклу виступає у якості епізоду розробки сонатної форми твору Б. Бартока. Вона з'являється у тутійному звучанні фортепіано й струнних на фоні остинатної контрапунктуючої лінії арфи (es-des-b-g-e).

Ритмічно змінені, переінтоновані елементи наскрізної теми пронизують звучання третьої частини (Adagio). Вони вплітаються у розгортання тематичного матеріалу, органічним чином доповнюючи звучання примхливих візерунків теми альтів вливаючись у химерні дисонуючі тремоло глісандуючих струнних, подекуди відтіняючи драматично-загострені епізоди середнього розділу й місцями надаючи загальному звучанню фантазмагоричного забарвлення (особливо при поєднанні партій фортепіано та челести ц. 75).

У фіналі наскрізна тема також стає основою епізоду розробки, піддаючись у подальшому мотивному розвитку який підводить до репризи танцювальних тем експозиції. Таким чином, дану тему можна визначити у якості ключової синтагматичної одиниці «Музики для струнних ударних і

челести», яка з'являється в оновлених варіантах протягом циклу, слугуючи наскрізною лейттемою твору, яка проходить своєрідний шлях образного розвитку від похмурого сольного звучання у партії альту соло першої частини до бурхливого, яскравого фіналу твору, що символізує торжество світла крізь призму яскравих фольклорних образів.

При порівнянні композицій «*Muzyka žalobna*» В. Лютославського з «Музикою для струнних ударних і челести» Б. Бартока, можна констатувати лише сегментні запозичення матеріалу, що на наш погляд наближаються до алюзії в силу їх локального використання при концентрованому характері виявлення у *opus*'і польського композитора.

Серед запозичених елементів теми «Музики для струнних ударних і челести» Б. Бартока, найяскравіше проявляються інтонації півтону та тритон, що складають інтонаційну структуру початкового мотиву Прологу. Шляхом його звуковисотної транспозиції утворюється дванадцяти тонова серія, що є темою першого розділу, й твору загалом.

В даному процесі спостерігаємо яскраве виявлення деривації, що проявляється як у площині інтертестуальних зв'язків представлених творів, так і в області внутрішнього розвитку. З одного боку, це призводить до становлення нової серії твору В. Лютославського. З іншого, можемо спостерігати за деконструкцією художньої цілісності початкової теми Б. Бартока, як своєрідної знакової семантичної одиниці чотиричастинного циклу угорського композитора. Шляхом сегментного виокремлення, В. Лютославський переносить ключові мотивні одиниці «Музики для струнних ударних і челести» у площину нового художнього твору, підкреслюється зміною типу звуковисотної організації: хроматика — вільна серійна техніка. Після представленої деконструкції відбувається подальше нарощення тематичного матеріалу, шляхом секвентного розвитку, а ширше - транспозиції інтервалів тритону та півтону, у чому розкривається процес поступового становлення нової структури — дванадцятитонової серії-теми, з

її подальшим розширенням до двадцяти чотирьох тонів шляхом ракоходу-інверсії (див. додаток А, №2).

В даному процесі деривація проявляється на синтаксичному рівні, що доповнюється змінами звуковисотної організації у рамках композиторської техніки В. Лютославського.

Означена вище, подібність метроритмічної нестабільності розгортання серії першого розділу «*Muzyka żałobna*», та періодичності зміни розміру теми чотири-частинного циклу Б. Бартока не є локальною. Даний тип часової організації тематичного матеріалу *Muzyka żałobna* отримує подальший розвиток у ритмічних канолах Прологу (див. додаток А, №3). В сукупності з імітаціями початкової серії це призводять до нарощення фактури та утворення канонічного багатоголосся, що тим самим змінює її початкову структуру. Це можна розглядати як окремий новий етап розвитку серії (канонічне двоголосся - чотириголосна поліфонія), в якому виявляється органічний процес становлення матеріалу твору В. Лютославського з ініціального зерна. В аспекті монотематизму даний процес можна охарактеризувати як проростання, яке можна спостерігати у поступовому розширенні канонічного багатоголосся в наслідок включення нових голосів, в яких серія звучить у первинній формі, інверсії, ракоході інверсії. Канонічні імітації приводять до стретти у кульмінації розділу, в основі якої лежить ритмічне зменшення інтонації тритону у вертикалі багатоголосної фактури.

У даному аспекті В. Лютославський використовує близьку поліфонічну техніку розвитку серії: п'яти голосну фугу першої частини «Музики для струнних...» Б. Бартока можна порівняти з канонічною технікою Прологу «*Muzyka żałobna*». У обох випадках тематичний матеріал твору «проростає» з початкової теми, яка виступає основою тематичної тканини розділу загалом, адже з неї фактично утворюється комплементарне звучання поліфонічної фактури Прологу загалом.

Порівнюючи співвідношення голосів у поліфонічній тканині Прологу та першій частині «Музики для струнних, ударних і челести», можна акцентувати деякі відмінності: у кожному з восьми канонів Лютославського домінуючим є інтервал тритону, у Б. Бартока ж - чиста квінта. Зазначимо що даний інтервал є ключовою структурною одиницею у композиційній логіці розвитку серії другого розділу «*Muzyka żałobna*», під назвою «Метаморфози».

Даний розділ є наймасштабнішим за розміром у циклі. Він займає 174тт. з 305тт. композиційного цілого. Розглядаючи загальні пропорції структурної організації «*Muzyka żałobna*» це дозволяє зробити припущення, що ідея метаморфози є ключовою у концепції твору В. Лютославського. Ряд музикознавців (зокрема Ч. Б. Рей [1]) визначають у даному розділі дванадцять варіацій-метаморфоз серії, розташованих по низхідних квінтах у рамках варіаційної форми.

Відзначимо наскрізний характер становлення варіаційного циклу, відсутність чіткого розмежування між метаморфозами та значний відхід від початкової структури серії-теми, виявлення якої ускладнюється її розосередженістю у тематичній тканині. Слід зазначити досить вільну композиторську роботу з серією, що позначилась на певній свободі у її похідних формах. Це також відбивається у словах композитора, з його багаточисельних інтерв'ю, в яких В. Лютославський наголошує на тому, що додекафонія не є близькою йому технікою, як і будь-яка організація матеріалу шляхом окремого визначеного конструктивного принципу.

При цьому, ключові елементи матеріалу Прологу стають наскрізними сегментами другого розділу й отримують різносторонній розвиток у рамках варіаційної форми. Це проявляється у наступному:

1. Мотивні виокремлення локальних інтонаційних утворень серії теми Прологу «*Muzyka żałobna*».
2. Застосування канонічного, імітаційного, секвентного типів розвитку.

3. Використання засобів «квартеріону» (за Цтірадом Когоутеком [53]) в роботі з матеріалом «Метаморфоз», за допомогою яких утворюються похідні варіанти елементів серії.

Одним з яскравих прикладів означених прийомів, може стати секвенційний розвиток серії, з послідуочим зведенням ключового мотиву у вертикальний зріз, або ж мотивне виокремлення півтонової інтонації серії теми, з наступним секвентним розвитком, що за рахунок зміненого повтору акцентує увагу на даному комплексі (див. додаток А, №4).

При цьому, як зазначають ряд музикознавців, у ході розвитку з початкової структури теми (тритон та півтон) утворюється ряд діатонічних звукорядів (див. додаток А, №5) :

1. Натуральний, міксолідійський B-dur, E-dur, Es-dur.
2. Дорійський B, міксолідійський A.
3. Фригійський h.
4. Лакрійські тетра хорди.

Поступова поява діатоніки проявляє нові конотації у аналітичній інтерпретації «*Muzyka żałobna*» В. Лютославського. В деякій мірі це символізує близькість естетичних концепцій двох митців, адже у композиції «Музики для струнних, ударних і челести» Б. Бартока також можна було спостерігати зміну хроматизованої музичної мови перших трьох частин у життєрадісному, піднесеному звучанні діатоніки фіналу.

В цілому ж можна сказати, що «Метаморфози» є ключовим розділом «*Muzyka żałobna*», що займає домінуюче місце у структурних масштабах композиції твору, виявляє ідею подальшого розвитку прообразу (алюзії) теми «Музики для струнних...» Б. Бартока та підводить тим самим до кульмінаційної точки у становленні композиції циклу В. Лютославського, а саме четвертого розділу, під назвою Апогей.

Загалом, розглянувши «Метаморфози» «*Muzyka żałobna*» польського композитора, в аспекті функціонування принципу деривації — можемо

визначити даний розділ як новий етап розгортання музичного матеріалу твору, розширення спектру його звуковисотного звучання, деконструкції початкової цілісності серії Прологу, що символізує продовження розвитку її окремих інтонаційних елементів й в цілому призводить до розростання композиції.

При цьому, слід зазначити, що у даному розділі деривація є досить близькою до варіаційності, яка проявляється не тільки в якості принципу, але й в якості жанрової основи розділу. Задля більш чіткої диференціації означених явищ акцентуємо увагу на їх різнорівневому характері функціонування:

1. Варіаційна форма, з'являється у «Метаморфозах» й свідчить про нову характерну жанрову ознаку даного розділу, тим самим підкреслюючи його функцію у рамках композиції «*Muzyka žalobna*».

2. Деривація функціонує у іншій площині, даний принцип є суміжним до варіаційного проростання, а також варіаційності, проте область функціонування деривації є ширшою, так як охоплює й інтертекстуальний аспект, що розкриває кризь призму окремих похідних утворень “Метаморфоз” процес вирощення нової композиції В. Лютославського з ініціальних елементів-прообразів «Музики для струнних...» Б. Бартока.

Семантичне навантаження «Апогею» як програмної назви третього розділу «*Muzyka žalobna*» проявляється у його музичній тканині, зокрема посиленій динаміці (*fff*), зміні фактурного складу, тутійному звучанні даного розділу. Комплементарні голоси поліфонічного багатоголосся попередніх розділів (з елементами гамфонно-гармонічного складу у «Метаморфозах») зливаються у синхронному ритмічному звучанні, утворюючи тим самим акордову вертикаль, у якій поєднуються дванадцять тонів серії.

При цьому, інтервал тритону є ваговою структурною одиницею, що яскраво проявляється у поєднанні інструментальних партій оркестрової фактури (особливо у першої та другої скрипки, тт. 1-9). Таким чином,

початкова серія прологу представлена в даному розділі у вертикальній проекції тутійного викладу, що утворює квазі-сонорне звучання оркестрового багатоголосся «Апогею».

З 240 ц. В. Лютославський динамізує розгортання акордової фактури, шляхом розгалудження внутрішніх лінейних голосів, розвиток яких підводить до унісону А на початку «Епілогу», що у поєднанні з тритоновною інтонацією a-es знаменує повернення серії першої частини «Музики для струнних, ударних і челести» Б. Бартока.

Таким чином, у третьому розділі можемо спостерігати оновлене фактурне вирішення початкової серії: з лінійної двоголосної теми «Прологу» вона втілена у вертикальній проекції, стає основою квазі-сонорного оркестрового багатоголосся «Апогею», при цьому змінює структуру свого викладу, що дозволяє трактувати це як виявлення деривації і нове проявлення запозичених елементів матеріалу «Музики для струнних, ударних і челести» Б. Бартока у даному розділі.

Четвертий розділ «*Muzyka żalobna*», «Епілог» також повністю відповідає семантичному значенню програмної назви. Він являється своєрідною аркою, репризою циклу В. Лютославського, в якій повертається тематичний матеріал «Прологу». Зокрема, слід зазначити, що початкова серія, звучить у своїй первинній ритмо-інтонаційній структурі від тону А, що уособлює своєрідне повернення до первопочатку після загостреного, драматичного Апогею, а також додає єдності усьому циклу польського композитора.

Загалом, розглянувши основні характерні риси становлення композиції В. Лютославського можна визначити його наступні магістральні принципи:

1. Варіаційність на рівні форми другого розділу, що є наймасштабнішим в загальних пропорціях структурної організації циклу польського композитора. В ряді варіацій спостерігається значна зміна початкової інтонаційної структури серії, (що проявляється вже у першій метаморфозі).



При цьому збагачення 12-ти тонового ряду додатковими тонами призводить до розчинення серії у тематичній тканині поліфонічного багатоголосся.

2. Принцип варіаційного проростання, що проявляється в характері становлення композиційного цілого «Музыка żałobna», й пов'язаний з поступовим проростанням ініціальних елементів циклу в розгортання тематичного матеріалу твору.

3. Принцип деривації, який знаменує собою процес формотворення композиційного цілого «Музыка żałobna» В. Лютославського шляхом поступової зміни синтаксичних структур вихідного матеріалу, що вплітаються у музичну тканину композиційного цілого: від початкового мелодичного мотиву, що заснований на інтонаціях тритону та півтону, шляхом повторення та звуковисотної транспозиції (зміни) утворюється серія, яка в свою чергу шляхом канонічного розвитку “породжує” поліфонічне багатоголосся «Прологу» та «Епілогу», а також тематичну тканину твору загалом, адже вона яскраво представлена у вільній тематичній розробці другого розділу «Метаморфози” та 12-ти тоновій «акордовій» вертикалі синхронного ритмізованого багатоголосся Апогею, що утворює квазі-сонорне оркестрове звучання кульмінаційної точки твору.

4. Концепція метаморфози виявляється у зверненні В. Лютославського до творчої спадщини Б. Бартока, а саме до вузлових елементів «Музики для струнних, ударних і челести» — ключових інтонацій, що є алюзією до хроматизованої теми першої частини, наскрізної у 4х частинному сонатно-симфонічному циклі угорського композитора. При цьому, розвиток умовно “запозичених” інтонацій, у рамках близької композиційної техніки (маються на увазі п’ятиголосна фуга першої частини «Музики для струнних», а також канони «Прологу» та «Епілогу» «Музыка żałobna») з подібною інтервальною логікою розгортання серії-теми у другому розділі твору В. Лютославського, утворюють нову автономну композицію, що в той же час є близькою до сонатно-симфонічного циклу Б. Бартока як свого прообразу, уособлюючи тим

самим ідею видозміни початкового звучання *opus*'у угорського композитора, його оновлення.

Таким чином, аналіз «*Muzyka żałobna*» В. Лютославського дав змогу простежити за виявленням досить близьких понять. При цьому, на нашу думку, досить яскраво проявився їх різнорівневий характер. Це дало змогу розглядати варіаційність на рівні структурної організації твору, а саме форми другого розділу «Метаморфози». При цьому вдалося розмежувати варіаційне проростання й деривацію в силу різного спрямування означених принципів, зокрема визначити проростання - як інтеграцію ключових елементів «Музики для струнних...» Бели Бартока у площину матеріалу твору Вітольда Лютославського, а деривацію - як початкову деконструкцію художньої цілісності запозиченого першоджерела (алюзію) й поступову зміну вихідного матеріалу, що призводить до формування серії, а на її основі — композиції твору польського композитора. На прикладі «Прологу», «Метаморфоз» та «Апогею» можна наочно прослідкувати за змінами синтаксичних елементів, що проявляються в аспекті формотворення.

Проведений аналіз дозволяє розглядати концепцію метаморфози у площині чотиричастинного циклу «*Muzyka żałobna*», адже композиція твору В. Лютославського яскраво відображає процес видозміни запозиченого матеріалу «Музики для струнних...» Б. Бартока крізь ряд чітко означених похідних форм й розкриває процес вирощення нової автономної композиції з вихідного матеріалу твору угорського композитора. Це дозволяє трактувати увесь твір польського композитора як метаморфозу ініціальних зерен «Музики для струнних...» Б. Бартока.

«*Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian*» (1981) є ще одним яскравим зразком втілення концепції перетворення у творчості В. Лютославського. Подібно до «*Muzyka żałobna* (1958), автор також вдається до запозичення тематичного матеріалу (у даному випадку цитування), у зверненні до композиторської спадщини, К. Дебюссі, а саме його опери

«Пеллеас і Мелізанда» (1901), таким чином віддаючи пошану річниці смерті Стефана Яроцинського: польського музиколога, що займався дослідженням творчості французького композитора.

У даному аспекті «Grave» ніби продовжує «лінію» «Muzyka żałobna» та «Епітафії для гобоя та фортепіано» (1979, присвята Алану Річардсону), що відсилає до поширеного у композиторській практиці ХХ століття явища «in memoriam».

Це позначилося на тематизмі «Grave» В. Лютославського, в основі якого лежить цитата вступного мотиву опери «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі (див. додаток А, № 6).

Даний мотив можна неодноразово простежити у музичній тканині опери, зокрема при появі Голо у першому акті, де він поєднується з лейтмотивом героя — супроводжує його діалог з Мелізандою; його інтонаційні елементи утворюють своєрідний “рекомбінований варіант” у вступі другої картини третього акту; також мотив має вагомий роль у 4 картині 4 акту, де з'являється у фігураційній фактурі інструментального супроводу монологу закоханого Пеллеаса.

У творі В. Лютославського даний мотив стає інтонаційним джерелом дванадцятинової серії, на основі якої базується становлення композиції твору. Відносна сталість її інтонаційної структури у кожному з 12 проведень та конструктивна чіткість характеру розгортання (чергування P та RI), асоціативно наближають її до теми варіаційної форми, що нагадує композиційну логіку розгортання другого розділу «Muzyka żałobna”.

Цитований мотив опери Клода Дебюссі отримує різносторонній розвиток у творі Вітольда Лютославського. Можна виокремити два магістральні напрями: інтонаційний та метро-ритмічний. Якщо простежити за інтонаційними зв'язками у межах звуковисотного рельєфу початкової серії (P), можна виокремити наступні засоби розвитку запозиченого тематичного матеріалу:

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-aïs.

При цьому, початкове звучання інтервалів кварта та квінти, перетворюється на інтервал тритону, який також відіграє важливу роль у подальшому розгортанні серії (див. додаток А, №7). Зокрема, на його основі утворюється похідна синтагма В. Лютославського, що базується на суміщенні інтонацій тритону та півтону і стає певною «антитезою» до цитати з опери К. Дебюссі.

У межах дванадцяти проведень Р, польський композитор, у тій чи іншій мірі, чітко диференціює звучання даних мотивів, що стають «наріжними елементами» тематичного матеріалу віолончельної партії «Grave» і твору загалом. При цьому їх, інтонаційна структура, співвідношення один з одним, зазнають змін у рамках кожної Р та RІ.

У другому проведенні серії зіставлення мотивів стає особливо відчутним у ритмічній організації: видозмінена цитата опери К. Дебюссі ( у викладі четвертних тривалостей) відмежовується паузуванням від послідуєчих півтонових інтонацій у тритоновому співвідношенні, що репрезентують похідний мотив В. Лютославського (див. додаток А, №8).

У інтонаційній структурі вступного мотиву опери «Пеллеас і Мелізанда» третього проведення серії композитор застосовує елементи інверсії, замінюючи звучання висхідної кварта низхідною квінтою, зберігаючи, при цьому співставлення з мотивом тритону (див. додаток А, №9).

У четвертому проведенні Р повторення тонів серії посилюють кварто-квінтові інтонації цитованого мотиву, що робить акцент на їх звучанні. Особливо виділяється ритмічно-помірна висхідна кварта f-b (паузування, четвертні й половинні тривалості), що є мелодичною вершиною даної серії.

Одразу ж після неї йде динамічний тритоновий мотив, дещо розширений за рахунок повторення тону *gis* (див. додаток А, № 10).

Музична тканина п'ятого проведення Р, стає доволі фрагментарною за рахунок широкої інтерваліки мелодичної лінії (кварта, септіма), 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, при цьому 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 — но́на).

У сьомому проведенні складові елементи теми «Grave» поділяються на окремі рельєфні мотиви: розгортання цитати опери К. Дебюссі (у варіанті поєднання висхідної кварта та низхідної септими) нагадує ланки секвенції у тритон, послідує похідна синтагма В. Лютославського є розширеною за рахунок повторення інтонації тритону *fis-c*, яка в умовах змінного розміру (2/4, 3/8) перетворюється у рельєфну ритмо-інтонаційну структуру (див. додаток А, № 11).

У послідуєчій Р серії мотиви К. Дебюссі та В. Лютославського інтонаційно дещо зближаються за рахунок широкої інтерваліки у мелодичній лінії (кварта, септіма — тритон, септіма), а також подібності ритмічної організації. При цьому, розгортання зміненої цитати є більш фрагментарним, за рахунок паузування. У похідному мотиві В. Лютославського інтервал тритону стає мелодичною вершиною даної серії, що затверджується ритмічно: тріольний “передикт” й висхідна тритоніва інтонація на сильній долі періодично змінного розміру 4/4-5/4-6/4-7/4.

Подальше розгортання серії ознаменоване згладженими мелодичними контурами за рахунок насичення партії віолончелі типовими формами руху, повторення тонів серії, однотипного ритмічного розгортання (континуальний рух тріолями у сталому розмірі 3/4). В наслідок цього у похідному мотиві В. Лютославського посилюється саме півтонова складова (див. додаток А, №12).

До однієї з експресивних точок «Grave», безумовно, можна віднести ракохід інверсію дев'ятого проведення серії та десяту Р. Це проявляється у граничному розширенні інтервальних меж інтонаційного абрису запозиченого мотиву (нона- септіма-ундецима, т. 113), що призводить до розширення діапазону звучання віолончелі, надає більшої виразності, що акцентується за рахунок підсиленої динаміки (*f-ff*), укрупненого ритмічного викладу тематичного матеріалу у співставленні з «швидкоплинними» пасажами шістнадцятих тривалостей. Зокрема, можна навести приклад, у якому мотив опери К. Дебюссі (чвертки, половинні на динаміці *f*) ніби витісняє похідну синтагму В. Лютославського (шістнадцяті, *p*).

Своєрідним передиктом до кульмінаційної зони твору є прима та ракохід-інверсія одинадцятого проведення серії, що відрізняються своєю токатністю, активним, динамічним звучанням. Тематичний матеріал обох магістральних мотивів «Grave» розчиняється у пасажах віолончелі, проте не втрачає свого рельєфу (зберігаються основні інтонаційні абриси звучання запозиченого першоджерела, які представлені у ініціальному вигляді: інтервали висхідної чистої квати, великої секунди, звучання яких набуває дещо токатного відтінку в наслідок систематичного повторення тонів серії). Витримана «тремолоюча» інтонація *ges-as* підводить до кульмінації твору: контрастом звучить витримана мелодична вершина *b* (ціла з крапкою у розмірі 3/2), від якої починається низхідний ракохід-інверсія мотиву опери К. Дебюссі.

У дванадцятому проведенні розвиток запозиченого мотиву опери К. Дебюссі затверджує новий варіант його звучання, шляхом “кристалізації” з фігураційної структури його низхідної інверсії (квінта-велика секунда), перетворюючи статичні квінтолі восьмих-восьмих *marcato* у розмірені чвертки-половинні, що доповнюються розширеним діапазоном інтонаційного абрису (велика секунда-дуодецима-септіма). Похідна синтагма В. Лютославського навпаки, ніби проростає з низхідної півтонової інтонації у тритонову ланку квінтолей (див. додаток А, №13).

Загалом, можна зазначити чітку, конструктивну логіку організації композиційного цілого, в основі якої лежить дванадцять проведень серії з квінтовым принципом розгортання. Таким чином її звуковисотне розгортання охоплює 12 тонів хроматичного звукоряду, “замикаючись” коло-образним чином у заключному проведенні від тону «d»:

d-a-e-h-fis-des-as-es-b-f-c-g-d

Подібну композиційну логіку роботи з запозиченим матеріалом можна зустріти у другому розділі «*Muzyka żałobna*», у якому визначають 12 варіацій-метаморфоз, розташованих по низхідних квінтах у рамках варіаційної форми.

На відміну від партії віолончелі, матеріал інструментального супроводу є більш вільним з позицій серійної техніки. Розгортання фортепіанної партії представлено різноманітними фактурними елементами, серед яких можна виділити:

1. Акордові структури, зокрема кластерні співзвуччя.
2. Фігураційний фон, на тлі якого розгортається наскрізна серія «Grave».
3. Комплементарні лінійні фрази, що утворюють контрапункт до мелодії віолончелі, комплементарно доповнюючи її звучання.

При цьому усі складові матеріалу інструментального супроводу фортепіано мисляться польським композитором як одне ціле у рамках композиції «Grave». Це яскраво демонструє початок твору, де можна спостерігати нарощення “кластерного” звучання з тону «e», яке поступово замінюється півтоновими «репетитивними» малосекундовими інтонаціями, ключовими для теми-серії у партії віолончелі (див. додаток А, №14).

При цьому, серед зв'язуючих елементів музичного матеріалу віолончелі та фортепіано у рамках дванадцятитонові ладової організації можна виокремити наявність спільних тонів, інтервальних структур, ритмо-інтонаційних комплексів, що надають більшій однорідності звучання лінійної контрапунктичної тканини.

Наприклад, у партії супроводу (тт. 20-24). можна простежити спільні тони (d, gis, es, g), повторення яких утворює певну синкретичну площину звучання. Відмітимо похідну терцдециму фортепіано (gis-d), яка слідує, у якості обернення за тритонові інтонацією віолончелі (d-gis).

Окремо, зазначимо своєрідне поєднання вертикалі та горизонталі, у якому інтонація півтону виступає своєрідним зв'язуючим 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 наскрізного мотиву серії (див. додаток А, № 15).

У деяких випадках музичний матеріал партії фортепіано наслідує елементи серії, інколи дублюючи її. У якості прикладу, можна припустити, що інтерваліка фігураційного фону 41 такту (ч8-зб4-в7) є похідною від інтонаційної структури другого мотиву Р.

У 31 такті, композитор вдається до комплементарного дублювання мелодії віолончелі, повторюючи звучання тематичного матеріалу запозиченого мотиву К. Дебюссі у партії фортепіано.



Загалом, основною функцією парії фортепіано є інструментальний супровід серії віолончелі, що зокрема проявляється у різноманітних фігураційних формах тематичної тканини. У якості прикладу наведемо лінійні пасажі, що є супровідними до стрижневого тону «е» похідного мотиву В. Лютославського у мелодичній лінії (див. додаток А, № 16). Зазначимо, що звуковисотний склад цього прикладу наближається до 12-тонового діапазону (10 тонів). Послідуючий зразок, демонструє повне охоплення додекафонного спектру, у 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 даного фрагменту.
2. Інтервал тритону, наявний, як у горизонтальному зрізі, так і у контрапунктичній вертикалі (а-еs, у партії фортепіано).

Подібну композиційну логіку, можемо спостерігати у наступному прикладі, де у рамках розгортання дванадцятитонової палітри, віолончельна партія зосереджується на повторенні інтонації зменшеної квінти, в той час як основою тематичного матеріалу фігураційного супроводу являється комплементарна інтонація півтону, що доповнює звучання похідного мотиву «Grave» у ансамблевому викладі (див. додаток А, № 17). Інколи у фігураціях інструментального супроводу простежуються змінені інтонації серії теми «Grave», що слугують основою пасажів фортепіано. Наприклад, основою музичного матеріалу супроводу ракохід-інверсії сьомого проведення, слугують складені інтервали, що є спорідненими з інтонаційною структурою запозиченого мотиву опери К. Дебюссі (велика секунда — мала квартдецима, або збільшена децима; чиста кварта — чиста ундецима та дуодецима). Вони виступають у якості фону, доповнюючи звучання похідної синтагми В. Лютославського у мелодії віолончелі (див. додаток А, № 18).

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 (див. додаток А, № 19).

У дев'ятому проведенні спостерігаємо своєрідний синтез тритону та інтервалів чистої квати, квінти, які у поєднанні з послідувочною «репетитивною» триольною півтоною інтонацією нагадують звучання похідного мотиву В. Лютославського та поєднуються у вертикальній проекції (b-e-a-h, 113 такт).

Подібне поєднання інтервальних струкур, можемо спостерігати у ансамблевому звучанні RІ десятого проведення, мелодична лінія якого заснована на інтонаціях великої секунди, в той час, як основним елементом партії супроводу є інтервал чистої квати, що разом відсилають до інтервальної структури запозиченого мотиву К. Дебюссі у вертикальному зрізі.

Основним елементом звуковисотної палітри музичного матеріалу передкульмінаційної зони «Grave» стає саме фортепіанна партія, основу якої складають півтонові мотиви, що через пентатонічні пасажі виростають у дванадцятитоновий спектр звучання та насичують скуту повторенням секундових інтонацій мелодію віолончелі, яка підводить до кульмінаційної точки твору і зв'язує її з інтонаційною структурою тритонового мототиву «Grave».

У кульмінаційній точці музичний матеріал акордової фактури партії супроводу ніби розпадається на два пласти що утворюють комплементарні три-звучні 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

У завершенні твору партія фортепіно доповнює звучання початкового варіанту запозиченого мотиву опери К. 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 високого фортепіанного регістру (fis-es-c-es)
3. Широка басова низхідна лінія партії фортепіано (ais-h-e-f-as-des).

Загалом, при визначенні характеру функціонування запозиченого мотиву опери «Пелеас і Мелізанда» Клода Дебюссі у творі Вітольда Лютославського, можна виокремити основні принципи його розвитку:

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 у якості 12 варіацій, а організацію композиційного цілого, відповідно, варіаційною формою. При цьому, зазначена 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, а також структури цілого.

2. Деривація початково проявляється у створенні похідної інтонаційної структури мотиву (ч4+в2 — м2+тритон) шляхом контрастного співставлення, що є відмінним від варіювання, але при цьому наочно пов'язаним з першоджерелом. Це дає змогу розглядати дане інтонаційне утворення як антитезу, що утверджується шляхом варіаційного повтору (тт. 3-11), й разом з

тезою утворює нову цілісність — серію (синтез), яку можна вважати похідною до запозиченого мотиву К. Дебюссі.

3. Метаморфоза проявляється у зміні композиційної логіки, зокрема ладової організації першоджерела, що являється зразком тональної музики (розширений ре-мінор), у тематичному матеріалі якого, можна знайти елементи, що гіпотетично могли стати зернами «Grave» В. Лютославського та обидва являються своєрідною інтертекстуальною зв'язуючою ланкою між двома композиціями (тритонові структури у аккордовій віртикалі, що також проявляються у ходах басової лінії).

Загалом, розглянувши виявлення ідеї метаморфози у творчості Вітольда Лютославського, можна констатувати чіткість та послідовність втілення даної концепції у двох вищезазначених творах видатного польського композитора, 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 «*Muzyka żałobna*», а також цитування вступного мотиву з опери «Пелеас і Мелізанда» К. Дебюссі у «*Grave*».

2. Переосмислення глибинних принципів звуковисотної організації вихідного матеріалу, з послідуєчим наданням йому оновленої якості за рахунок використання вільної серійної техніки, перетворення вихідного матеріалу у рамках додекафонного спектру звучання. Даний аспект може проілюструвати «метаморфозу методу формотворення» про яку писав Д. Лігеті у своїй статті «Метаморфози музичної форми» [162], де проілюстрував процес розвитку, а відповідно поступової зміни основних засад музичного мовлення від «незначних модифікацій звуковисотності у модальних утвореннях» крізь площину «функційної гармонії, разом з архітектурою періодичних форм», послідуєчою хроматикою, до різноманітних методів дванадцятитонової техніки, зокрема серійного

принципу, що став одним із магістральних напрямків у своїй внутрішній еволюції.

У даному контексті «*Grave*» ілюструє метаморфозу тонального вступу до опери «Пелеас і Мелізанда» (in D) Клода Дебюссі, а саме перетворення його тематичного матеріалу шляхом використання вільної серійної техніки у рамках нової структурної організації твору Вітольда Лютославського, як диспозицію різних концепцій музичного мовлення. Деривація ж дає змогу ідентифікувати взаємозв'язки між вихідним та похідним матеріалом творів, а також ілюструє процес “вирощення” нових утворень, що є основою «*Grave*» В. Лютославського.

3. Вибору варіаційної форми з розмитими межами у вільній серійній техніці другого розділу «*Muzyka żalobna*», та більш чітким, дискретним поділом розділів «*Grave*».

4. Використання у музичній мові тематичної тканини творів польського композитора знакових інтонаційних комплексів, а саме інтервалу тритону та малої секунди, що дозволяє констатувати інтертекстуальність більш широкого плану.

Підсумовуючи можна сказати, що 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 загалом розвитку будь чого. Окрім того переосмислення польського композитора може символізувати й наше пізнання чогось, можливо навіть самопізнання.

У даному 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?» [109, с. 18].

## 2.2 Симфонія № 7 Левка. Колодуба в дериваційному аспекті

У симфонічному доробку видатного українського композитора Л. Колодуба всі симфонії, окрім першої, мають значущі назви: «Симфонія в стилі українського бароко» (№3), «Симфонія 86» (№4), «Pro memoria» (№5, пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні), «C-dur та А. Шенберг» (№6).

Оригінальну назву «Метаморфози» (Metamorphose theme of Ortwın Benninghoff) отримала Симфонія № 7, яка була написана у 2000 році. Основу симфонічної концепції становлять дві мелодії із твору «Північні пісні» німецького композитора і диригента Ортвіна Беннігхоффа (1946 р.), з яким композитор досить довгий час підтримував творчі зв'язки. Використання цих тем українським композитором можна розглядати як певний жест по відношенню до німецького колеги представника іншої національної культури. Запозичені теми, змінюючи свій початковий звуковий контекст в умовах симфонічної композиції Л. Колодуба, набувають нових образно-сміслових якостей. Видозміни, яких зазнають обидві мелодії протягом симфонічного розвитку, втілюють ідею метаморфози, що співвідноситься із назвою симфонії, яка відповідає композиторському розумінню цього поняття.

У своєму інтерв'ю Левко Колодуб розповів про задум цієї симфонії. Говорячи про процес стильових змін в українській музиці другої половини ХХ ст., Левко Миколайович навів як приклад творчість Валентина Сильвестрова 70-х років, в якій яскраво проявилися романтичні тенденції. До принципів музичного романтизму звернувся і сам Л. Колодуб у цій симфонії. Відповідаючи на запитання про сенс, який він вкладає у назву «Метаморфози», Левко Миколайович зауважив: «метаморфози являють собою видозміну матеріалу, і це дозволяє представити різноманітні образні

грані вихідних тем» (із нашого інтерв'ю з композитором). На його думку, одним із принципів, які втілюють цю ідею, є монотематизм, що уособлює в собі «одну тему в її багатоманітних проявах». У такому розумінні монотематичні метаморфози виступають однією із характерних традицій музики XIX ст. (IX симфонія Шуберта, «Der Freischütz» К.М.Вебера, симфонічні поеми Ліста). За словами Л. Колодуба, принцип монотематизму знаходить своє послідовне втілення в композиції одночастинної Симфонії №7.

Зазначимо, що явище метаморфози у цьому творі представлено перш за все процесом варіаційних змін вихідних тем – двох пісень О. Беннінгхоффа, які лежать в основі драматургічного розвитку. Згадуючи про історію знаходження цих тем, Л. Колодуб розповідав, що давно замислив створити твір на німецькі народні теми і навіть довго шукав їх у збірках, але не знайшов потрібних йому. Тоді він звернувся до пісень, створених О. Беннігхофом, який вивчав німецький фольклор. Мелодії цих пісень, сприйнятих на слух, сподобалися та запам'яталися українському композитору. При цьому Левко Миколайович зазначив, що використання зазначених тем не є знаком приношення. Використані у симфонії мелодії, які отримали нове, у порівнянні з оригіналом, гармонічне і фактурне оздоблення, стали тематичним інваріантом, який наскрізним чином об'єднує композицію симфонії в єдине ціле (із нашого інтерв'ю з композитором).

Специфічною особливістю варіаційної техніки у цьому творі є те, що у процесі видозмін вихідні теми набувають все нових якостей. На рівні макропроцесу такий шлях оновлення тематичного матеріалу, коли кожний новий «крок» у варіюванні сприяє зростанню структури аж до отримання нею цілісності, Н. Горюхіна визначає як «становлення»: «Становлення спрямоване на утворення нової якості в узагальненні розвитку. <...> Головним методом розшифрування структури становлення є синтез, моделювання ступенів синтезування та отримання кожним ступенем нової сутності, нової якості,

нової властивості, нової цілісності» [26, с. 53]. На рівні мікропроцесу основним принципом оновлення тем виступає варіантне проростання.

При цьому, запозичення тематичного матеріалу, а саме виокремлення мелодики обох тем, з подальшим варіантно-варіаційним розвитком призводить до зміни первинної структури першоджерела, та проявляє деривацію у становленні Симфонії № 7 Л. Колодуб. Зважаючи на частковий характер цитації можемо констатувати деривацію на синтаксичному рівні, що доповнюється жанровими змінами. Ступінь оновлення звуковисотної організації також вбачається досить високою, проте за відсутності нотного тексту оригіналу — можна лише гіпотетично припускати його характер.

Зазначимо, що обидві запозичені теми О. Беннігхоффа відрізняються між собою за емоційною образністю. Так, перша тема має кантиленийний характер, тоді як друга за своїм образно-емоційним станом є більш загостреною, імперативною. При цьому, обидві теми мають подібні інтонаційні звороти (наприклад, висхідний рух по трихорду на початку кожної з цих тем), що дозволяє Л. Колодубу зблизити їх на інтонаційно-тематичному рівні у процесі розвитку.

Загалом, структурна організація «Симфонічних метаморфоз» являє собою одночастинну композицію з єдиною лінією наскрізного драматургічного розвитку та нечітко виявленими цезурами між розділами.

Зважаючи на особливості ладової, фактурної й тематичної організації твору, умовно можна виокремити такі розділи:

Перший — експозиція двох тем О. Беннігхоффа: кантиленної (у струнних), ладова організація якої наближається до квазі-тональної (in f), та фанфарної, плакатної теми (ц. 3), що звучить у труби на фоні десятизвучного комплексу струнних інструментів (див. додаток А, №20). Слід зазначити, що друга тема досить швидко змінює свій характер завдяки зміні темпу (*Meno mosso*), виконавським штрихам (*dolce, tranquillo*) та тембровій модуляції на спільному звуці е (труба–флейта, флейта піколо), чим наближається до



звучання першої теми симфонії при незмінному остинатному супроводі струнних (див. додаток А, №21).

В основі другого розділу — остинато у низьких струнних та литавр (in a). Тут звучить маркована початкова тема симфонії у ритмічному збільшенні (вона викладена четвертними та половинними тривалостями у бас-кларнету), на фоні протягнутої педалі валторни, із вкрапленням дерев'яних духових інструментів. Її досить похмурий, дещо тьмянний характер контрастує з музичною образністю попереднього матеріалу (див. додаток А, №22).

Він завершується хоралом міді, в основі якого лежить контрапункт труби та валторни, що побудований на інтонаціях першої теми симфонії. Хорал супроводжують стрімкі пасажі дерев'яних духових (*f*, ц. 12).

Характерною особливістю третього розділу, який починається квазі-імітаційними висхідними фанфарами початкового мотиву другої запозиченої теми (ц. 14), є розвитковий тип викладу із використанням загальних, фігураційних форм руху, мотивною роздрібленістю. Тематичний матеріал цього розділу містить у собі окрім осколкових елементів тем Беннігхоффа також мелодичні утворення, близькі до інтонацій українського пісенного фольклору. Значну роль в об'єднанні музичної тканини відіграє остинато струнних (ц. 17), яке виступає у функції фону.

Звучання першої та другої теми у цьому розділі позначене зміною стилістики. На це вказує використання джазової ударної секції (авторська ремарка *Batteria di jazz*) з характерними ритмічними формулами, що вносить стилістичний і образний контраст по відношенню як для обох тем, так і для всієї симфонії в цілому (див. додаток А, №23). При цьому, змінюється темброве забарвлення обох тем (перша тепер звучить у кларнета, друга – у валторни). Мелодичний рельєф тем також зазнає певних інтонаційних змін: у першій з'являється загострений низхідний хід на в.7, у другій — замість терцієвого ходу виникає висхідний стрибок на тритон, що виступає ключовим елементом у структурі теми.

Зв'язка до четвертого розділу побудована на остинатних репетиціях струнних (*in es*), на фоні яких звучать уламкові інтонації першої теми О. Беннігхоффа. Даний розділ «Симфонічних метаморфоз» контрастно виділяється за своїм характером звучання. Завдяки комплексу засобів музичної виразності (використанню світлих тембрів дерев'яних духових, а саме, комплементарному контрапункту флейти та флейти пікколо (ц. 23), прозорості музичної тканини та ін.) утворюється пасторальний характер звучання. Рельєфні інтонації обох тем О. Беннігхоффа (у англійського ріжка) звучать на фоні флейтової мелодики та остинато струнних із вкрапленням педалей у низьких дерев'яних духових.

Звертає на себе увагу кристалізація нових тематичних утворень в партії флейти та флейти пікколо, що нагадують награвання народних інструментів. За своєю інтонаційною природою вони близькі до українського народного пісенного мелосу.

Новий характер звучання привносить п'ятий розділ, Він відзначається бурхливою драматичною загостреністю, гротеском. Оркестровка відзначається більшою щільністю (*tutti*), значно посилюється динаміка звучання. Ключовою тут виступає друга, імперативно-загострена тема Беннігхоффа, яка звучить у ритмічному збільшенні (по відношенню до інваріанту) на фоні поліритмічного нашарування фігурацій струнної та дерев'яної духових (рух тріолями у дерев'яних та восьмими у партії струнних ц. 30, 5-9т.).

Перша тема також з'являється у даному розділі, змінюючи свій початковий характер завдяки новому тембровому оформленню (тромбони). Її виклад октавами надає звучанню більшої масивності, а уповільнення руху (чвертями у дводольному метрі) створює враження розміреного загрозливого поступу. Мелодія теми насичується хроматизмами, що сприяє зростанню напруженості звучання (див. додаток А, №24).

Останній розділ *Adagio-Lento* — своєрідна кода, в якій симфонічний розвиток згортається, звучання поступово стихає і завмирає. Головна увага зосереджується на початковому мотиві першої теми Беннігхоффа, який подається у своєму первинному звуковисотному вигляді у флейти-соло (остинато на тоні «с» з кварто-квінтовими нашаруваннями вертикалі супроводжуваних голосів). При цьому змінюється його ритмічна структура. Завершується твір проведенням у струнних дещо зміненої (у звуковисотному плані) першої теми симфонії, звучання якої поступово згасає під кінець на гліссандо (див. додаток А, №25). Тема, за своїм характером, близька до інваріанту, що представлений у початковому розділі симфонії. Завдяки цьому утворюється інтонаційна арка між крайніми розділами циклу, що надає композиції «Симфонічних метаморфоз» Л. Колодуба єдності, а концепції твору – органічної цілісності.

Загалом, при визначенні місця деривації у «Симфонічних метаморфозах» Л. Колодуба, слід зазначити, що вона проявляється у руслі варіаційності, як наскрізного принципу становлення твору українського композитора. При цьому, численні зміни синтаксичних елементів запозиченого першоджерела впливають на тематизм, що є основою втілення індивідуальної концепції симфонії Л. Колодуба у порівнянні з типологічними ознаками цього жанру класичної традиції. Таким чином, деривація запозиченого матеріалу функціонує в аспекті жанрової зміни першоджерела, адже у структурній організації «Симфонічних метаморфоз на тем О. Беннігхоффа» Л. Колодуба можна виявити характерні ознаки, що притаманні для симфонічного жанру. Це:

1. Наявність у композиційній організації, умовно, експозиційного, розробкового та репризного розділів.
2. Наскрізний, безперервний розвиток тематичного матеріалу, що був характерний, зокрема для монотематичних одночастинних симфонічних концепцій Ф. Ліста.

3. Лінія композиційного розвитку, що заснована на тематичному матеріалі двох контрастних за образним характером тем, які умовно можна розглядати як головну та побічну партії симфонії.

При цьому, характерні особливості представленого опусу українського композитора, можливо, походять від самої ідеї метаморфози (яку композитор визначав ключовою для даного твору), а саме, видозміни двох запозичених тем у процесі симфонічного розвитку за допомогою варіаційних та мотивно-тематичних засобів роботи з музичним матеріалом.

При цьому, частковий характер запозичення тематичного матеріалу мелодій «Північних пісень» О. Беннігхоффа приводить до корінного оновлення обох тем у тематичному (фактурному, мотивно-інтонаційному), тембровому, звуковисотному плані, а також ініціює утворення похідних утворень, що слугують основою становлення композиції симфонічного циклу Левка Колодуба, й відповідно репрезентують деривацію у контексті жанрових змін оригінальних творів.

В цілому, можна констатувати, що Симфонія № 7 Левка Колодуба, повністю відповідає авторському найменуванню «Симфонічні метаморфози», адже розгортання твору відображає лінійний процес видозміни вихідних тем за допомогою варіаційних принципів роботи з тематичним матеріалом у контексті засобів симфонічного розвитку, мотивної розробки, тембрового варіювання, жанрових і образних трансформацій вихідних тем.

### **2.3 Особливості міжтекстової взаємодії у «Симфонічних метаморфозах на теми К. М. Вебера» П. Гіндеміта**

«Симфонічні метаморфози на теми К. М. Вебера» Пауля Гіндеміта є одним із визначних явищ в музиці ХХ століття. Партитура цього твору була завершена влітку 1943 під час еміграції композитора у Сполучені Штати Америки. Цей твір відразу ж був виконаний нью-йоркським філармонічним

оркестром під керівництвом диригента Артура Родзінського. Ідея написання симфонічного opus'у за темами К. М. Вебера з'явилася у композитора в 1939 році. В якості першоджерела були обрані два твори К. М. Вебера: чотириручний фортепіанний дует № 4 з ор. 60 та симфонічна увертюра ор. 37 до п'єси Шіллера «Турандот». Згодом, список запозичених творів був розширений, і остаточний варіант циклу виглядає таким чином:

1. Перша частина: Allegro;
2. Друга частина: Turandot Scherzo ;
3. Третя частина: Andantino ;
4. Четверта частина: Marsch.

Таким чином, фортепіанні дуети К. М. Вебера, а також симфонічна увертюра ор. 37 до п'єси Шіллера «Турандот», отримали нове жанрове втілення. Обрані П. Гіндемітом окремі п'єси з фортепіанних циклів ор. 10 і ор. 60 стали частинами розгорнутого симфонічного твору.

Звернення П. Гіндеміта до надбань музичного мистецтва минулого не було випадковим. Дослідники творчості німецького композитора зазначають, що однією з провідних в його творчості була неокласична лінія, яка представлена завзятим переосмисленням творчих надбань композиторів попередніх епох: починаючи від «Добре темперованого клавіру» І. С. Баха (необарокове відгалуження) до музичних зразків композиторів ХІХ століття. Інколи звернення до «музики минулого» виступає у творах П. Гіндеміта у вигляді тематичної цитації.

Наталя Гнатів у своїй дисертаційній роботі «Тематична організація інструментальних творів Пауля Гіндеміта» пише про те, що цитування Гіндемітом музики композиторів минулого стало важливим засобом формування власного інструментального тематизму композитора [19, с. 10]. «Цитований П. Гіндемітом матеріал характеризується жанровою та історичною широтою. Він включає відомий і маловідомий слухачам

авторський тематизм, а саме матеріал з творів В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера...» [19, с. 11].

На питання, чому П. Гіндеміт обрав саме тематичний матеріал чотириручних фортепіанних сюїт К. М. Вебера як основи «Симфонічних метаморфоз», навряд чи вдасться точно відповісти. Однак відомо, що композитор любив грати ці п'єси разом зі своєю дружиною і донькою Гертрудою та Людвігою Ротенберг.

Також, на наш погляд дані міркування доцільно спрямувати у русло наслідування П. Гіндемітом німецької національної традиції, яке, за словами Н. Гнатів, проявилось у музиці композитора «через опосередковану та безпосередню (шляхом цитування) опору на німецькі народні пісні, звернення до протестантських хоралів та загалом до хоральної стилістики, цитування тем німецьких композиторів-попередників» [19, с. 9].

Зазначимо, що звернення П. Гіндеміта до мистецтва минулого є характерною рисою його творчого методу (слід згадати редакцію опери «Орфей» К. Монтеверді або звернення до трактатів Боеція та Й. Кеплера як до своєї «програми» опери «Гармонія Світу» та однойменної симфонії). Значний інтерес композитор виявляв і до музичних стилів різних епох, але здебільшого він звертався до багатьох шарів німецької національної традиції, зокрема німецького пісенного фольклору та жанрів побутової музики. Показовим прикладом, окрім «Симфонічних метаморфоз», можуть слугувати Третій альтовий концерт «Der Schwanendreher» (1935), в основу якого покладені старовинні німецькі пісні.

Отже, німецький фольклорний та жанрово-побутовий музичні пласти не були чужими композитору. Тому цілком закономірним у цьому плані є звернення Гіндеміта до побутових жанрів, представлених у фортепіанних дуетах К. М. Вебера. Для більш детального дослідження особливостей втілення запозиченого матеріалу у симфонічній концепції німецького композитора звернімося спочатку до першоджерела.

В основу чотирьох частин “Симфонічних Метаморфоз” покладені наступні твори К. М. Вебера:

1. Alla zingara, “в циганському стилі” (№ 4) з чотириручного фортепіанного дуетного циклу оп. 60;
2. Симфонічної увертюри “Турандот” Оп. 37;
3. Andantino (№ 2) з чотириручного фортепіанного дуетного циклу оп. 10;
4. Marcia (№ 7) з чотириручного фортепіанного дуетного циклу оп. 60.

Обидва опуси фортепіанних п'єс К. М Вебера (оп. 10 та оп. 60) побудовані за сюїтним принципом. Фольклорна інтонаційна основа музичного матеріалу підкреслена жанровими “акцентами” деяких п'єсах. В оп. 10 — це сициліана, мазурка, рондо. В оп. 60 — сициліана, марш, рондо.

Жанрово-побутовий вектор даних творів загалом був характерним не тільки для Вебера, а й для усієї музики в чотири руки XIX ст. Як зазначає І. Польська, це було пов'язано з особливостями “австрійського і в першу чергу віденського музичного фольклору, який представляв собою унікальний синтез елементів південнонімецького, угорського, циганського, слов'янського народного мистецтва [і] знайшов геніальне відображення у чотириручних дуетах Шуберта і Брамса” [88, с. 117]. За словами дослідниці, К. М. Вебер був першим композитором-романтиком, який звернувся до жанру фортепіанного дуету [88, с. 118]. Незважаючи на те, що дуети композитора припадають на зрілий період творчості (1809 та 1818 роки), вони відрізняються деякою “простотою” викладу музичного матеріалу. Ясна гармонічна мова, типовість ритмо-інтонаційних формул, чіткість композиційної структури — усе це разом із жанрово-побутовою основою наближує ці два опуси до сфери домашнього музикування. І в цьому сенсі вони є показником побутового музичного лексикону Німеччини, початку XIX століття.

Зазначимо, що музика К. М. Вебера до п'єси Шіллера «Турандот» (1809) разом із написаною кількома роками раніше Китайською увертюрою (1804) продовжує орієнтальну лінію фортепіанних дуетів К. М. Вебера (*Alla siciliana*, *Alla zingara*). Увертюра до драми «Турандот» базується на пентатонічній темі, запозиченій з «Музичного словника» Ж. Ж. Руссо (1768). «Китайська арія» французького композитора стає основою оркестрового *soprano ostinato* твору К. М. Вебера, причому характерний пентатонічний склад мелодики отримує типову для європейської класичної музики тональну гармонізацію.

Задля визначення місця деривації в процесі становлення композиції циклу, цікавим видається простежити за змінами тематичного матеріалу німецького композитора у симфонічному опусі П. Гіндеміта, що слугують основою для втілення композиторської концепції метаморфози. Розглянемо «метаморфоз» творів К. М. Вебера на декількох рівнях:

Жанровий рівень: як було зазначено вище, відібрані композитором окремі твори К. М. Вебера об'єднуються, стаючи основою симфонічної сюїти, побудованої за принципом контрасту (*Allegro-Turandot Scherzo-Andantino-March*). На нашу думку, деконструкція первинного художнього цілого запозиченого першоджерела та утворення похідної структурної організації циклу «Симфонічних метаморфоз» П. Гіндеміта вносить жанровий контекст в інтонаційні, ладові, синтаксичні зміни матеріалу оригінальних творів.

Тембровий рівень: вищеозначені процеси підкреслюються тембровими змінами початкового інструментального звучання, адже фортепіанні твори Вебера (не враховуючи увертюру) подані у симфонізованому варіанті, що безумовно відбивається на їх музичній характері звучання.

У першій частині мелодика чотириручного дуету № 4 ор. 60 подана переважно струнною та дерев'яною групами (за виключенням до-мажорного епізоду у міді – с. 40 партитури) разом із «ритмічними включеннями» перкусії (див. додаток А, №26). Слід відзначити досить «щільну» інструментовку, яка відбивається на густоті оркестрового звучання, хоча у партитурі присутні й



розріджені місця. Відзначимо контрастний епізод *A-dur*, в якому мелодія виконується кларнетом у супроводі струнної групи та дзвіночка (8т перед **E**), що у поєднанні з помірною динамікою *mf* надає прозорості звучанню (див. додаток А, №27). Загалом, у першій частині “Симфонічних метаморфоз” можна зазначити домінування дерев'яної та струнної груп, їх значну роль у викладі тематичного матеріалу.

Інструментальний склад другої частини у значній мірі обумовлений жанрово-образним змістом («Турандот скерцо») та орієнтальною спрямованістю першоджерела К. М. Вебера. Як наслідок — посилення ролі ударної групи (литаври-трикутник-гонг-там-там-китайський блок-барабани-тарілки-цимбали), завдяки чому тема К. М. Вебера отримує додаткове, вагоме тематичне навантаження (проведення мотивів основної теми **V**, **У a tempo**).

Скерцо відразу вражає своєю темброво-фонічною неординарністю (див. додаток А, №28). Розпочинає частину світла мелодика флейти, яка звучить на остинато струнних (“фа”) разом із вкрапленнями звучання гlockenspiel (*Glockenspiel*) та колоритністю ритмічної основи в партії перкусії (т. 21, **B**). Темповий сплеск (*Moderato-Lebhaft*) надає скерцозної жвавості, навіть певної гротесковості звучанню. Оркестровий склад зростає прямо пропорційно до зростання динаміки: від дерев'яних духових та струнних тема переходить до мідних, які поступово включаються у загальну музичну структуру оркестрової тканини. Потужність звучання зростає до *ff*(**N**), оркестрові партії максимально насичуються тематичним матеріалом (фігурації струнних — педалі дерева — мелодика міді), кульмінаційна зона лунає фанфарами валторни та тромбона (**P**), після чого йде різкий спад, і на фігураціях струнних з'являється нова тема (**Q**). Спочатку вона подається тільки мідною групою, де завдяки чисельним імітаціям отримує розмаїте темброве забарвлення. Потім розвиток тематичного матеріалу підхоплюють дерев'яні духові, звучання яких підводить до репризи.

Повернення теми скерцо (**V**) “знаменують” ударні, у яких з'являються її ключові інтонації. Тематичний матеріал розшарований на декілька пластів:

1. Остинатний мотив теми у литавр;
2. його початкова інтонація у збільшенні звучить у гlockenшпіля;
3. ритмоформули у цимбал, гонгу, китайського блоку, тарілок.

Отже, основне тематичне навантаження даного епізоду лежить саме на ударній партії, що є важливим моментом, адже таким же чином побудовано завершення (**Z**) другої частини, де знову ж на першому місці опиняється перкусія у прозорому оркестровому звучанні (див. додаток А, №29).

У третій частині (*Andantino*, див. додаток А, №30) також широко представлені дерев'яна та струнна групи, мідні подані досить концентровано: у контрапунктах (*solo* валторни — два такти після другої вольти), в кадансах (**A** перед *tranquillo*), педалі (*tranquillo*) у першому розділі, у тематичному матеріалі середнього розділу (**B**).

Інструментальний склад четвертої фінальної частини, формується за принципом контрасту. Відкриває «Марш» тема міді (октави у труб і тромбонів), яка згодом переходить до дерев'яних духових у супроводі струнних (див. додаток А, №30). Після репризного проведення основної теми (5 такт після **B**) звучить тематичний матеріал середньої частини складної форми у мідної групи (4 валторни, **D**). Решта оркестру спочатку лише підтримує звучання мелодії, а згодом також включається у тембровий розвиток теми середнього розділу (**F**).

Реприза розпочинається контрастним звучанням основної теми (змінюється інструментальний склад, динаміка) у *solo* дерева на *p*, до якого приєднуються низхідні струнні. Завершується твір кодою, побудованою на мотиві теми маршу, який імітаційно поданий у міді на фоні потужного симфонічного звучання.

Мелодико-тематичний рівень: загалом, слід зазначити незначний рівень інтонаційних змін звуковисотного рельєфу мелодики запозиченого першоджерела. Окремо, відмітимо, що тема другої частини у порівнянні з оригіналом К. М. Вебера, піддається переінтонуванню (очевидно для того, щоб підкреслити її особливе колористичне звучання) та розділяється на два окремі елементи (див. додаток А, №28), що вступають у своєрідний діалог і стають синтаксичними одиницями, на основі яких формується наскрізна лінія становлення *soprano ostinato* другої частини.

Ладо-тональний рівень: розширення рамок звуковисотної структури, введення елементів модальності. Гармонічний контекст, створений П. Гіндемітом, відіграє найважливіше значення для значного оновлення вихідного тематичного матеріалу: зберігаючи певні зв'язки з першоджерелом, гармонія вносить нові, яскраві фарби у звучання музики К. М. Вебера.

Звуковисотна організація першої частини збагачується завдяки хроматизації тональності, послідовному проведенню лінійного принципу (с. 6, т. т. 1-2 — нашарування декількох горизонтальних ліній: (низхідних звукорядів *a-moll* – натурального *A-dur* – дорійського «а»), ускладненню акордової структури (с. 8, вертикаль у кадансі в першому такті), використанню різноманітних ладогармонічних утворень (поєднання тонічної педалі у дерев'яних із широким спектром гармоній у супроводу міді, **H**) і загалом, розширення тональності (див. додаток А, №32).

У Другій частині, при збереженні колоритого звучання “китайського” скерцо, переінтоновується мелодична лінія основної теми (4 такт **A**), розширюється гармонічна палітра оркестрового супроводу, відбувається нашарування різних мелодичних варіантів основної теми, які зливаються в єдине звучання, що за своїм фонізмом значно віддаляється від звучання гармоній К. М. Вебера. Подекуди виникають суто діатонічні епізоди з прозорими тризвучними гармоніями (*b moll*, див. додаток А, №33), інколи діатонічне звучання збагачується за рахунок розшарування музичного

матеріалу на декілька тематичних пластів. Прикладами цього є: мелодичний контрапункт у тромбона до основної теми скерцо на фоні фігурацій віолончелі **H** (див. додаток А, №34); низхідний октавний рух у партії дерев'яних інструментів, що доповнює звучання *b moll*'ної теми на тонічній педалі флейти та англ. ріжка **I**; щільна фактура викладу тематичного матеріалу, яка «розподіляє» гармонічне звучання на три компоненти: акордова «хоральна» педаль — мелодична основа скерцо — фігураційне наповнення.

В кульмінаційній зоні (**P**) на *ff* звучать *D dur*'ні фанфари валторни та труби, після яких йде динамічний спад і на фігураціях скрипки розпочинається нова тема в тональності *f moll*. Імітаційні проведення оновлюють її звучання за рахунок використання широкого кола тональностей (*f-moll*, *c-moll*, *a-moll*, *as-moll*, *es-moll*, *D-dur*, *cis-moll* і т. п.), що призводить до децентрованості ладової системи, уможливлуючи тим самим «гру тональностей» («*ludus tonalis*» як «визитівка» стилю П.Гіндеміта). У розвитку нової теми особливого значення набуває мотивно-тематичний і секвенційний розвиток тем К. М. Вебера. Так, в партії литавр (т. 5 від **S**) співставляються інтонації основних тем скерцо у мідних (т. т. 14-16 **S**), використовуються секвенції (**U** т. т. 1-6). Отже, викладення нової теми П. Гіндеміта у другій частині утворює тонально нестійкий середній епізод розвиваючого типу.

Репризу розпочинають ударна група та перкусія. Повертається основна тональність *F*. У репризі представлений лише перший компонент теми. Після поступового наростання динаміки та розширення діапазону оркестрового звучання до *tutti* відбувається перехід до *Des-dur* (на басовій педалі *As* (**Y**), і в завершенні знову звучить основна тема скерцо у литавр в основній тональності (*in F*).

Ладо-гармонічна структура на початку Третьої частини (*b moll*) повністю відповідає ладотональній основі теми К. М. Вебера. Основну мелодію супроводжують лаконічні акорди струнних, інколи нетерцієвої будови (трихордові співзвуччя – т. 2, т. 5), що підкреслені характерним

пунктирним ритмом у партіях альт, скрипки та кларнету на фоні хроматичних фігурацій дерев'яних. В гармонічному плані у побудові першого розділу композитор слідує за темою К. М. Вебера, інколи вносячи в неї деякі зміни. Так, в кадансах акцентується плагальність, що разом із з мелодичними підголосками створює народно-пісенний колорит (А т. т. 3-4; т. 1).

Середня частина *Andantino* витримана у світлому *B dur*, що відповідає тональному плану чотириручного дуету № 2 оп. 10 К. М. Вебера. До мелодичного малюнку та прозорої педалі дерева додаються фігурації струнних. На відміну від першоджерела, у цій частині з'являється чотиритактовий середній розділ, введений П. Гіндемітом (**B**, див. додаток А, №35) (тональність «f» з фригійським ладовим нахилом) з характерною басовою лінією струнних. Скорочена реприза (у тональності *in b* із варіантністю терцієвого тону) майже дослівно повторює тематичний матеріал першої частини *Andantino* на фоні фігурацій флейти.

На відміну від оригіналу К. М. Вебера, в музиці Третьої частини «Симфонічних метаморфоз» яскраво виявляється народно-пісенний колорит, зокрема завдяки тембровому розподілу тематичного матеріалу між окремими оркестровими групами (між дерев'яними духовими і струнними у першому розділі, концертрованою міддю у середньому, (валторни). Надає особливого характеру звучанню ідилічний фігураційний підголосок флейти в репризі, плагальні каданси тощо.

Четверта частина *Marsch*, також як і Третя, написана у *b-moll*, але її музика має зовсім інший образний характер. Її жанрова основа і тембрально-інструментальне вирішення становлять різкий контраст у порівнянні з пісенним *Andantino*. Гостра імперативність першого елемента теми К. М. Вебера підкреслюється П. Гіндемітом октавним звучанням у мідних (труби та тромбона), трихордовістю мелодичної та акордової структури (т. т. 4-5). Другий тематичний елемент виступає у більш гротесковому забарвленні. Оркестрова фактура розподіляється на два пласти:

1. Діатонічна мелодія у дерев'яних духових;
2. Ритмізований пласт струнних, спочатку витриманий на тонічному органному пункті у поєднанні з хроматизованою мелодією альт та першої скрипки. Завдяки опорі на квінтовий тон тональності, створюється відчуття фригійського ладу. Тональні співвідношення у першому періоді Маршу практично повністю відповідають оригіналу (b-des – g-B). Після перебування в тональності des-moll (скорочений варіант викладу середнього розділу першої частини маршу К. М. Вебера (**B**, тт. 1-4, див. додаток А, №36) йде реприза основної теми in b на фоні остинатного звучання тоніки (фагот і контрфагот) та низхідного півтонового руху дерев'яних духових.

Після невеликої зв'язки (с. 72) розпочинається середній розділ форми в тональності B dur (G dur К. М. Вебера). Тема представлена прозорими діатонічними гармоніями у вигляді фігурацій у дерев'яних духових, які супроводжують мелодику валторн та тромбону (**D**, див. додаток А, №37). Поступове розширення інструментального складу та крещендуоча динаміка підводять до кульмінації (с. 76), після якої на ключових інтонаціях тем середнього розділу будується зв'язка до репризи.

У репризі звучить збільшений варіант першого елемента теми маршу (b-moll). Від тональності d-moll (**H**) бере початок нова хвиля розвитку. Поступове секвенційне розгортання (d-e-fis) приводить до тональності Es-dur, в якій звучить тема середнього розділу (Es-As-B, с. 82-85).

Завершує твір кода (in B), побудована на інтонаціях першого елемента теми маршу, варіанти якого «зливаються» в єдиний інтонаційний комплекс (**L**, партії низьких струнних, чотирьох тромбонів, див. додаток А, №38).

Узагальнюючи, визначимо ладово-гармонічну систему симфонічної сюїти П. Гіндеміта як розширено-тональну, до якої широко залучаються елементи модальності. Безумовно, це один із головних чинників зміни тематичного матеріалу п'єс К. М. Вебера. Необхідно прийняти до уваги, що у

“Симфонічних метаморфозах...”, композитор пішов шляхом збереження класико-романтичної тональності, на яку спирався К. М. Вебер у своїй творчості. У «Симфонічних метаморфозах» оновлення тональності відбувається шляхом розширення її звукового складу внаслідок хроматизації, залучення різних ладових утворень, опорі на змішану систему мажоро-мінору, що впливає на глибинний синтаксис (за С. Шипом) та в деякій мірі дозволяє трактувати зміни звуковисотної організації першоджерела, як своєрідний вияв принципу деривації в області музичної мови симфонічного опусу, що представляє собою скоріше органічний синтез двох стильових начал (класико-романтичної тональності К. М. Вебера та розширеної тональності П. Гіндеміта), ніж радикальне відмежування від стильової системи оригіналу.

Структурно-композиційний рівень демонструє збереження вихідної композиційної структури творів К. М. Вебера з її частковим оновленням:

- Рондо — 1 частина (Alla zingara)
- Soprano ostinato-тричастинна форма другого плану  
– Turandot Scherzo: двотемне ostinato – [A-Q]– середній розділ, сопрано остінато нової теми — [Q-V]– реприза — [V, 5 такт].
- Складна тричастинна — Andantino: перша частина — [57-tranquillo ]– друга частина — [tranquillo ] — реприза.
- Складна тричастинна — March: перша частина — [D] — друга частина — [D] — синтезуюча реприза.

Рондальна форма Першої частини твору Гіндеміта зазнає деяких незначних змін, серед яких слід зазначити розширення останнього рефрену (додаткове проведення теми G).

Найбільше видозмінюється Друга частина, в якій інакше трактується тема soprano ostinato. В наслідок розділення ключових компонентів теми у самостійні тематичні утворення, з'являється форма другого плану, а саме тричастинність, що заснована на чергуванні двох складових елементів теми у

рамках *soprano ostinato*. Зокрема, нову тему **Q** (див. додаток А, №39) можна трактувати як середній розділ форми **Q-V** через її ладові, тематичні, оркестрово-інструментальні особливості (виділяється “солююча” група міді **Q-T**). На нашу думку, даний аспект яскраво демонструє функціонування принципу деривації у симфонічному *opus*’і П. Гіндеміта, розкриваючи його крізь тематичні зміни у площині структурної організації форми.

Композиційна структура Третьої частини близька до оригіналу К.М.Вебера. Серед відмінностей можна зазначити появу невеликої тритактової фрази (*f-moll*), яку можна розглядати як середній розділ Другої частини (*B-dur Andantino*, **B**, див. додаток А, №35).

У Четвертій частині (*March*), у порівнянні з п’єсою К. М. Вебера, значно розширюється реприза, яка має синтезуючий характер. Дещо скорочується середній розділ Першої частини (скоріше у плані використання вихідного тематичного матеріалу, ніж за масштабом). Видозміни стосуються і появи тричастинної форми другого плану у «*Turandot Scherzo*», синтезуючої репризи Четвертої частини, розширення останнього рефрену у частині *Alla zingara*.

Таким чином, на рівні структурної організації кожного з розділів твору П. Гіндеміта залишається досить близьким до першоджерела К. М. Вебера, при цьому, деривація синтаксичних елементів твору взаємопов’язана з іншими рівнями композиції, так як доповнює створення нової структурної організації циклу «Симфонічних метаморфоз», що втілює ідею видозміни, в області жанру, так і форми цілого.

Визначаючи особливості функціонування принципу деривації — можна зазначити її стриманий характер у творі німецького композитора:

1. На рівні тематизму перетворення першоджерела засновані на принципах варіаційності, мотивного розвитку. При цьому, оновлене інструментальне вирішення впливає на вихідні синтаксичні елементи, що зазнають змін у оркестровому викладі.



2. В області музичного мовлення зміни також не є значними, що дозволяє констатувати лише стримане оновлення класико-романтичної тональності у контексті розширеної тональності П. Гіндеміта, що скоріше можна віднести до ладового варіювання.

3. На рівні структурної організації окремих розділів симфонічного опусу німецького композитора можемо проакцентувати збереження композиції першоджерела. При цьому, на рівні композиційної організації цілого в наслідок деконструкції художньої цілісності першоджерела — утворюється похідна структура симфонічного циклу, що проявляє деривацію синтаксичних елементів “Симфонічних метаморфоз” у взаємозв'язках зі структурними та жанровими змінами.

Загалом, слід зазначити певну поміркованість Пауля Гіндеміта у підході до обраного їм першоджерела, адже такі важливі компоненти, як мелодика та форма оригіналу залишаються незмінними. Композитор досить обережно інтерпретує твори К. М. Вебера, збагачуючи та оновлюючи їхнє звучання шляхом розширення виразових можливостей музичної мови на основі використання засобів гармонії ХХ століття (насичення музичного матеріалу дисонуючими акордами, хроматизмами, внесення різноманіття у фактурний виклад оригіналу, широко застосовуючи поліфонічні прийоми, лінійну техніку в організації музичного матеріалу.

Отже, розглядаючи твір П. Гіндеміта з позиції запропонованої концепції метаморфози як вияву ідеї перетворення, що призводить до утворення нової форми в її широкому розумінні, то можна сказати, що назва сюїти П. Гіндеміта має скоріше метафоричний характер, тому що видозміни оригіналу К. М. Вебера не є такими значними. Тематизм фортепіанних п'єс подається опукло, яскраво, не втрачає своєї індивідуальності, що виражається, перш за все, у його мелодичній рельєфності. Застосовані Гіндемітом теми-цитати, які

виступають у дещо зміненому вигляді, завжди є впізнаваними. Перетворення запозиченого матеріалу скоріше проявляються у зміні його первісного жанрово-образного характеру (помпезність маршу, пікантність звучання скерцо, народно-пісенний колорит музики Третьої частини) Взаємодія «свого» і «чужого» текстів виходить на рівень стилю. Взаємодія двох стильових систем: ранньо - романтичної початку ХІХ ст. та системи музичної мови ХХ століття, індивідуально представленої у творчості П. Гіндеміта, характеризується їх об'єднанням. Також зазначимо, що по відношенню до «Симфонічних метаморфоз» П. Гіндеміта не можна однозначно говорити про наявність в них полістилістики (окрім співставлення теми Скерцо та інтонацій естрадних танців у Другій частині сюїти). Пієтете ставлення П. Гіндеміта до музики свого видатного попередника, скоріше призвело до злиття двох стильових систем у єдине ціле, а чотириручні фортепіанні дуети К. М. Вебера, співзвучні традиції німецького та австрійського бідермаєру отримали нове вирішення у симфонічному полотні Пауля Гіндеміта.

#### **2.4 Засоби корінного перетворення першоджерела у «Метаморфозах на тему Н. Паганіні» Е. Сабуї**

«Метаморфози на тему Н. Паганіні» для фортепіано іранського композитора Е. Сабуї були написані у 2009 році. Звернення до 24-го капрису відомого генуезського скрипаля є тенденційним явищем у сфері академічної музики, адже Нікколо Паганіні є однією з ключових постатей ХVІІІ-ХІХ ст. Багато композиторів запозичували теми Н. Паганіні (найчастіше саме капрису №24) для своїх композицій, згадаємо Ф. Ліста, Р. Шумана, Й. Брамса, С. Рахманінова, В. Лютославського, И. Берковича, Б. Блахера. Виступаючи у якості першоджерела у музичних творах авторів ХІХ-ХХІ ст., тема даного капрису мала різноманітні «прочитання», що впливали на художній результат її втілення.

Загалом популярність теми капрису, простота її викладу обумовлюють її величезні потенціальні можливості для подальшого розвитку у якості вихідного першоджерела. За синтаксичною структурою тема являє собою період, що складається з двох чітко окреслених квадратних побудов (4т + 4т), які розмежовуються половинним кадансом на D. Перше речення поділяється на дві фрази: співвідношення мотивів у початковій фразі (т. 1 – 2) утворює типову послідовність «запитання – відповідь» (за формулою T – D, D – T), наступна фраза (т. 3 – 4) містить у собі половинний каданс (T – D). Розвиток вихідного матеріалу у другому реченні завершується досконалим кадансом (D – T). Типове для класичної моделі періоду співвідношення кадансів обумовлює стрункість синтаксичної і композиційної будови теми, її завершеність і цілісність. Цьому сприяє і чітке виявлення функцій тематичного матеріалу: експозиції (*initium* – перше речення), розвитку (*motus* – від початку другого речення до заключного кадансу) і завершення (*terminus*). Характер викладу і розвитку тематичного матеріалу вказує на присутність у темі Н. Паганіні ще однієї стильової моделі – барокової, а саме періоду типу розгортання, який складається з тематичного ядра, його розвитку та заключного кадансу. На неї вказують і використання низхідної секвенції, що подібна до «золотої секвенції» – одного з найбільш розповсюджених в музиці бароко засобів музичного розгортання, і тематична арка, що перекидається від половинного кадансу до заключного, нагадуючи симетрію «римованих» кадансів у творах композиторів цієї епохи.

Зазначимо також, що період із T - D співвідношенням кадансів, став типовим для барокової і класичної музики, і має давні коріння – в пісенно-танцювальних жанрах середньовіччя (рондо, баладі та ін.), розділи яких склалися з двох інтонаційно споріднених побудов, відмінних за своїм завершенням – «відкритим» у першій побудові та «закритим» у другій, що відповідає формі запитання і відповіді.

Отже, в темі капрису Н. Паганіні цілком органічно поєдналися ознаки різних стилєвих моделей, і це відповідає загальній тенденції у творчості композиторів-романтиків – зверненню до традицій музики минулих епох.

Тематичну основу капрису № 24 складають типові інтонації, що входять до загального словарного фонду музики Нового часу. Але, попри їхню типовість, Н. Паганіні надає своїй темі напрочуд яскравого, оригінального звучання.

Ініціальний мотив як первинна позиція теми, вирізняється особливою рельєфністю. Він виступає тематичною основою композиційної організації всієї теми. Його найбільш стабільною складовою є ритмічна фігура, що у незмінному вигляді проходить через усю тему. Це підкреслений пунктиром початковий звук теми «a1», який є відправною точкою подальшого руху. Другий елемент – мелодичний зворот, що являє собою заповнення тонічної м. 3. Він сприймається як підхід до наступного стрибка на ч. 5 вгору від I до V ст. (звукова послідовність a1 c1 h1 a1 e2 ) і піддається різним видозмінам. У другому реченні від нового варіанта цього звороту бере початок секвенційний низхідний рух (від тону a2 ). Тематичне розгортання, де відбувається своєрідна гра між похідним і первісним варіантами цього мотиву, завершується появою ще однієї його видозміни у заключному кадансі.

Змін зазнає ще один ключовий тематичний елемент. Це мікротема, в основі якої лежить інтонація стрибкового ходу на октаву униз на D ля мінору (т. 2). Вона набуває значних інтонаційних перетворень при збереженні ритму. У першому реченні ця інтонація чотирикратно повторюється у незмінному вигляді, у другому реченні – неодноразово модифікується під час секвенційного руху, звужуючись до інтервалів м. і в. 3, зм. і ч. 5, і лише під самий кінець приймає свій первісний вигляд ч. 8 (на тоніці ля мінору).

До ключових тематичних елементів також можна віднести інтонації, в основі яких лежить стрибковий рух. Це вже зазначений вище стрибок на ч. 5 вгору від T до D і симетричний йому висхідний стрибок на ч. 4 від D до T, що

приймають форму запитання та відповіді (на межі між т.1 – т.2 і т.2 – т.3). У подальшому розвитку висхідний рух на ч. 5 змінюється на протилежний, тоді як стрибок на ч. 4 вгору, залишаючись стабільним протягом усієї секвенції, в заключному кадансі замінюється напруженим ходом на зб. 6, з наступним стрибком на в. 7 униз, що значно загострює звучання. Зазначимо, що поперемінне чергування ходів на ч. 4 вгору і ч. 5 униз є характерною ознакою барокової «золотої секвенції», яка найбільш рельєфно проявляється у нижньому голосі акордової послідовності (наприклад, у Пасакалії соль мінор Г.Ф. Генделя). Цей вид секвенції став особливо розповсюдженим у творчості композиторів-романтиків («Серце поета» Е. Гріга, Інтермеццо ор. 117 b moll Й. Брамса та інші). У темі Капрису цей рух має зворотній напрямок (ч. 5 вниз – ч.4 вгору) і є дещо завуальованим, але співвідношення опорних точок мелодії чітко відбиває загальну закономірність.

Ще одна цікава деталь пов'язана із поступовим збільшенням обсягу інтервалів підчас стрибкового руху. Розгортаючись від м.3, вихідна мікротема (а с h a), спускаючись на VI ст. ладу, робить широкий стрибок на зб. 6, яка розв'язується в ч. 8 (альт. DD – D). Виступаючи дзеркальним оберненням низхідного октавного ходу на D, представленого у першому реченні, цей висхідний стрибок заповнюється звуками D7, який безпосередньо призводить до тоніки ля мінору.

Отже, на мікротематичному рівні діють процеси, які призводять до трансформації вихідного інтонаційного комплексу. Зокрема, чітко простежується зміна тематичного матеріалу за принципом проростання. Це одна з найбільш вагомих конструктивних ідей, що безпосередньо відповідає самому жанру варіацій. При перетворенні мікротем в них може змінюватись звуковисотний контур мелодії, але інші параметри зберігаються. До закладених в темі конструктивних ідей можна також віднести протилежність напрямку руху – висхідного і низхідного, що симетрично урівноважують один одного і обумовлюють своєрідність конфігурації мелодичної лінії.

Конструктивним началом може виступати і контраст регістрів, діапазон яких простягається від малої до другої октави.

Ладо-гармонічною основою теми є мажоро-мінорна тональність. Як і в багатьох творах віденських класиків, експозиційний розділ теми (перше речення) повністю базується на автентичній послідовності функцій (Т і D). Тональність ля мінор представлена натуральним і мелодичним ладом нахилами. В основі секвенційного руху лежить формульна послідовність, що є характерною для «золотої» секвенції (I – IV, VII нат. – III нат., VI – II, V – I), але, завдяки появі у ля мінорі звука «b», виникає відчуття відхилення у тональність субдомінанти (ре мінор). Наступний крок секвенції також дозволяє розглядати цей мелодичний зворот як відхилення у C dur. Відмітимо також присутність у заключному кадансі хроматизму на відстані (dis – d) у мелодичному звороті, в основі якого лежить послідовність альт. DD – D. Враховуючи звуковий матеріал, що становить основу всієї теми капрису Паганіні, подамо його у вигляді хроматичного звукоряду, який нараховує 11 звуків:

a b h c d dis e f fis g gis

Отже, тема Паганіні виявляється багатовимірною, якщо на неї поглянути з точки зору закладених в ній конструктивних можливостей для подальшого розвитку. Це виявляють її різні інтерпретації: самого Паганіні, та інших композиторів (Й. Брамса, В. Лютославського та ін.). Детальний аналіз інтонаційного матеріалу теми дозволив виявити цілий комплекс присутніх в ній конструктивних ідей, багато з яких були втілені самим композитором у варіаційному циклі капрису № 24.

Отож перелічимо ті основні особливості проаналізованої теми Паганіні, які, можуть стати потенціальною основою для втілення композиторської концепції метаморфози у творі іранського композитора Е. Сабуї:

1. Ідея зміни вихідного інтонаційного комплексу, що в даній темі представлена принципом проростання, варіантним оновленням тематизму;
2. Наявність мікротематичних утворень, які є ключовими сегменти на мотивному рівні, що відіграють важливу наскрізну роль у становленні композиційного цілого;
3. Хроматичний звукоряд, в якому не вистачає лише одного тону для утворення повної гемітонної системи;
4. «Перехресний» хроматизм як один характерних елементів мелодики у творах ХХ – початку ХХІ ст.

Закладені в темі можливості зовсім по-новому розкриваються у творі Е.Сабуї «Метаморфози на тему Паганіні», написаному на початку ХХІ ст. (2006). З одного боку, фортепіанна інтерпретація звучання скрипкового капрису Н. Паганіні у “Метаморфозах” Е. Сабуї не є новою у історичній ретроспективі (фортепіанні варіації Й. Брамса, В. Лютославського), проте оновлення тембрового звучання є, безумовно, важливим фактором видозміни першоджерела, що пов'язано з відмінностями технічних та виразових можливостей музичних інструментів (у даному випадку скрипка-фортепіано).

З історичної точки зору досить «канонічною» є і форма варіацій, яку обирає композитор. У цьому контексті даний твір продовжує традицію, започатковану композиторами ХІХ ст., які у своїх варіаційних циклах ніби намагались подати власний варіант розвитку теми 24 капрису. Композиція твору Е. Сабуї складається з 15 варіацій, при чому 7, 10, 11, 12, 13 та 15 варіації є жанровими: Nocturne – Menuetto – Waltz – Habanera – Polka – Scherzo.

Однією з головних особливостей “Метаморфоз на тему Паганіні” є розосередженість основної теми варіацій у нотному тексті. Твір відразу починається з першої варіації, у якій (як і у всіх 15-ти) поданий лише видозмінений початковий мотив теми Н. Паганіні, як певний “прообраз” першоджерела. У даному випадку мотив 24-го капрису є основною

“уламкових” структур, що виокремлюється з його тематичного матеріалу. Інтонаційні компоненти, що разом утворювали мелодичний каркас теми Н. Паганіні відокремлюються один від одного, змінюються шляхом переінтонування та набувають автономного значення. Дані лексеми являються основним матеріалом на якому будується композиційне ціле, що представлене логічною системою інтонаційних зв'язків, які об'єднують варіаційний цикл. Таким чином, в наслідок деконструкції вихідної теми капрису №24 утворюється ряд похідних утворень, що отримують подальший розвиток у процесі становлення “Метаморфоз на тему Паганіні” Е. Сабуї та яскраво репрезентують функціонування принципу деривації у декількох аспектах:

1. Синтаксичному, на рівні мотивних елементів вихідного матеріалу теми.
2. Звуковисотному — зміна класичної мажоро-мінорної організації на «вільний тональний стиль» за визначенням Е. Сабуї.
3. Структурному та жанровому — утворення розділів варіаційної форми на основі тематичних уламків, що репрезентують їх звучання у новому жанровому вирішенні.

В основу першої варіації покладений деконструйований початковий мотив теми капрису (1т. «Метаморфоз», див. додаток А, №40). Даний звуковисотний структурно-інтонаційний комплекс є наскрізним у циклі Е. Сабуї. Його можна знайти у другій варіації (див. додаток А, №41), де він виступає у якості басової мелодичної лінії, на яку накладається ритмізоване остинато [а] (ритмічна формула початкового мотиву теми Н. Паганіні).

Також даний комплекс міститься у мелодиці восьмої варіації (див. додаток А, №42), яку супроводжує тритонна лінія басу. Аналогом першої варіації є чотирнадцята (див. додаток А, №43), у якій основний комплекс «Метаморфоз» Е. Сабуї поданий у рекомбінованому “вертикальному” варіанті, що створює ефект своєрідної інтонаційної арки.



Остання п'ятнадцята варіація є своєрідним підсумком твору Е. Сабуї (див. додаток А, №44). Вона представляє собою інтонаційний синтез попереднього тематичного матеріалу, представленого у циклі. Виклад основного звуковисотного комплексу «Метаморфоз» на початку п'ятнадцятої варіації вміщує в собі змішані інтонації першої, другої та восьмої варіацій. У завершенні твору (своєрідна мініатюрна кода) він поданий максимально наближено до першоджерела, відповідно до початкової фрази 24-го капрису (див. додаток А, №45).

Таким чином можна констатувати, що наскрізною лінією «Метаморфоз» Е. Сабуї являється видозмінений початковий мотив капрису Н. Паганіні, який сприяє об'єднанню окремих варіацій циклу іранського композитора у єдине композиційне ціле. Окрім даної лінії у варіаційному циклі «Метаморфоз на тему Паганіні», представлений широкий ряд інтонаційних зв'язків, основу якого складає чисельна кількість змінених синтаксичних елементів теми першоджерела.

Наприклад, тематичною аркою до другої варіації є п'ята (див. додаток А, №46), з характерним *ostinato* на ритмізованій формулі оригіналу Н. Паганіні. Крім того, початковий мотив мелодичної лінії даної варіації на інтонаційному рівні пов'язує її з четвертою та сьомою варіаціями. У сьомій варіації даний мотив та його варіювання стають основою *ostinato*, на фоні якої звучить мелодична лінія ноктюрну.

Ще одним важливим інтонаційним комплексом є мікромотив, що з'являється у четвертій варіації (5, 9, 11 тт. та ін.), на основі якого утворюється тематичний каркас шостої та дев'ятої варіацій (див. додаток А, №47-48). Особлива роль цього похідного мотиву підкреслюється тим, що він є ініціальним елементом лінійної чотириголосної поліфонічної тканини, що «протиставляється» Е. Сабуї до оригінального гомофонного викладу теми Н. Паганіні. Таким чином, у даному випадку деривація запозичених елементів проявляється крізь призму зміни складу музичного матеріалу твору й

органічно вплітається у формотворення варіаційного циклу іранського композитора.

Загалом слід зазначити, що інтонаційні зміни мотиву капрису Н. Паганіні у творі Е. Сабуї є досить радикальними, в силу свого далекого відходу від матеріалу першоджерела. Активній трансформації початкового тематизму сприяє також і зміна звуковисотної організації тематичої тканини.

Зазначимо, що іранський композитор відбирає саме ті елементи, які співзвучні з новою музичною лексикою, вводячи їх в стилістичний контекст відповідно до нового типу звуковисотної системи, яку сам Е. Сабуї визначає як «вільний тональний стиль» (In Free Tonal Style). Важливо зазначити, що основний звуковисотний структурно-інтонаційний комплекс «Метаморфоз» Е. Сабуї, який представлений у першій варіації, майже точно збігається зі звуковим матеріалом теми 24-го капрису Н. Паганіні, мелодичні ходи якої, із широкими стрибками на в.7 і ч.8 та «перехресним» хроматизмом (dis2 e1 e2 d1 ), вилучені із контексту класичної тональності.

У «Метаморфозах» Е. Сабуї, «запозичений» хроматичний звукоряд теми Н. Паганіні являє собою нову звуковисотну систему, яка не є однорідною. Зокрема, можна позначити її декілька основних форм:

1. Звуковисотний ряд з варіантною кількістю тонів та вільним «регламентом» їх викладу, який можна віднести до методів 12-ти тонової музики (за аналогією до систем А. Шенберга, Й. Хауера, М. Рославця). «Наскрізною» звуковисотною структурою є комплекс *a-b-h-c-des-d-es-e-f-fis-g-gis*, що «закріплений» за видозміненим початковим мотивом теми капрису Н. Паганіні. Він є звуковисотною основою першої варіації, згодом з'являється у якості басової мелодичної лінії другої, мелодиці восьмої, акордовому викладі чотирнадцятої, та у «синтезуючій» 'ятнадцятій варіації.

2. Остинатна форма організації тематичного матеріалу: *ostinato* на основі стержневого тону (друга [a], п'ята [es], *ostinato* сьомої, початкова остинатна тритонова ланка восьмої варіації).

Інколи у «вільній» звуковисотній системі Е. Сабуї з'являються і суто тональні акценти. Показовими є перша-друга та чотирнадцята-п'ятнадцята варіації, з ладовим центром [a], який дозволяє розглядати їх звуковисотну організацію, як видозмінений, централізований хроматичний звукоряд 24-го капрису Н. Паганіні. Якщо ж звернути увагу на наскрізний звуковисотний комплекс «Метаморфоз», то можна казати про режисерську функцію [a], що скріплює звуковисотну систему циклу.

Не зважаючи на “вільне тональне” мислення композитора структурна будова варіацій залишається досить чіткою. Окрім вищезгаданих остинатних принципів побудови композиції у якості прикладу можна навести канонічну організацію тематичного матеріалу 10 варіації (див. додаток А, №49). Також відмітимо, що тематична організація першої, третьої та чотирнадцятої варіації виконує скоріше фонічно-сонорну функцію ніж процесуальну, що позначається на витриманій, “застиглій” фактурі викладу.

Підсумовуючи можна констатувати, що Е. Сабуї, намагаючись зберегти певну (реально – дуже віддалену) схожість із першоджерелом, зберігає ключові інтонації теми Н. Паганіні, подаючи їх у значно видозміненому вигляді, утворюючи із мотивних сегментів запозиченого першоджерела похідні утворення, що стають основою становлення варіаційного циклу. До таких конструктивних елементів відносимо:

1. звуковий склад мікротем, що походять з ініціального мотиву (a h c e);
2. хроматичний звукоряд, до якого Сабуї додає 12-й тон;
3. інтервали вихідного матеріалу теми (терції, квінти, кварта, октави та ін.), що використовуються композитором, як конструктивні

елементи, для утворення похідних горизонтальних і вертикальних структур;

4. надання особливого значення тонам «ля», «ре» і «до», які виступали тональними опорами в темі Паганіні.

5. наскрізне використання тону «ля» як інтонаційного стрижня в темі і всіх варіаціях в «Метаморфозах» Е. Сабуї;

Загалом «Метаморфози на тему Н. Паганіні» Е. Сабуї є показовим прикладом вільних варіацій, при цьому варіаційний цикл іранського композитора яскраво репрезентує деривацію, яка охоплює не лише синтаксичний рівень, а й органічно вплітається у тематизм, отримує яскраве вираження у звуковисотному, ладовому, жанровому та структурному контексті.

Не зважаючи на кардинальні видозміни вихідного матеріалу, першоджерело все ж залишається впізнаваним в наслідок звучання ключових “уламкових” структур 24-го капрису, що являються вказівкою на текст оригіналу, зокрема виокремлені мелодичні та ритмічні компоненти запозиченого мотиву, що використовуються у різних варіаціях.

Отже, у «Метаморфозах» Е. Сабуї матеріал Н. Паганіні виступає у значно видозміненому вигляді. При цьому, деривація дає змогу ідентифікувати деякий зв'язок з першоджерелом, яке отримує нове художнє втілення.

## **2.5 Особливості перетворення запозиченого матеріалу у «Симфонічних метаморфозах на тему К. М. Вебера» Т. Конроя**

Ще одним яскравим зразком функціонування принципу деривації у контексті явища метаморфози є «Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера» Томаса Конроя, що були написані у 2006 році, під впливом однойменного симфонічного твору П. Гіндеміта. Як і відомий німецький

композитор, Т. Конрой також звертається до чотириручного фортепіанного циклу К. М. Вебера «Вісім творів для фортепіано в чотири руки» ор. 60, а саме до фортепіанного дуету №3, розпилюючи його інтонаційно-тематичний матеріал у своїй симфонічній композиції.

Композиторські нотатки до твору проливають світло на основні методи роботи Т. Конроя із запозиченим матеріалом: за словами композитора, деякі лінійні елементи першоджерела були перетворені в наслідок адитивного інтервального розширення; окремо Т. Конрой відзначає багатоманітні ритмічні перетворення оригінальної ритміки дуету К. М. Вебера; гармонічний склад твору в значній мірі представлений вертикальними поєднаннями різних лінійних елементів оригіналу; серед основних композиційних прийомів Т. Конроем визначаються повторення, імітації, секвенції, інверсії та ін, що за словами композитора дозволяють перетворювати музичний матеріал і в той же час зберігати його єдність [151, 3].

Чотириручні фортепіанні дуети К. М. Вебера являють собою ряд невеликих п'єс, що разом утворюють цикл сюїтного типу. Третя п'єса (Adagio) представляє собою складну тричастинну форму *da capo* з розвиваючою серединою. З точки зору ладової організації, цей твір є зразком класичного тонального письма. Перша частина написана у F dur, це проста двочастинна форма зі скороченою репризою, середня — є контрастною (d-moll). Її музична тканина дещо хроматизується, переважає серединний тип викладу, тональний план представлений наступним чином: d-moll – B-dur – d-moll. Реприза *da capo* повертає початкове звучання першої частини.

Загалом третій фортепіанний дует К. М. Вебера можна визначити як лаконічну жанрово-танцювальну п'єсу, характерними ознаками якої є:

- Чіткість композиційної форми.
- Простота музичної мови. Класичне тональне письмо з концентрованим вкрапленням мажоро-мінору (20 такт; модуляція у репризу F-dur, через VI мінорну d-moll).

- Танцювальна, жанрово-побутова природа тематичного матеріалу, його типізована інтонаційно-формульна основа.

Для визначення характерних особливостей функціонування деривації у процесі втілення концепції метаморфози — простежимо за видозмінами першоджерела у композиції «Симфонічних метаморфоз» Т. Конроя. Твір американського композитора являє собою сюїту з шести частин: «Allegretto, maestoso» - «Allegretto, agitato» - «Moderato, misterioso»- «Allegro, giocoso» - «Largo, scherzando» - «Allegretto, maestoso».

Через повну несхожість «Симфонічних метаморфоз» та чотириручної п'єси з ор. 60 К. М. Вебера, при аналізі твору Т. Конроя відразу ж виникає логічне питання: де саме виявляється запозичене першоджерело та яку роль виконує його тематизм?

Головною точкою відліку стала тема дуету, мотив якої цитується композитором в «Allegretto, agitato» (19 такт, див. додаток А, №50). Він звучить у партії валторн і виступає мелодичною основою першої частини, композиційну структуру якої можна визначити як репризну тричастинну:

- У першому розділі мотив п'єси Вебера представлений двічі, у збільшенні, порівняно з першоджерелом (20-33тт.), з оновленим ритмічним варіантом у партії дерева (33-39 тт.).
- У середньому розділі запозичений мелодичний матеріал дуету представлений, як у цілісному вигляді (тт. 53-62), так і у вигляді інтонаційних сегментів (63-79 тт.)
- У репризі, порівняно з попередніми розділами, мотив звучить у двох варіантах: у зменшенні (розмір 3/8, тт. 79-94) і безпосередньо у своєму початковому вигляді.

При цьому, композиторська робота з музичним матеріалом К. М. Вебера яскраво репрезентує принцип деривації, що визначає зміну вихідних елементів запозиченого першоджерела — теми дуету № 3. Це проявляється на декількох рівнях:

1. Мотивне виокремлення мелодичних зерен тематичного матеріалу дуету німецького композитора, що призводить до порушення його первинної художньої цілісності.

2. Використання запозиченого першоджерела в якості ініціального матеріалу, на основі якого вирощується композиція нового твору. Це проявляється у створенні фактури супроводу, що надає звучанню теми нового контексту.

3. Деривація запозиченого матеріалу підкреслюється зміною звуковисотної організації першоджерела, що дозволяє розглядати твір Т. Конроя в аспекті «діалогу» музичної мови ХІХ та ХХІ ст.

4. Деконструкція початкової структурної цілісності першоджерела — фортепіанного твору К. М. Вебера, з його послідуочим перетворенням у симфонічну сюїту Т. Конроя, символізує жанрову трансформацію й доповнює синтаксичні зміни окремих елементів оригіналу.

5. Зміна виконавського складу призводить до оновлення звучання цілого.

Видозмінені похідні утворення запозиченого першоджерела відіграють важливу роль у становленні музичного матеріалу твору, зокрема «Largo, scherzando» де знаходимо короткий переінтонований мотив дуету (в оригіналі п'єси Вебера він знаходиться у десятому такті партії другого фортепіано), що лежить в основі тематичного матеріалу двох розділів контрастної двочастинної форми:

- У першому він стає частиною тричі повтореного тематичного блоку (204-225 тт., див. додаток А, №51).

- У другому мотив звучить в інших темпових та ритмічних умовах (234-237 тт.), також проводиться його обернений варіант (238-241 тт. у труби, див. додаток А, №52), який наближається до цитованого мотиву К. М. Вебера у першій частині “Симфонічних метаморфоз”.

В інших випадках вихідний матеріал першоджерела проявляється не так яскраво, а тому наступний прояв тематизму К. М. Вебера та Т. Конроя є суто умовним. Початковий мотив метаморфоз, що звучить у партії міді вступу «*Allegretto, maestoso*» (1-12 такт, див. додаток А, №53), на нашу думку, являє собою алюзію на елементи першої фрази основної теми дуету. У творі Т. Конроя ця інтонація стає самостійною структурою, на основі якої розгортається вступна частина «Симфонічних метаморфоз». У оркестровій партитурі її доповнюють “пунктирна” інтонаційна ритмоформула (струнні + перкусія + литаври т. т. 1-10 див. додаток А, №54) і хроматичний мотив (струнна група + дерев'яна т.т. 12-14), яка стане фігураційним фоном у струнних в «*Allegretto, agitato*».

Головна тема другої частини “*Moderato, misterioso*”, що звучить у віолончелі та контрабасу (т.т. 128-169, див. додаток А, №55), нагадує басовий хід середньої частини п'єси К. М. Вебера (т.т. 29-34, партія першого фортепіано). Вона стає основою варіаційної форми *basso ostinato* з безперервним варіюванням ритму басової лінії. Одинадцять остинатних проведень (партії струнних) розкривають пуантилістичний варіант теми, що озвучений партією перкусії (друге проведення теми, т.т. 128-162; т. т.164-176).

Представлені сегменти — алюзії до твору К. М. Вебера, яскраво демонструють результат утворення похідних структур з ініціального матеріалу, а також їх розвиток у ході становлення композиційного цілого «Симфонічних метаморфоз» Т. Конроя, що узагальнено можна детермінувати деривацією.

Таким чином, визначимо дві магістральні форми композиторської роботи з першоджерелом: цитування (мелодичний мотив основної теми чотириручного дуету №3 К. М. Вебера), та деривацію запозиченого матеріалу (утворення мотиву з «*Largo, scherzando*», початкової синтагми з «*Allegretto, maestoso*» та головної теми з «*Moderato, misterioso*»), що разом втілюють зміни вихідного матеріалу, в деякому сенсі нівеляції його художньої



цілісності. Це взаємопов'язано проявляється у синтаксичному, тематичному, звуковисотному, жанровому аспектах, на рівні структурної організації цілого та позначає явище деривації, крізь призму якого розкривається композиторська концепція «метаморфози».

На основі деконструйованого матеріалу дуету № 3 К. М. Вебера американський композитор створює симфонічну сюїту з цілісною драматургією, побудованою за принципом контрасту, репрезентуючи тим самим жанрову трансформацію запозиченого першоджерела, яка полягає у зміні виконавського складу, структурної організації твору, загальної стилістики тематизму, концепції в цілому.

Перша та репризна шоста частини «Симфонічних метаморфоз» Т. Конроя є своєрідним «прологом» та «епілогом», тематичним обрамленням циклу. «Allegretto, maestoso» представляє собою грандіозну, вельми динамічну вступну частину (*forte* міді + пунктирні інтонації струнних), про що свідчить дрібність тематичного викладу, а також наскрізний тематичний зв'язок з послідуючою частиною — «Allegretto, agitato». Цезурні шви між цими частинами розмиті, тому основний мотив дуету К. М. Вебера органічно вливається у симфонічне звучання цілого. Тричастинна форма «Allegretto, agitato» дозволяє простежити за внутрішніми контрастами структурної організації: імпресіоністським пейзажем середнього розділу (56 такт) та динамічною «карикатурністю» репризи.

Темпове визначення наступної частини — «Moderato, misterioso» задає образний план та характер її звучання, що створює таємничу, дещо містеріальну атмосферу. Остинато низьких струнних, короткі мотиви міді та дерева створюють похмурий, механістичний образ. Особливу увагу звертає на себе перемінність метрики (7/8-4/8-6/8). Саме метро-ритмічна змінність є основним стрижнем становлення «Moderato, misterioso», що забезпечує процесуальність розвитку тематичного матеріалу даної частини, на противагу остинатності басової лінії та дрібності тематичного матеріалу супроводу.

«Allegro, giocoso» є дуже лаконічною за своїми масштабами. Це певного роду емоційне розвантаження, що контрастує з «темним» антуражем «Moderato, misterioso». Дана частина поділяється на чотири проведення тематичного комплексу (тт. 178-183, див. додаток А, №56), інтонаційна структура якого проявляється у всіх партіях багатоголосної фактури (т. 178-183, т. 184-189, т.195, т. 200-203), тим самим тематизуючи складові оркестрової тканини, які разом утворюють єдине звучання.

Наступна частина «Largo, scherzando» має скерцозний характер, втілений в ній музичний образ дещо фантастичний, ілюзорний. Разом з тим у першому розділі цієї частини проглядає і деяка іронічність («карикатурна» мелодія тромбона та кларнета, глісандуючі пасажі, гіперболізовані стрибки – тт. 205; 212; 219), чому сприяє й поступове пришвидшення музичного руху. Важливим чинником розвитку, що відіграє суттєву роль у динамізації першого розділу, виступає темпова драматургія. Т. Конрой послідовно реалізує ідею наскрізного прискорення шляхом зміни цифрового показника метричної одиниці часу (восьма = 96-126-168-224).

Другий розділ є контрастним (т. 226, див. додаток А, №57). Фактура різко розмежовується на два пласти: на сонорний фон струнних і мелодичний рельєф духових у супроводі перкусії та литавр. Музичне звучання “завмирає” (четверть=112) на звучанні розширеної струнної групи (226-233 такт), і лише потім у двох флейт (фл. + фл. пікколо), вступає видозмінений мотив К. М. Вебера (т. 234-237). Його ж обернений варіант звучить у партії міді (труби, т. 238-240).

У завершенні «Симфонічних метаморфоз» звучить вступна частина «Allegretto, maestoso», що є своєрідним обрамленням усього циклу.

Таким чином, у творі Т. Конроя можна простежити значні видозміни теми оригіналу, запозичення її окремих сегментів та їх вільне перетворення, що призводить до нівеляції індивідуальних ознак тематизму п'єси К. М. Вебера. На основі вихідного матеріалу, відібраного американським

композитором, «вирощується» нова творча концепція симфонічної сюїти, що втрачає будь-яку подібність з «прообразом» фортепіанного дуету № 3 op. 60 К. М. Вебера.

Розглядаючи тематичні утворення «Симфонічних метаморфоз» крізь призму деривації — можемо намітити ряд похідних утворень:

1. Тема «Allegretto, agitato», що виникає в наслідок виокремлення мелодичної лінії твору німецького композитора.
2. Лаконічний переінтонований мотив дуету К. М. Вебера, що є основою тематичного матеріалу «Largo, scherzando».
3. Виокремлений видозмінений мотив з першої фрази теми першоджерела, що у «Симфонічних метаморфозах» Т. Конроя стає автономною тематичною структурою вступу «Allegretto, maestoso».
4. Головна тема «Moderato, misterioso», що на нашу думку, породжена з тематичного матеріалу басового ходу середнього розділу п'єси К. М. Вебера

При цьому, крізь призму компаративного аналізу обох представлених творів, можемо зазначити, що у даному випадку характерні особливості функціонування деривації пронизують різні рівні композиції, зокрема на основі запозиченого матеріалу Т. Конрой утворює ряд похідних форм, які разом складають композицію циклу «Симфонічних метаморфоз»:

- Складна тричастинна форма першоджерела К. М. Вебера.
- Різновекторні форми структурної організації розділів «Симфонічних метаморфоз», а саме репризна тричастинна «Allegretto, agitato», контрастна двочастинна «Largo, scherzando», варіаційна форма типу *basso ostinato* «Moderato, misterioso» та ін.

Таким чином, в наслідок деконструкції початкової художньої цілісності твору К. М. Вебера, а також вирощення нової композиційної організації «Симфонічних метаморфоз» Т. Конроя — стає наглядною жанрова

трансформація першоджерела, що підкреслюється зміною виконавського складу.

Оновлення звуковисотної організації запозиченого матеріалу призводить до трансформації палітри звучання і разом з усіма вищенаведеними перетвореннями дуету К. М. Вебера — символізує композиторську концепцію «метаморфози», яка означена у найменуванні твору.

Загалом, «Симфонічні метаморфози» Т. Конроя всебічно розкривають дану ідею у багатьох аспектах композиторської роботи, зокрема із запозиченим матеріалом у тематичному, звуковисотному, структурному, жанровому аспектах, що проявляється при його розпорошенні у композиційній організації симфонічного циклу, подальшому розвитку шляхом відмічених автором інверсій, імітацій, секвенцій, переінтонування та ін., що призводить до деконструкції первинної художньої цілісності музичного матеріалу дуету № 3 К. М. Вебера та втілює метаморфозу опусу Т. Конроя.

У представлених методах роботи з першоджерелом яскраво розкривається поняття деривації, що позначає видозмінені похідні утворення «Симфонічних метаморфоз» у конкретизованих формах і дозволяє досягнути глибини композиторської концепції метаморфози.

## **Висновки до розділу 2**

Аналітичне дослідження творів із запозиченим матеріалом дало змогу практичним чином наочно продемонструвати взаємозв'язки між вихідним та похідним матеріалом творів, що наочно свідчать про часову відстань створення вихідного та похідного творів, які різняться за часом написання, й на нашу думку, в широкому сенсі ілюструють часовий аспект деривації, запропонований у роботі Е. Коуна. Це безпосередньо впливає на звуковисотну

організацію ініціального матеріалу, його стилістику, жанрові аспекти, композиційну техніку, структурну цілісність й звучання загалом.

В даному ракурсі, представлені композиції розкривають своєрідний культурний діалог в музичному мистецтві, що на нашу думку, яскраво виявляє показові відмінності свого та чужого матеріалу, а також репрезентує видозміни першоджерела, ознаменовані композиторською концепцією метаморфози.

В опусах В. Лютославського вихідний матеріал оновлюється засобами вільної серійної техніки. У симфонічному опусі П. Гіндеміта, зміни матеріалу К. М. Вебера проходять не лише на рівні синтаксису й звуковисотної організації, а й доповнюються деконструкцією художньої цілісності оригіналу, що розкриває жанрові зміни першоджерела. «Метаморфози на тему Н. Паганіні» Е. Сабуї репрезентують утворення оновленого матеріалу в аспекті звуковисотності (класична тональність — вільна тональність, «In free tonal style» за визначенням композитора), синтаксичних змін, що прямим чином впливають на тематизм похідних утворень (виникнення мікротем, що походять не лише з ініціальних мотивів капрису Н. Паганіні, а й «породжують» одна одну в процесі становлення циклу іранського композитора), жанру (ноктюрн, вальс, хабанера, полька у творі Е. Сабуї), складу (видозміна гамофоно-гармонічного викладу на поліфонічний).

У «Симфонічних метаморфозах» Т. Конроя, американський композитор запозичує окремі елементи, які є складовими фортепіанного циклу К. М. Вебера, рекомпонуючи їх у власному творі, що призводить до нівеляції індивідуальних ознак матеріалу п'єси № 3 фортепіанного дуету ор. 60. В такий спосіб Т. Конроєм «вирощується» нова творча концепція симфонічної сюїти, яка репрезентує функціонування деривації на синтаксичному та структурному рівнях, що доповнюється жанровими змінами.

Симфонія № 7 Л. Колодуба репрезентує часткове запозичення тематичного матеріалу мелодій “Північних пісень” О. Беннігхоффа,

формування похідних утворень шляхом шляхом мотивно-інтонаційних, тембрових, звуковисотних змін які слугують основою становлення композиції симфонічного циклу Л. Колодуба. Це розкриває деривацію у контексті творення оновленого жанрового вирішення вихідного матеріалу.

### РОЗДІЛ 3

## СПЕЦИФІКА ПРОЯВУ ДЕРИВАЦІЇ У ТВОРАХ З НАЗВОЮ «МЕТАМОРФОЗА» ТА АВТОРСЬКИМ МАТЕРІАЛОМ

### 3.1 Д. Лігеті. Струнний квартет №1 «*Metamorphoses nocturnes*» — деривація як фактор породження музичного матеріалу твору

Ще одним яскравим зразком втілення концепції метаморфози у композиторській творчості ХХ-ХХІ ст. являється Струнний квартет №1 «*Metamorphoses nocturnes*» Д. Лігеті. Даний опус був написаний у 1953-1954 рр. для участі у Бельгійському конкурсі Королеви Елізавети, й репрезентує ранній період творчості угорського митця.

Авторську інтерпретацію програмного найменування твору можна знайти на сайті міжнародного центру камерної музики Yellow Barn [161]. Дьордь Лігеті коментує назву квартету наступним чином: «Перше слово — підзаголовок “Нічні метаморфози” відноситься до форми. Це свого роду варіаційна форма, у якій немає певної теми, яка б варіювалася. Справа швидше в тому, що одна й та сама “музична структура” постійно постає в оновлених формах — тому «метаморфози» доречніші, ніж «варіації». Квартет можна розглядати як твір, що складається з однієї частини або як послідовність багатьох коротких частин, які плавно переходять одна в іншу або різко змінюють один одного» [161].

Таким чином, зі слів композитора можна зробити висновок, що автор трактує ідею метаморфози наближено до варіаційності, але при цьому зазначає певне відхилення від її традиційних усталених принципів. У даному аспекті можна провести паралель між струнним квартетом №1 Д. Лігеті та фортепіанним циклом «*Metamorphoses*» (1938) Дж. Кейджа, у якому американський композитор також відмежовував засоби роботи з тематичним матеріалом від принципів варіаційності.

Акцентуючи увагу на відсутності теми твору, угорський композитор визначає основне тематичне зерно твору («основний концепт»), що за його словами, складається з двох великих секунд, зміщених на півтон, які змінюють одна одну й перебувають у стані постійної трансформації, але завжди присутні у інтервальній структурі музичного матеріалу твору. При цьому Д. Лігеті зазначає, що музична мова струнного квартету загалом «...не тональна, але і не радикально атональна. П'єса фактично належить до бартоківській традиції...»[161].

У відповідності до зазначеної теми дисертаційного дослідження видається доцільним прослідкувати за розвитком означених композитором наскрізних структур циклу, та дослідити їх роль у формотворенні композиційного цілого струнного квартету.

Детальне уявлення стосовно структурної організації форми твору угорського композитора можна знайти у роботі М. Шурдак під назвою «Камерно-інструментальна творчість Д. Лігеті: взаємодія техніки композиції та формотворення». Музикознавиця диференціює дев'ять контрастних розділів у одночастинній композиції *Metamorphoses nocturnes* [139, с. 105]. При цьому, зі свого боку, можемо визначити єдину наскрізну лінію становлення структурної організації твору, що проявляється на інтервальному, а також інтонаційному рівнях, й відповідає вищенаведеним словам композитора.

Перший розділ у даному аспекті є досить показовим (див. додаток А, №58). Зокрема, починаючи з вступу низьких струнних (тон "с" в октаву віолончелі й альту т. 1), композитор «вирощує» звучачу палітру, шляхом інтервальної прогресії. Початкові шість тактів представляють собою канонічну імітацію, хроматичного звукоряду, стрижневою інтервальною структурою є мала секунда або півтон.

На фоні лінійних імітацій виростає тема першого розділу, що на нашу думку виявляє собою структурно завершене і семантично виражене звучання



тематичного зерна концепції Д. Лігеті. За словами М. Шурдак початковий мотив сьомого такту стає лейтінтонацією усього квартету [139, с. 105]. Примітним є те, що діапазон звучання теми не є даним *de facto*, натомість він планомірно розгортається разом з тематичною тканиною квартету. Найбільш яскраво це відображається у прогресуючій інтервальній структурі мелодії теми.

Після вступу струнних, що заснований на стрижневих інтонаціях малої та великої секунди, діапазон звучання тематичного матеріалу першої скрипки розширюється спочатку до збільшеної секунди (g-a-gis-ais), а потім до великої терції (g-a-gis-ais-a-h), чистої кварта та квінти (g-a-gis-ais-a-d-des-c). При цьому породжуючими “формотворчими” інтервалами тут є означені інтервали малої та великої секунди.

Таким чином, вже на прикладі перших сторінок Струнного квартету ми можемо спостерігати досить різнопланові явища. З одного боку наочно досить яскраво вбачається варіаційний процес розвитку ініціального зерна твору на фоні лінейного супроводу. З іншого ж боку можемо розглядати більш глибинний процес поступового “вирощення” звуковисотної палітри твору, шляхом інтервальної прогресії від початкового унісону до повномасштабного звучання теми, що проявляється як у горизонтальній, так і вертикальній площині. Даний процес можна охарактеризувати поняттям деривації, що дозволить простежити за основними стадіями зміни інтервальних структур:

1. Розростання початкових інтонацій вступу до хроматичного звукоряду на початку твору.
2. Канонічні імітації, як основний засіб розвитку музичного матеріалу, що призводить до утворення поліфонічного тригологолосся, яке слугує лінейним фоном проведення теми.
3. Вирощення тематичного рельєфу теми у партії першої скрипки позначає зміну семантичної функції первинного інтервального

зерна тематичного матеріалу твору. Це проявляється у використанні в2 та м2 як ключових з інтонаційних елементів теми першої частини.

У ході подальшого розвитку (20-36тт.) одноголосна скрипкова мелодія викладена у партії альту та віолончелі завдяки чому тема змінює свій діапазон звучання, а також тембральне забарвлення. При цьому інтонаційна структура теми «розщеплюється» на імітаційні комплементарні підголоски, представлені у прямому русі та оберненні, які звучать на фоні хроматичного лінійного супроводу. Другий елемент теми, заснований на інтонації низхідної квати, стає основою імітаційного розвитку першої та другої скрипки (31т.), що разом влітаються у єдиний комплементарний потік канонічного розвитку.

Поступове нарощення поліфонічного багатоголосся 38-го такту диференціює семантичну роль тематичних інтонацій: початковий мотив переплітається з півтоновими інтонаціями вступу і стає основою хроматизованої лінії супроводу другої скрипки й альту, яка є підґрунтям для планомірного вирощення поліфонічного багатоголосся у ході висхідних канонічних імітацій усіх голосів струнного квартету.

В ході імітаційного розвитку лінійну тканину пронизує хроматизований рух супроводжуваних голосів (виражений малосекундовими інтонаціями поступу), що є своєрідним первинним породжуючим елементом горизонтальної та вертикальної площини поліфонічного багатоголосся першого розділу твору. При цьому, основу розгортання тематичного матеріалу являють обидва елементи теми, які змінюють один одного у ході імітаційного розвитку.

Поєднання протилежного півтонового руху хроматизованої лінії супроводу другої скрипки й альту, базується на інтервалі дв.зб. 1 (des-dis, 42 т.), що слугує віссю інерсії, у ході якої утворюється ряд результуючих інтервальних структур (в3-зм5-зб5-м7-зб7) у вертикальній площині поліфонічного багатоголосся. Нарощення звучання канонічних імітацій в музичній тканині першого розділу (починаючи з 48 такту) відбувається на

основі другого елементу теми, що звучать у триголосному викладі альта й двох скрипок, або віолончелі, альта й другої скрипки.

Поліфонічний розвиток матеріалу першого розділу приводить до його завершення, в якому звучать імітаційні проведення нових варіантів теми. При цьому, музичну тканину можна диференціювати на два пласти:

1. Мелодична лінія першої скрипки, в якій звучить основна тема першого розділу.

2. «Сонорне» триголосся супроводу, тематичною основою якого виступають ключові інтонаційні елементи теми, а формотворчим інтервалом поєднання голосів у вертикальній площині слугує наскрізна інтервальна структура даного циклу — велика секунда.

Таким чином, розгортання першого розділу можна розглядати як єдиний наскрізний процес, через цілісність становлення його матеріалу, а також наглядних причинно-наслідкових зв'язків в області формотворення.

Розглядаючи перший розділ в аспекті виявлення характерних особливостей функціонування принципу деривації, можна виділити наступні стадії поступової зміни початкової структури ініціальних інтонацій  $v_2$  та  $m_2$  :

1. Їх розгортання у горизонтальній площині, утворення хроматизованого руху лінії вступу, що стане одним із наскрізних елементів розгортання тематичного матеріалу першого розділу.

2. Утворення поліфонічного багатоголосся (вертикальної площини) шляхом імітаційного розвитку, основну роль в ході якого відіграє наскрізний інтервал великої секунди у вертикальній проекції, що є ключовим для концепції угорського композитора.

3. Формування тематичного рельєфу мелодичної лінії теми шляхом варіаційного розвитку, наближеного до проростання, розширення інтервальних рамок звучання, зміна функції первинних інтервалів.

4. Поліфонічний розвиток тематичних елементів, що утворює їх багатоголосну проекцію звучання, а також призводить до становлення тематичного матеріалу розділу загалом.

5. Виявлення оновлених варіантів теми в основі імітаційного викладу поліфонічного багатоголосся у завершенні першого розділу (як його мелодичної лінії, так і партії супроводу), що надає більшій цілісності тематичному матеріалу композиційного цілого.

Загалом, серед похідних утворень, що проявляють функціонування принципу деривації, можна виокремити наступні:

1. Хроматизований інструментальний вступ, що утворюється на основі первинних інтервальних зерен.

2. Тема розділу.

3. Поліфонічне багатоголосся її розвитку.

4. Квазі-сонорний триголосний супровід у завершенні розділу, що заснований на оновленому варіанті теми й супроводжує її звучання у мелодії першої скрипки.

Загалом перший розділ струнного квартету яскраво демонструє композиторську ідею тематичного зерна, що перебуває у процесі постійної деривації крізь ряд похідних утворень (наведених вище), що взаємопов'язані один з одним. При цьому, розвиток і розгортання інтервальних структур, означених Д. Лігеті, на нашу думку, забезпечує становлення тематичного матеріалу композиції першого розділу в цілому.

Початок другого розділу заснований на новому мотивному утворенні (див. додаток А, №59). Але, при більш детальному розгляді його інтонаційна структура виявляє свою близькість до тематичного матеріалу *Allegro grazioso*. Так, початкові інтервальні структури в конструкції даного мотиву - мала септіма g-f та зменшена октава h-b (останній тон якої укрупнений малою секундою a-b), можуть розглядатися як обернення інтервалів композиторської концепції — великої та малої секунди. При цьому, малу септіму можна знайти

у кульмінації попереднього розділу (53-56 тт.), де вона утворюється шляхом поступового інтервального розширення (зб5-в6-м7-ч8), що можна розглядати як протилежний півтоновий рух прихованого двоголосся партії першої скрипки.

Розширення діапазону звучання даного мотиву виявляє лише наступні мелодичні інтервальні сполучення (м7-зм8-м9-зб2), які приводять до широкого низхідного хроматизованного пасажу, що ніби відсилає до тематизму першої частини. Також, примітною є вертикальна площина розгортання тематичного матеріалу. Розпочинається розділ в унісон, при цьому у вертикалі музичної тканини поступово проявляється інтервал малої секунди — протилежний до великої секунди, що була основним інтервалом вертикального поєднання голосів *Allegro grazioso*.

Якщо спочатку дане інтервальне сполучення звучить лише у завершенні вступного мотиву, з низхідним ароматизованим ходом віолончелі й альту (70 т.), то у подальшому воно знову стає магістральним у вертикальній площині звучащого триголосся, а саме хроматизованного низхідного пасажу вступу (76 тт.), й інструментального супроводу теми розділу.

При цьому півтоновий елемент проявляється не лише у вертикалі інструментальних партій. В основі контрапунктичної лінії віолончелі й альту — ініціальний мотив, означений Д. Лігеті — дві великі секунди, зміщені на півтон, що в даному випадку стають основою лінійного фону, який доповнює мелодичну лінію розділу.

З першого погляду, розгортання теми *Vivace capriccioso* у партії другої скрипки має ніби протилежний характер до *Allegro grazioso*. Початковий діапазон звучання мелодії (м3 е-сіс, 85т.) піддається своєрідному “згортанню”, що проявляється у інтонаційній структурі: м3-зм3-м2 (85-86тт.), в3-м3-зм3-м2 (87-88тт.), а також зм5-ч4-м3-в2-м2 (89-90тт.).

Проте, при компаративному порівнянні мелодико-інтонаційних структур першого та другого розділу виявляється синкретична єдність даних

формул, у якій мелодія *Vivace capriccioso* може розглядатися як похідне утворення від основного тематичного зерна струнного квартету, яке сформувалося шляхом рекомбінації ініціального мотиву твору, що нагадує ротацію у серійній техніці. Так, початкова мелодико-інтонаційна структура другого розділу  $m3-zm3(v2)-m2$  (e-cis-es-d) тотожна оберненню означеної композиторської структури в *Allegro grazioso* від останнього тону (ais-g-ais), що можна побачити у 9-10 тт. мелодичної лінії першого розділу.

Діапазон звучання похідної теми розширюється до інтервалу зменшеної квінти, а її розгортання доповнюється пасажем шістнадцятих, що являють собою низхідну секвенцію мелодичних чистих кварт з інтервалом у малу септиму. При цьому, основу сполучення голосів першої та другої скрипки по вертикалі являє собою мала секунда, що тим самим робить дану інтервальну структуру наскрізною у вертикалі даного розділу.

Подальше розгортання тематичного матеріалу пов'язане з імітаційним розвитком теми другого розділу, що звучить у альт та першої скрипки, в інтервал чистої квати. Її супроводжує супроводжує контрапунктична лінія партії другої скрипки, що заснована на висхідних півтонових інтонаціях (96 т.)

Завершується розділ розширеними пасажами шістнадцятих, у розгортанні яких виявляються нові інтервальні конструкції, а саме малі септими, які звучать у імітаціях першої скрипки та контрабасу. На цьому фоні повторюється квінтова інтонація cis-gis, що завершує звучання попереднього пасажу. Зменшуючи часовий проміжок звучання імітацій шляхом редукції тематичного рельєфу (виокремлення останнього мотиву), композитор ніби підводить до сонорного звучання третього розділу.

Визначаємо місце основного елемента у *Vivace capriccioso* і акцентуємо його формотворчу роль, адже він проявляється як у лінійній контрапунктичній тканині другого розділу, так і у творенні мелодичної теми, початок якої є ротацію його мелодико-інтонаційної структури. Це дозволяє розглядати музичний матеріал теми другого розділу в якості похідного,

утвореного з ініціального зерна циклу, що проявляє близькі зв'язки з тематизмом першого розділу. При цьому, багатоголосся другого розділу виступає в якості єдиної тематично організованої імітаційної поліфонічної тканини. Це можна трактувати, як продовження дериваційного процесу, що є основою розгортання *Allegro grazioso*, у чому вбачається наскрізний характер функціонування основного елементу Д. Лігеті:

1. Утворення з хроматичної лінії вступу першого розділу.
2. Звучання у горизонтальній та вертикальній площині тематичного матеріалу *Allegro grazioso*, зокрема в якості мелодичної теми розділу.
3. Формотворча роль у формуванні тематизму *Vivace cariccioso*, зокрема використання ключових елементів ініціального зерна концепції струнного квартету Д. Лігеті у творенні основної теми другого розділу.

У третьому розділі звучання основного мотиву твору набуває сонорного характеру, в наслідок того, що початковий мотив рекомбінованої мелодичної лінії *Vivace cariccioso* розповсюджується у лінії кожної з інструментальних партій і стає тематичною основою чотирьохголосся.

При цьому, визначені композитором інтервальні структури продовжують відігравати важливу роль як у горизонтальній, так і вертикальній площині музичного матеріалу даного розділу. Зокрема, малосекундове сполучення голосів квартету, що можна розглядати у якості наскрізного елементу багатоголосся струнного квартету - доповнюється великосекундовими ходами у процесі лінійного становлення основного мотиву розділу, в якому розкриваються характерні ознаки його варіаційного розвитку.

Поступово, у ході варіювання рекомбінованого мотиву *Vivace cariccioso*, в його мелодико-інтонаційну структуру влітається дзеркальна інверсія, що поступово стає домінуючою у тематизмі чотириголосся (125 тт).

та отримує свій власний розвиток (див. додаток А, №60). Ознакою цього зокрема слугує виокремлення синтагми м3–в2, яка поступово поступово влітається у єдину фігураційну лінію, розгортання якої призводить до наступного етапу становлення даного розділу (148т). У праці М. Шурдак це розглядається як нова варіаційна зміна теми, що тепер звучить в інтервальному викладі, у якому можна спостерігати рекомбіновану послідовність «ключових» інтервальних структур даного розділу [1391, 106].

При цьому, зберігається імітаційний тип розвитку нового композиційного утворення: тематизм розподіляється на два пласти, що комплементарно доповнюють один одного з послідувачим нашаруванням у звучанні tutti кульмінаційної точки розділу (165 т.), що завершується двома акордами.

Завершення розділу виступає у якості репризи і своєрідної зв'язки до *Adagio, mesto*. Даний елемент форми, за думкою М. Шурдак, являється тематичною аркою другого розділу [1391, 107], адже у музичному матеріалі знову з'являються низхідні хроматизовані ходи, на фоні яких звучать імітації оновленого варіанту ініціального мотиву твору, а саме його ротації у *Vivace cariccioso*. Послідувачі пасажі (192 т) також можна знайти в другому розділі струнного квартету.

Заключний елемент їх основного мотиву (мелодичні ходи на малу септіму, що ритмічно оформлені чотирьма шістнадцятими), шляхом виокремлення утворює своєрідну зв'язку до *Adagio mesto*. Ходи на інтервал септіми тепер звучать у гармонічному викладі: комплементарні партії репетицій альту й другої скрипки супроводжуються мелодичними чистими квартами (*des-as*) у першій скрипці та віолончелі.

Загалом, у третьому розділі виявляється близькість варіаційного принципу та дериваційного типу розвитку. Проте можемо означити різний вектор функціонування даних принципів, адже варіаційні зміни вихідного зерна твору яскраво проявляються у площині тематизму третього розділу. У



даному аспекті, відмітимо появу дзеркальної інверсії зміненого мотиву струнного квартету, що з'являється у ході варіювання. При порівнянні тематичного матеріалу даного розділу з *Vivace capriccioso*, можна дійти висновку, що в даному випадку варіаційність наближається до типу проростання, завдяки наскрізному характеру розвитку тематичного матеріалу, який слугує основою розгортання декількох роздів циклу.

Деривація має дещо іншу площину функціонування. Найяскравіше вона проявляється на початку третього розділу і пов'язана зі зміною структури оновленого варіанту ініціального зерна твору (ротації), що слугував мелодичною темою *Vivace capriccioso*, а в даному розділі став тематичною основою багатоголосся й новою стадією розвитку. При цьому, вихідні та похідні утворення інтервальної концепції Д. Лігеті проявляються як у горизонтальній так і вертикальній площині чотириголосної фактури.

Сполучним елементом третього та четвертого розділів являється витримана велика септима у партії альту *es-d* на фоні звучання якої розгортається мелодія другої скрипки. При цьому, інтервали попереднього варіанту теми *Vivace capriccioso* стають провідними у її інтонаційній структурі, адже зміна  $m3$  та  $m2$ , формує рельєф мелодичної лінії теми. При цьому, в основі розгортання теми *Adagio mesto*, за думкою М. Шурдак лежить звукоряд «*d-dis-eeis-f-fis-g-gis-ais-b-h-cis*» [139, с.107].

Слід наголосити, що вище означені інтервали займають вагоме місце у подальшому імітаційному розвитку теми. При цьому, в інтонаційній структурі поліфонічних ліній голосів зрідка можна спостерігати мелодичні великі секунди, що також є провідними у авторській концепції струнного квартету Д. Лігеті.

У кульмінації розділу, виокремлений мотив мелодичної лінії теми *Adagio mesto*, дублюється партією першої скрипки та контрабасу. Його секвенційне розгортання звучить на фоні оберненого пунктирного ритму септакордової структури супроводу (*f-a-as-h-d*). У кульмінаційній точці

звучання голосів зливається у тоні *c* (*ff*, 230т., див. додаток А, №61), після чого слідує динамізована реприза, в якій елементи теми мелодії *Adagio mesto* розпорошуються у звучанні чотирьохголосного комплементарного багатоголосся, що після невеликого висхідного пасажу змінюється наступним розділом.

Зазначимо, що становлення четвертого розділу знаходиться у руслі варіаційності типу проростання, що проявляється в інтонаційній близькості тематизму, зокрема *Adagio mesto* та *Vivace capriccioso*, яке проявляється в інтервальної структурі обох тем, яка судячи з авторських коментарів була досить важливою у концепції твору Д. Лігеті.

Прозоре звучання *Presto* органічно слідує після своєрідного розчинення тематичних елементів *Adagio, mesto* (див. додаток А, №62). З однієї сторони у матеріалі розділу відсутні ознаки наскрізних ініціальних елементів концепції Д. Лігеті, проте у тематичній тканині *Presto* досить легко знайти ключові та похідні інтервальні структури, на основі яких породжується тематичний матеріал розділу, а також композиційна організація твору в цілому (м2-в2 й м3-в3 з *Vivace capriccioso*).

Звучання малої секунди в якості основи вертикального поєднання голосів першої та другої скрипки, утворює своєрідну контрапунктичну остинатну лінію. Це проявляється в усіх рівнях чотириголосного викладу і дозволяє констатувати всеосяжний характер використання даної інтервальної структури у поліфонічній фактурі розділу. Окремо також відзначимо гамоподібні утворення - висхідні та низхідні пасажі, що пронизують багатоголосся *Presto* та відіграють вагому роль у розгортанні його тематичного матеріалу.

Поліфонічний розвиток, як і композиція четвертого розділу загалом, порівнюється у праці М. Шурдак з розробкою [139, с. 108], що на нашу думку може слугувати деякою підготовкою до звучання теми у наступній частині,

враховуючи досить значні масштаби Presto та наскрізний, дещо атематичний характер розвитку його музичного матеріалу.

При цьому у розгортанні музичного матеріалу зберігаються наскрізні елементи циклу. Зокрема це проявляється у поєднанні інструментальних партій: вертикальна площина багатоголосся заснована на похідних інтервалах від ключової структури квартету - малої секунди. Можна виокремити малосекундові репетиції e-f першої та другої скрипки на початку розділу з послідовними діатонічними гамоподібними пасажами f<sup>is</sup>-g у віолончелі й альту, мелодичними септакордовими структурами від означених тонів. Подібна композиторська логіка розвитку тематичного матеріалу, на нашу думку яскраво репрезентує деривацію крізь призму зв'язків вихідних інтервальних утворень у площині становлення музичної тканини розділу, що дає змогу ідентифікувати її близькість до вступної хроматизованої лінії вступу й ширше — визначити її вихідний матеріал - малу секунду, як ключову інтервальну структуру струнного квартету. При цьому, поява діатонічних гамоподібних пасажів вказує на варіаційні зміни матеріалу, його поступове оновлення в ході тематичного розвитку.

Prestissimo має більш імперативний характер звучання, що є проявом первинної інтервальної структури в інтонаційній основі його тематизму (див. додаток А, №63). Основним елементом стає висхідна чиста кварта у тутійному викладі, що поступово розгалужується у комплементарне багатоголосся. В його фактурі можна виділити два пласти:

1. Повторення канонічних імітацій as-des-b-es у партіях першої та другої скрипки;
2. Гамоподібні пасажі віолончелі та контрабасу (as-des-b-es-c-f-d-g-e-a-f<sup>is</sup>-h 390 тт), що виростають з імітацій квартового мотиву.

Дане комплементарне поліфонічне багатоголосся стає основою триголосного супроводу, на фоні якого з'являється тема першого розділу твору (445т), ритмічно збільшений варіант якої викладений у партії першої скрипки

(*pizzicato, sonoro, vibrato*). Звучання теми поступово розчиняється у “відлунні” останніх звуків (повторення кінцевого мотиву *es-d-des* октавою вище) та зникає у фігураційному русі лінійного супроводу, який судячи з усього розглядався Д. Лігеті як своєрідне продовження відлуння теми, про що свідчать композиторські позначки в інструментальних партіях (*Echo 1 485т.*, див. додаток А, №64).

У завершенні розділу комплементарна багатоголосна поліфонія зливається у маркатному тутійному звучанні акордових вертикалей, що слугують сполучною ланкою до *Andante tranquillo*.

У даному розділі локальні ознаки деривації проглядаються ще більш яскраво, наочно. Можемо вказати на початкові квартові інтонації розділу з яких виростає комплементарне багатоголосся супроводу. Окремо відмітимо їх секундове поєднання, а також початкові тони *as-b*, адже саме з них з'явиться оновлена наскрізна тема у даному розділі. Таким чином, представлені звуки й інтервал великої секунди набувають особливого значення у процесі формотворення й проявляють деривацію, як основний метод становлення музичного тексту, що з різних боків розкриває роль представлених елементів у даному розділі, зокрема крізь зміни структурної організації, семантичного значення.

Сьомий розділ яскраво репрезентує деривацію, адже у ньому зустрічаємо новий варіант вихідного мотиву струнного квартету, мелодичний діапазон якого розширюється до інтервалу чистої кварта, в наслідок “збільшення” крайніх інтервалів до *m3* (див. додаток А, №65). Оновлений варіант ініціального мотиву стає тематичною основою музичного матеріалу *Andante tranquillo*, адже звучить у всіх голосах поліфонічної фактури, а саме у прямому викладі (партії першої скрипки й альту) та в оберненні у партії віолончелі. Своєрідним контрапунктом являється лінія другої скрипки, що містить фігураційний виклад ініціального мотиву першої частини у ритмічному зменшенні. Це може свідчити про композиційну близькість

представлених двох тематичних утворень струнного квартету Д. Лігеті у структурній організації твору.

При подальшому розгортанні, тематичний рельєф *Andante tranquillo* змінюють комплементарні протяжні трелі e-f-fis-g у півтоновому поєднанні голосів поліфонічної фактури, в які влітаються інтонації теми першої частини (партії альту й віолончелі 550 т, див. додаток А, №66). Поступове укрупнення мелодичної лінії за рахунок квінтових дублювань, а також тутійного викладу призводить до кульмінаційної точки (561 т.), де за словами М. Шурдак, всі голоси звучать кластерами в інтервал секунди [111, 109], що являється однією з ключових інтервальних структур твору.

Завершення розділу представлене репризою оновленого варіанту теми, що викладений в інструментальних партіях другої скрипки й альту, які звучать на фоні трелі першої скрипки, а також обернення теми у квінтовому викладі партії віолончелі. При цьому, мелодична лінія теми ніби поступово збирається з окремих інтонацій, що змінюють одна одну.

Таким чином, у сьомому розділі струнного квартету, можна побачити яскравий прояв наближеного характеру функціонування варіаційності та деривації, які взаємодіють у площині тематичного матеріалу *Andante tranquillo*: варіаційність типу проростання - в оновленому варіанті ініціального мотиву твору, що слугує темою розділу; деривація - у творенні тематичної тканини *Andante tranquillo* (його початкового звучання та репризи), основою якого стає ініціальний мотив, в чому проявляється наскрізний характер його функціонування у рамках твору Д. Лігеті.

Жанрове вирішення восьмого розділу являє собою вальс, у якому виклад тематичного матеріалу тяжіє до гамофонно-гармонічної фактури (див. додаток А, № 67). Тема вальсу представлена у мелодичній лінії першої скрипки, що звучить на фоні типової вальсової фактури триголосного супроводу. У інтонаційній конструкції теми вбачається скурпульозна композиторська логіка, адже у розгортанні її тематичного рельєфу проявляється чітка

конструктивна основа. Інтонаційним джерелом мелодичної лінії вальсу являються висхідні секстові інтонації, що розгортаються у квартовому русі й підводять до мелодичної вершини, після якої слідує заповнення, що засноване на заключних інтонаціях теми першого розділу.

Експозиційний виклад теми тісним чином суміщений з поліфонічним розвитком, внаслідок якого утворюється багатоголосна імітаційна тканина. Поступове “згущення” поліфонічної фактури призводить до кульмінаційної точки (590 т), після затухання якої звучить динамізована реприза.

Тематичний матеріал середнього епізоду (600 т., див. додаток А, №68) даного розділу видається досить близьким до мелодичної структури вихідного тематичного зерна твору. У багатоголосній тканині даного епізоду можемо знайти як поступовий хроматизований лінійний рух  $v_2-m_2$ , що відповідає інтервальній конструкції основного мотиву квартету, так і більш рельєфні мелодичні утворення, які нагадують елементи теми першого розділу.

Завершення репризи представляє наскрізний мотив концепції композитора у тутійному викладі, після якого звучить невеликий сольний речитатив першої скрипки на інтонаційному матеріалі теми *Allegro grazioso*. Витриманий останній тон мелодичної лінії слугує своєрідною зв'язкою до *Allegretto*.

У восьмому розділі функціонування принципу варіаційності та деривації є також досить близьким. З одного боку, можемо відзначити проростання ініціальних елементів струнного квартету, що проявляються у середньому розділі та репризі, як на мотивному рівні, так і на рівні теми. При цьому, розгортання тематичного зерна має наскрізний характер в наслідок інтенсивного секвентного розвитку з високим ступенем повторності (*Subito prestissimo*, 600 т.), що перетворює лаконічний мотив ( $v_2-m_2$ ) в остинатну фігураційну лінію *perpetuum mobile*. Швидкий темп, розмір  $\frac{7}{8}$ , синкоповане ритмічне вирішення, а також поширення тематизму даної фігураційної лінії в усіх партіях звучущого чотириголосся квартету - все це призводить до

розчинення тематичного рельєфу, в наслідок чого утворюється шар фігураційного супроводу.

Тематичний матеріал дев'ятого розділу також заснований на ключових наскрізних елементах струнного квартету. Серед них можна виокремити:

1. Хроматизовану лінію альту, в якій проявляється інтонаційна структура тематичного зерна твору, що є наскрізною у квартеті. При цьому, звучання альтової партії нагадує лінійний вступ першого розділу.

2. Виокремлена низхідна синтагма теми *Allegro grazioso*, фігурує як окремий елемент тематичної тканини даного розділу, що привертає увагу своїм загостреним, імперативним характером звучання. Це досягається внаслідок розширення мелодичного діапазону звучання, а також посиленої динаміки з маркованими акцентами (*sf*). Представлена синтагма є основою розгортання фігураційних пасажів, що символізують плинний характер *Allegretto*.

Починаючи з 709 такту основним елементом розгортання музичного матеріалу являється півтонова інтонація, що охоплює лінії усіх голосів (див. додаток А, №69). Шляхом ритмічної димінуції у вертикальній проекції (партія віолончелі - восьмі, альту - шістнадцяті, другої скрипки - тридцятьдругі), вона стає основою сонорного триголосного супроводу, на фоні якого звучить простора мелодія першої скрипки. В її інтонаційній будові легко вбачається широкий спектр інтервалів, похідних від півтону: зм8, м9, зб1, в7, та ін. У розгортанні мелодичної лінії можна прослідкувати ідею прихованого поступального хроматизованого руху, який розширюється до меж звучащого чотирьохголосся поліфонічного розвитку середнього епізоду (725 т., див. додаток А, №70), що представлений канонічними імітаціями дрібних мотивних структур, які підпорядковуються наскрізній логіці прихованого поступального хроматизованого руху. Дана ідея отримує різноманітне фактурне вирішення, адже у музичній тканині даного розділу можна диференціювати наступні різновекторні елементи:

1. Прозора імітаційна поліфонія на основі чотиризвучного мотиву.
2. Тутійні фігураційні хроматизовані пасажі, що виростають з повторення результуючого комплексу (734 т.), утвореного шляхом вертикального зведення мелодичної лінії імітаційного багатоголосся тт. 726-727
3. Квазі-сононрний імітаційний пласт (746 т., див. додаток А, № 71), що нарощується з репетицій висхідної тризвучної інтонації (прямий хроматизований рух) та переростає у своєрідну алеаторну площину звучання (766 т.).

У завершенні розділу після алеаторного прийому гри по тонах глісандо, у коді повертається змінена тема першої частини, що ніби звучить у зворотньому порядку й символізує цілісність композиторського задуму (див. додаток А, №72).

Загалом, дев'ятий розділ слугує яскравим зразком проявлення принципу деривації у матеріалі квартету Д. Лігеті, адже багатоголосся *Alegretto* пронизане півтоновими структурами, що в даному випадку являються формотворчими елементами чотириголосся квартету, що створюють в ході становлення музичного матеріалу ряд похідних утворень, в чому розкривається послідовне втілення логіки композиторської роботи з первинним інтервальним комплексом у даному розділі.

Таким чином, проаналізувавши характерні особливості становлення композиційного цілого струнного квартету «*Metamorphoses nocturnes*» - можемо дійти висновку, що композиторська концепція Д. Лігеті знаходиться у руслі варіаційної форми, адже кожний розділ твору можна розглядати в якості варіацій на тематичне зерно циклу. Даний аспект повністю відповідає словам угорського композитора, який визначав «Нічні метаморфози», як своєрідну варіаційну форму. При цьому, у словах автора знаходимо відхід композиторської логіки від певних усталених норм організації варіаційної форми. Зокрема, можна означити відсутність теми, що є порівняно рідшим



явищем у варіаційних циклах. Зі свого боку, можемо виокремити у структурній організації квартету № 1 декілька магістральних принципів становлення композиційного цілого:

1. Варіаційна форма, елементи якої проявляються у структурній організації квартету.
2. Варіаційність, на рівні тематичного матеріалу, що є основою проростання мотивів.
3. Деривація, що проявляється у постійній зміні мотивних та інтонаційних структур, що пронизують різні рівні формотворення й сприяють «вирощенню» музичного тексту твору.
4. Метаморфоза, означена автором, що відражає композиторські слова й відповідає ідеї «Метаморфози рослин» Гете — поступового становлення тематичного матеріалу твору з ініціальних структур, що вплітаються один в одного, формуючи тим самим композицію струнного квартету.

Загалом опус угорського композитора може слугувати яскравим зразком композиції твору, центральним елементом якої виступає певна структура, що з одного боку слугує ініціальним тематичним зерном твору, а з іншого боку її послідовне використання проявляє чітку композиторську логіку породження тематичної тканини струнного квартету, і відбиває слова Д. Лігеті стосовно відходу від усталених принципів варіаційної форми у даному творі. При цьому, концепція *Metamorphoses nocturnes* уособлює собою ідею безперервних змін, як втілення найбільш загальної категорії розвитку та її кінцевого результату (композиції цілого) — метаморфози.

### 3.2. Становлення композиції як процес безперервної трансформації теми у фортепіанному циклі «Метаморфози» Дж. Кейджа

Джон Кейдж увійшов в історію сучасного мистецтва як надзвичайно яскравий новатор і оригінальний експериментатор. З його ім'ям пов'язані відкриття у галузі тембру, ритму, звуковисотності, форми, нотації тощо. У своїй творчості Кейдж звертається до таких принципів композиції, як додекафонія, техніка 25-звукових хроматичних рядів, сонористика, алеаторика, репетитивність та ін. Початковим етапом освоєння методів композиції, можливостей організації і розвитку музичного матеріалу була 12-тонова техніка, з основами якої Кейджа ознайомив відомий піаніст Р. Буліг.

У серійній техніці із застосуванням дванадцятитонового ряду написана Соната для кларнету-соло (1933), а також інші твори раннього періоду, в яких Кейдж вільно оперує даним композиційним принципом (допускає повтори, використовує звукоряди, які не співпадають із дванадцятитоновим рядом та ін.). Прагнучи створити свою техніку серійного письма, Кейдж винайшов «метод 25-тонового ряду», згідно з яким «кожний голос повинен діяти у відведеному йому діапазоні двох октав за обов'язковою умовою послідовного вичерпання усіх двадцяти п'яти тонів (24 + 1), перш ніж буде допущений повтор» [30, с. 19].

Вже у першому опусі, створеному на основі серійного письма (Соната для кларнету), помітно проявляється секційність, як важливий принцип композиційного методу Дж. Кейджа. «Техніка серійної сегментації» (за визначенням Олени Григоренко) стала наступним винаходом, що спирається на принцип серійності. На її основі були написані фортепіанний цикл «Метаморфози» (Metamorphosis), Три п'єси для дуету флейт, Музика для дерев'яних духових, вокальний цикл П'ять пісень для контральто та інші опуси, створені до кінця 1938 року.

У цих творах в умовах вільної серійності композитор використовує повторність висотних рядів із ритмічним варіюванням або ритмічну повторність із зміною висот. Розкриваючи сутність даної техніки, Дж. Кейдж зазначав: ...Моє головне завдання полягало не у тому, щоб зробити ряд помітним, а щоб замаскувати його, навіть враховуючи, що він був використаний як основа всього методу. Для досягнення цього, я розподілив дванадцять тонів на невеликі групи; кожна група повинна була залишатися незмінною, тобто не варіюватися. Я брав ці групи тонів і розміщав, [...] згідно с первісною формою або інверсією чи ракохідом або ракохідом інверсії. У кінці кожної групи були всі ці варіанти» [30, с. 21]. О. Григоренко зауважує, що у техніці серійної фрагментації структурна організація серії відступає на другий план, стаючи номінальною абстракцією, а на перший план виходять прийоми, засновані на принципах фрагментації (розпад початкової структури серії на окремі сегменти), репетитивності (повторення фрагментів) та комбінаторики (комбінування фрагментів у різній послідовності) [30, с. 22].

В усіх вищенаведених засобах вбачається прояв деривації на синтаксичному рівні, природнім видається прослідкувати за проявом даного типу розвитку в ході розвитку п'ятох мініатюр фортепіанного циклу «Метаморфози» Д. Кейджа. У зазначеному творі американський композитор застосовує серійний метод – в основі композиції лежить серія, що складається з п'яти звуків (d – e – h – b – as). Становлення музичного матеріалу «Метаморфоз» пов'язане з безперервним процесом видозмінення теми – “зерна”, з якого виростає весь тематизм циклу. Її ключовою інтонацією є висхідний стрибок на квінту з послідуєчим заповненням — низхідним рухом півтон-тон.

У першому розділі тема відразу подається у розвитку (чотири секвенційні проведення теми від тонів d, c, es, g із незмінною інтонаційною структурою).

Безперервний регулярний рух чвертками у швидкому темпі, що викликає асоціації із *return mobile*, утворює наскрізну лінію розвитку, в яку влітаються нові, похідні утворення (див. додаток А, №73). Вони утворюються шляхом звуковисотних змін та регістрового розташування тонів теми, незначного варіювання її інтонаційної структури, інверсії. У такий спосіб нові варіанти серії поступово віддаляються від свого первісного вигляду і самі стають інтонаційними зернами, що породжують нові тематичні утворення.

При цьому, наглядним стає співвідношення вихідних та похідних структур, адже процес деривації пронизує всю музичну тканину твору – в її горизонтальному, діагональному та вертикальному вимірах, а саме:

1. Одноголосся та комплементарне двоголосся у першому розділі.
2. Акордова та умовна гомофонно-гармонічна фактура у середньому розділі (т. 43).
3. Комплементарне двоголосся у репризі.

Зазначимо, що фактурна організація першої п'єси вибудовується за концентричним принципом – від одноголосся до акордового викладу із наступним поверненням до одноголосся. При цьому у результаті деривації породжується значна кількість похідних утворень основної серії, що влітаються у процес становлення першої «Метаморфози». Це відбувається шляхом комбінаторних перестановок тонів теми, звуковисотного та регістрового варіювання.

Друга п'єса циклу має спокійний характер (див. додаток А, №74). Вона розпочинається з викладу теми у збільшенні (від тону *es*) і доповнюється новим мотивом, побудованим на пульсуючому ритмі інтонації малої секунди (т. 3)

У подальшому, інтонаційна структура цього мотиву виконуватиме важливу наскрізну роль у композиції всього фортепіанного циклу. У другій «Метаморфозі» серія-інваріант отримує нове метроритмічне вирішення. На

відміну від дещо одноманітної пульсації вихідного матеріалу, ритмічна організація у цьому розділі відзначається більшою складністю та різноманітністю. Перемінний розмір (7/4-5/4-6/4-3/4-5/4...), що доповнюється синкопованими ритмічними фігурами із нерівними тривалостями у розмірі 7/4 – все це надає звучанню теми гротескного характеру (це особливо відчутно у тт. 35-39, див. додаток А, № 75).

Основою становлення другої «Метаморфози» виступає малосекундовий мотив (т. 3). У процесі розвитку він зазнає різних змін: подається у вертикальному вигляді (ч. 4, м. 7) на контрастній динаміці, що регулярно змінюється від *p* до *ff* (тт.13-14, див. додаток А, № 76).

У наступному перетворенні інтонація м.2, що лежить в основі мотиву, внаслідок обернення перетворюється на в.7. У такому вигляді цей варіант поєднується з вихідним мотивом та одним з трансформованих варіантів заголовкової теми циклу (тт. 15-16). Ще один варіант цього мотиву пов'язаний з його трансформацією м.2 у м.9 (тт. 19, 23, див. додаток А, № 77).

Поступово, наглядним стає те, що вихідна серія «Метаморфоз», яка була представлена у першому розділі, наскрізним чином розвивається у все нових варіантах. Одні з них повторюють ритмо-інтонаційну структуру ініціальної серії, інші значно оновлюються ритмічно і звуковисотно (тт. 36-39, низхідний варіант – тт. 59-60, див. додаток А, №78).

Загалом, в основі становлення музичного матеріалу другого розділу лежить процес безперервної зміни всіх параметрів серії-інваріанту (на рівні звуковисотності, ритму, фактури, регістру, динаміки) і нового автономного похідного мотиву, який з'являється у другій «метаморфозі».

На початку третього розділу циклу інтонаційна структура серії-інваріанту виступає у новому вигляді. Застосування прийому інтерполяції (заміна тону *f* на *a*), комбінаторної перестановки звуків із підкресленням ходів на тритон у поєднанні з низьким регістром та повільним темпом надають темі загадкового, таємничого звучання (див. додаток А, №79).

Часовий вимір тематичних перетворень має змінний характер. Це яскраво проявляється у варіантній зміні метроритму у кожному такті попарно організованої тактової структури:  $11/4-10/4-11/4-9/4-11/4-8/4-11/4-7/4...1/4$ . Звертає на себе увагу регулярність чергування стабільного і мобільного елементів цієї числової прогресії, де стабільним членом прогресії виступає розмір  $11/4$  (перший у кожній парі тактів), тоді як у кожному другому такті відбувається зміна розміру із поступовим зменшенням показника на мінус один у чисельнику дроби, яким позначається розмір, – загалом від 11 до 1 ( $11/4 - 10/4$ ;  $11/4 - 9/4$ ;  $11/4 - 8/4$ ;  $11/4 - 7/4$ ; ... $1/4$ ). Таким чином, тотожність і контраст, проявляють себе на всіх рівнях – композиційному, інтонаційно-тематичному, а у даному випадку – на рівні ритмічної організації твору. Контрапунктом до наскрізної серії виступають похідні утворення мало секундового мотиву другого розділу, завдяки чому частини циклу інтонаційно пов'язуються між собою (див. додаток А, № 80).

Тематичним зерном четвертої частини циклу стає наскрізний малосекундовий мотив другої «Метаморфози». На його основі утворюються низхідні гамоподібні пасажі, викладені дрібними тривалостями. Завдяки швидкому темпу і варіюванню динаміки звучання набуває жвавого, скерцозного характеру (див. додаток А, № 81).

П'ята «Метаморфоза» Дж. Кейджа органічно вплітається у розгортання фортепіанного циклу завдяки інтонаційним зв'язкам з попередніми частинами. Зокрема, вагому роль у її тематичному матеріалі відіграють гамоподібні ходи, та секундові інтонації четвертої частини (див. додаток А, № 82).

При цьому наскрізна серія циклу виступає у редукованому вигляді: з неї виокремлюється заключний мотив (хід півтон–тон), який завдяки новому ритмічному оформленню та комбінуванню тонів становить нове мотивне утворення, що стає тематичним зерном цієї мініатюри. З цього зерна «проростають» нові варіанти серії. Саме на розгортанні похідних тематичних

утворень та їх модифікаціях базується заключна частина «Метаморфоз» (див. додаток А, № 83).

Отже, ініціальна серія фортепіанного циклу Джона Кейджа стає тематичним джерелом, з якого походить весь музичний матеріал твору. Становлення композиції являє собою процес безперервної деривації серії у синтаксичному аспекті, що призводить не тільки до її нового, видозміненого звучання у фінальній частині, а й до становлення композиції циклу в цілому.

Таким чином, в основі процесу перетворення теми у фортепіанному циклі Джона Кейджа лежать наступні принципи музичного розвитку:

1. Техніка «серійної фрагментації» (за визначенням О. Григоренко)

2. Принцип варіаційного проростання, згідно з яким тематичне ядро та його похідні варіанти, що утворюються у процесі розвитку за рахунок постійної незначної змінності, ніби «проростають» з тематичного джерела і зливаються в єдине ціле.

3. У синтаксичній площині розгортання фортепіанного циклу «Метаморфози» Дж. Кейджа яскраво проявляється динамічний процес становлення композиції музичного твору, що можна означити в якості деривації, адже представлений фортепіанний цикл відзначається особливою зв'язаністю всіх складових вихідного та похідного матеріалу, що являють собою наочний процес поступового перетворення.

У фортепіанному циклі «Метаморфоза» втілилися характерні особливості композиційного методу Дж. Кейджа, пов'язані з оновленням додекафонної системи, використанням техніки серійної фрагментації, з особливою увагою до ритмічної організації на різних рівнях форми (техніка числових рядів), застосуванням комбінаторики як важливого чинника трансформації і оновлення музичного матеріалу. Послідовне проведення принципу конструктивізму, що простежується у структурній ясності,

раціональній вивіреності і довершеності музичної форми, своєрідно поєднується із особливостями музичного розвитку за принципом органічної прогресії.

Своєрідністю позначена і звуковисотна система циклу «Метаморфоз», в якому висотна структура виявляє ознаки ладотональної організації результативного типу, що надає можливість тлумачити 5-тонову серію як тему в її класичному розумінні. При цьому, відміну від «абстрактної зосередженості, часто властивої для музики додекафонної організації» (35, с. 21), музична образність у всіх п'яти «Метаморфозах» фортепіанного циклу Кейджа відзначається різноманітною емоційною забарвленістю.

Аналіз композиційної техніки продемонстровану у «Метаморфозах» Дж. Кейджа, дозволяє вийти на міждисциплінарний рівень зазначеної проблематики, а саме, порівняти принципи роботи американського композитора та нідерландського графіка К. М. Ешера з його трьома панорамними літографіями «Метаморфози» у мозаїчних площинах, в яких представлений наскрізний процес трансформації вихідних геометричних форм та їх переходу у більш конкретні (предметні) образи (здебільшого зооморфні та антропоморфні). Слід зазначити, що поступова змінність та певна “наочність” зміни початкової структури (візуальної, геометричної у Ешера та аудіо-візуальної, звукової у Кейджа) зближують творчі методи обох митців у представлених творах. Дані особливості відображають схожість концепції метаморфоз в обох циклах щодо розуміння самої ідеї видозміни як поступового, безкінечного процесу *корінних* перетворень вихідної структури.

### **3.3 Деконструкція теми в «Симфонічних метаморфозах» Отторіно Респігі**

Симфонічний твір італійського композитора Отторіно Респігі “Метаморфози у 12 модусах” (з підзаголовком «тема з варіаціями») був написаний у 1930 році. Причиною написання слугувало замовлення



С. Кусевицького з нагоди 50-річчя заснування Бостонського симфонічного оркестру (так само, як і «Симфонії псалмів» І. Стравінського). Це певною мірою відобразилося на жанровому вирішенні опусу, адже даний твір також називають концертом для симфонічного оркестру, що вказує на певну жанрову багатозначність представленого опусу, в якому органічно поєдналися ознаки жанрів концерту і варіацій.

Оригінальною є сама назва твору, де ключовим виступає слово «метаморфози», що містить у собі важливі смислові конотації, які відсилають до одного з найбільш широких естетичних і філософських понять. Ключове найменування опусу О. Респігі й характер розгортання драматургії твору вказують на основну ідею композиторського задуму, а саме зацікавленість ідеєю видозміни, що проявилось у виборі композитором варіаційної форми твору, а також позначилося на принципах роботи з авторською темою, а саме її деконструкції, численних стилістичних змінах. У даному випадку, цікавим видається простежити за характерними особливостями функціонування принципу деривації у контексті авторської концепції метаморфози італійського композитора.

Знаменним також є те, що кожна з 12 варіацій має назву «модус» (від лат. *modus* — міра, спосіб, образ, вид), що відсилає до відомого ще з епохи Середньовіччя поняття, яке використовувалось як у філософії, так і в музиці. У музикознавстві модусами називають різні типи ладової організації і ритмічні фігури, що використовувалися у музиці XII-XIII століть. Цей термін вживається і в сучасній теорії гармонії для позначення старовинних, народних, так званих штучних ладів тощо. У широкому розумінні модус виступає «найважливішою музичною універсалією». Так, до модусів відносяться не тільки варіанти ритмічних фігур і особливі лади, але й темпи, регістри, жанри, типи фактури, музичні стилі, власне, всі сторони музики, що сприймаються композитором, виконавцем і слухачем, як такі, що відображають той чи інший психічний стан — модус.

У такому сенсі кожна з варіацій «Симфонічних метаморфоз» О. Респігі можна розглядати як той чи інший модус теми, а саму тему як інваріант. Отже, між зазначеними у заголовку і підзаголовку словами «метаморфози» і «модуси» існує певний смисловий зв'язок: поняття метаморфози несе в собі ідею перетворення, тоді як поняття модус виражає певний стан цих перетворень. Використання композитором саме цих слів не є випадковим: їх поєднання у назві твору виражає авторську концепцію, а саме, ідею видозміни головної теми і показ її певних емоційно-образних і жанрово-стилістичних станів (модусів, модальностей), які є результатом цих перетворень.

Вже зазначалося, що обидві дефініції є знаковими для культури середньовіччя, і використання їх О. Респігі не було випадковим. Серед стильових спрямувань композитора, окрім романтичного, важливе місце займають ретростилі, адже Респігі був одним із перших італійських композиторів, який заново відкрив напівзабуті сторінки музики минулого, ставши взірцем італійського неокласицизму. Так, на початку 1900-х років він створює нове оркестрування «Плачу Аріадни» К. Монтеверді, і твір з успіхом виконується у Берлінській філармонії, також композитору належать вільні обробки опер «Служниця-пані» Дж. Перголезі, «Жіночі хитрощі» Д. Чимарози, «Орфей» К. Монтеверді та інших творів старовинних італійських композиторів.

Окрім того, ряд творів композитора написано на теми григоріанського хоралу («Григоріанський концерт» для скрипки з оркестром (1921), Концерт для фортепіано з оркестром № 2 «В міксолідійському ладу» (1925) та «Три прелюдії на григоріанські мелодії» для фортепіано, «Дорійський квартет», чотири симфонічних враження «Вітражі собору» (1926), три сюїти старовинних лютневих танців і пісень), що відображає зацікавленість композитора музичною медієвістикою. До цього ж русла можна віднести й «Симфонічні метаморфози».

Треба зазначити, що тема циклу О. Респігі (тричастинна за своєю структурою) є стилістично неоднорідною. Так, комплементарне поєднання голосів фактури, виклад теми крупними тривалостями у помірному темпі (*Andante moderato*), особливості ладової структури мелодії (діатоніка, модальний принцип організації з фіналісом *b* і реперкусою *f*) нагадують ранні зразки західноєвропейського середньовічного багатоголосся. Що стосується лінії нижнього голосу, то вона є зразком функціонального басу класичного типу (рух по звукам тонічного тризвуку, автентичні каданси у гармонічному сі-бемоль мінорі). Закінчення теми в однойменному сі-бемоль мажорі апелює до барокової традиції завершувати твір мажорною, пікардійською терцією (див. додаток А, №84).

Стилістичний контраст вносить середній розділ теми (*Poco più mosso*, ц.1), де композитор використовує гармонічні засоби, які характерні для тональної системи пізньоромантичної традиції (п'ять секвентних проведеннях мотиву, що виростає з основної теми, див. додаток А, №85).

Перший модус є близьким за характером звучання до теми варіацій. Головна тональність не змінюється: перший розділ витриманий у гармонічному сі-бемоль мінорі. Головною особливістю модусу є те, що його мелодичною основою стає відокремлена басова лінія теми варіацій (експонується у партії флейти та кларнету на фоні імітаційного протискладнення струнних). Виокремлення тематичного матеріалу призводить до деконструкції первинної художньої цілісності теми, зміну її стилістичного ракурсу, а також до утворення нової автономної синтаксичної структури у рамках варіаційного циклу, що яскраво демонструє функціонування деривації у творі О. Респігі (див. додаток А, №86).

Середній розділ контрастує за характером звучання: кантиленну мелодію флейти та кларнету після невеликої зв'язки змінює раптовий вибух оркестрового *tutti* (ц. 3) з низхідними інтонаціями дерев'яних духових та струнних на *ff*, важливу роль у якому відіграє інструментальний супровід,

заснований на одному з мотивів теми варіацій (т. 3), який набуває нового характеру звучання внаслідок інтонаційних, гармонічних, тембрових та динамічних модифікацій (див. додаток А, №87).

Симфонічне звучання середнього розділу ніби передбачає майбутню катастрофу. Враховуючи час написання твору, а саме 1930 рік, можна припустити, що О. Респігі відчував загострення атмосфери оточуючого середовища, що призвело до трагічних подій послідуєчих років.

У репризі темброве забарвлення теми першого розділу піддається варіюванню. Тема проводиться у віолончелі соло на фоні супроводжуючої лінії терцій дерев'яних духових, що надає їй просвітленого забарвлення.

Таким чином, виокремлення басової лінії теми першого модусу репрезентує утворення похідної синтаксичної одиниці, що у процесі подальшого становлення циклу набуває самостійного значення. При цьому, мелодичний матеріал теми у даному розділі представлений лише частково, у формі окремих мотивних сегментів.

Образний характер другого модусу контрастує до попередніх частин циклу «Симфонічних метаморфоз», у ньому продовжується наскрізна лінія розвитку басової лінії теми варіацій, яка виражає нові відтінки звучання у наслідок ритмічних (зменшення з характерними прикрасами шістнадцятих), темпових (*Allegretto*), тембрових (проведення у англійського ріжка та альт) та інших змін.

Контрапунктуючі награвання дерев'яних духових, що комплементарно доповнюють розгортання теми, надають звучанню ідилічного, пасторального характеру (див. додаток А, №88).

У щільній фактурі розвиваючої середини, на фоні тріольного супроводу дерев'яних духових та струнних, з'являються висхідні фанфарні інтонації середнього розділу теми варіацій (*Poco più mosso*, ц. 6, партія мідних духових), що у поєднанні з гучною динамікою створюють грандіозне симфонічне

звучання, контрастне до початкового характеру другого модусу (див. додаток А, №89).

У репризі (ц. 7), порівняно з першим розділом, тема другого модусу дещо змінює своє темброве забарвлення (вона звучить у альтя соло), відображаючи нові фонічні відтінки кантиленної мелодії.

Тематичною основою третього модусу є мелодична лінія теми варіацій, яка з'являється вперше після вступного звучання григоріанського хоралу та ніби продовжує пасторальне звучання басової лінії теми попереднього розділу. Таким чином, розвиток мелодичної лінії теми, як похідного утворення розкриває деривацію у стилістичному аспекті, що призводить до оновленого звучання тематизму третього модусу (див. додаток А, №90).

Оновлене стилістичне вирішення теми проявляється у зміні тембрового забарвлення: викладену у партії гобою початкову інтонацію підхоплюють фаготи, віолончелі та контрабаси, що звучать на фоні “хоральної” акордики скрипок та альтів; інтонаційна структура теми варіацій також зазнає деяких змін: ритмічно зменшена мелодія звучить у тридольному метрі  $3/2$ , вона доповнюється гамоподібними пасажами, які нагадують награти народних інструментів.

Середній розділ не вносить суттєвих змін у характер звучання та тональний план розгортання даної частини циклу. Тематичним матеріалом виступають елементи гамоподібних пасажів першого розділу третього модусу та фанфарні інтонації середнього розділу теми варіацій. Реприза також зберігає початковий характер звучання модусу. Головна тема звучить у партії бас-кларнету, що надає їй нового забарвлення. Мелодичну структуру теми доповнюють гамоподібні пасажі низького дерева та струнних, що відіграють важливу наскрізну роль у третьому модусі.

Завершується модус звучанням альтерованого натурального септакорду на V ст., що підводить до тональності «in Es» у якій викладена наступна частина симфонічного циклу, яка розпочинається *attaca*.

Загалом, у третьому модусі яскраво проявляється розпад початкової теми григоріанського хоралу на два автономні елементи, похідні структури яких у багатоманітті своїх змін формують калейдоскопічну наскрізну лінію становлення симфонічного циклу О. Респігі й розкривають композиторську концепцію метаморфози.

Мелодію третього розділу «Симфонічних метаморфоз» змінює басова лінія, що виступає тематичною основою четвертого модусу. Тема змінює своє темброве й гармонічне забарвлення, звучить у скрипок, на витриманому фоні дерев'яних духових із фігураційним супроводом віолончелей та альтів у рамках однойменного мажоро-мінору з тональним центром es (близької, субдомінантової тональності по відношенню до головної), мінорний нахил гармонічних фарб якого надає басовій темі варіацій тужливого характеру. Зазначимо, що у порівнянні з попереднім модусом характер звучання суттєво не змінюється, домінуючою залишається лірична образність.

У розвиваючій середині нашарування квазі-імітаційних інтонацій першого розділу доходять до кульмінаційної (мелодичної і динамічної) точки, створюючи грандіозне скорботне звучання симфонічного оркестру, що підхоплюється загрозливим звучанням пунктирних інтонацій середнього розділу теми варіацій у низьких дерев'яних та мідних духових інструментів, зокрема тромбону, що є своєрідним лейт-тембром висхідних фанфар середнього розділу теми. Новий відтінок звучання вносить фрігійський нахил мінорної тональної організації з вкрапленнями однойменного мажору (див. додаток А, №90).

Реприза повертає мажоро-мінорний тональний центр es, однак тема четвертого модусу змінює своє забарвлення за рахунок тембрового варіювання: вона звучить у скрипок та мідних духових, що у контексті щільної фактури викладу музичної тканини надає їй більш величавого, епічного характеру.

У п'ятому модусі звучання b-moll'ної теми варіацій отримує нове жанрове вирішення (див. додаток А, №92).

Це своєрідне мінорне скерцо, характер звучання якого досягається за рахунок:

1. Темпової зміни — *Molto vivace*, що надає п'ятому модусу вихороподібного характеру у порівнянні з *Lento espress* попереднього розділу циклу;

2. Переінтонування басової лінії теми «Симфонічних метаморфоз» у інтонаційній структурі якої починають домінувати стрибки на широкі складені інтервали, такі як децима, ундецима, дуодецима та ін., що у поєднанні з швидким темпом надає фантаσμαгоричності звучання.

3. Оновлення ритмічного оформлення тематичного матеріалу й музичної тканини п'ятого модусу загалом, що у контексті темпу *Molto vivace* надає йому вихороподібного характеру.

Середній розділ не є контрастним, його тематичний матеріал заснований на висхідних фанфарних мелодичних інтонаціях основної теми циклу (*Rosu riu mosso*), що діалогічно проводяться альтами та скрипками. Реприза є логічним завершенням розгортання п'ятого модусу.

Загалом, можна сказати, що дана частина «Симфонічних метаморфоз» має цілісний, миттєвий, «одномоментний» скерцозний характер звучання. При цьому, оновлення басової лінії головної теми й музичного матеріалу загалом, яскраво проявляє новий аспект варіювання — жанрову модуляцію, що у поєднанні з інтонаційними, ладо-тональними, звуковисотними й темпо-ритмічними змінами у комплексі призводить до утворення нової цілісної похідної структури п'ятого модусу й символізує ідею метаморфози, закладену італійським композитором у даному *opus*'і.

У шостому розділі ритмо-інтонаційно оновлена басова лінія теми варіацій (віолончелі, контрабаси) стає фундаментом бурхливої, життєрадісної

частини, поданої у однойменній мажорній тональності (B-dur) по відношенню до головної. Певну долю драматизму вносить середній розділ, у музичній тканині якого переважають мінорні гармонії (вагома роль належить VI, II та II низькій ступені), а в мелодиці з'являються низхідні тритонові ходи (ц. 17, т. 1-3, 6-7, партії високих струнних та дерев'яних духових інструментів). Емоційне напруження також вносить звучання акордової вертикалі, що наповнюється зменшеними та збільшеними терцієвими акордами (див. додаток А, №93).

У репризі повертається початковий сі-бемоль мажорний варіант теми шостого модусу, що проводиться виключно струнною групою. За композиційною структурою реприза є розширеною, за рахунок секвенційних проведень низхідної гамоподібної інтонації басової лінії теми варіацій (6т.) у органічному цілотноновому оформленні імітаційних горизонтальних ліній.

Сьомий модус — ля мінорна каденція, що відсилає до жанру концерту у академічній музиці (див. додаток А, №94). В цьому розділі композитором передбачається вільна темпова манера виконання (*senza rigore di tempo*), підкреслена віртуозними пасажами у квазі-імпровізаційних лініях голосів, що є характерною рисою для інструментальних концертних каденцій XVII-XX ст. Тональний план модусу базується на розширеному мажоро-мінорними гармоніями ля-мінорі (ц. 23) та досить хроматизованою музичною тканиною інструментальних пасажів. Структурна організація каденції побудована за принципом *concertare*, а саме концертування солюючих інструментів, чергування та співставлення їх партій (вступ арфи, соло віолончелі, скрипки, альту, флейти та кларнету), при цьому розділ обрамлений квазі-репризною аркою, що починається з варійованого вступу арфи у основній тональності (ц. 23, див. додаток А, №95).

У восьмому розділі пасажі інструментальної каденції змінює звучання ритмічно зменшеної мелодичної лінії теми варіацій, що є стилістично близьким до віртуозних інструментальних награвань гобою-соло та скрипки сьомого модусу. Прикрашена трелями та форшлагами, тема розгортається у А-



dur (однойменній тональності до каденції), її інтонації розподіляються між партіями гобоя та флейти, які надають їй просвітленого, пасторального характеру.

Розвиваюча середина (*Animato molto*) відтіняє початкове ідилічне звучання. Одним із головних принципів її тематичної організації є наскрізна хроматизована лінія флейт та перших скрипок (ц. 26) на фоні якої звучать висхідні фанфарні інтонації середнього розділу теми варіацій. Тональна організація вертикалі розвиваючої середини є нестійкою, у гармонічній організації переважають акорди субдомінантової функції, (зокрема II, II низької та VI ст.). Реприза не контрастує за образним характером, хоча головна тональність модусу змінюється: сі мажорні гармонії витісняють звучання ля мажору.

Особливістю дев'ятого модусу є те, що у ньому вперше об'єднуються два основні елементи головної теми, а саме басова і мелодична лінія, що до цієї частини звучали самотійно. Проте у даному випадку обидва цих компоненти не являють собою одне неподільне ціле, як це було у темі варіацій. Зберігаючи власну автономію складові елементи теми варіацій викладені у поліфонічних імітаціях, які дещо розширюють «дистанцію» їх звучання у лінійних голосах двох розмежованих партій (див. додаток А, №96): струнної (мелодична лінія) і низьких дерев'яних інструментів з арфою (басова лінія).

Стилістика першого розділу (тональність сі-мінор), витримана у дусі багатоголосної поліфонії, за формою близькою до фугато. Чотириголосний виклад мелодичної складової теми є більш різноманітним, розгалуженим у метро-ритмічному аспекті ніж майже унісонне звучання басової лінії у партії дерев'яних струнних.

Застигла квазі-сонорна поліфонія (*Lento non troppo*, з домінуванням цілих та половинних тривалостей у розмірі 4/2) змінюється пізньоромантичною стилістикою середнього епізоду. Тематичною основою

розділу є секвентні проведення висхідних фанфарних ходів середнього розділу теми варіацій на фоні хроматизованої лінії басу.

Реприза відтворює стилістику першого розділу, її гармонічна підготовка є більш плавною: мова йдеться про тритактний органний пункт на тоні h (ц. 28, т. 8-10), після якого у сі мінорі звучить редукований варіант теми варіацій, а саме лише її мелодична лінія.

Десятий модус, як і дев'ятий, викладений у сі мінорі, проте контрастує за характером звучання: застигла поліфонія співставляється з динамічною, пульсуючою токатністю. Інтонації мелодичної лінії теми варіацій розподілені між струнними та низькими дерев'яними духовими інструментами з підключенням мідних духових, які надають більшої яскравого характеру звучання (див. додаток А, №97).

Середній розділ має контрастну, квазі-фольклорну стилістику, за рахунок акценту на дерев'яних духових інструментах та введення підголоскової лінеарності у фактурі музичної тканини (див. додаток А, №98).

Подібна стилістика залишається і у репризі, що видозмінює початкове звучання теми першого розділу, при збереженні головної тональності модусу. Тема проводиться у партії струнних, паралельно з імітаційними награваннями пікколо та флейти та секвентними перекличками струнних та дерев'яних інструментів на основі одного з мотивів теми варіацій (ц. 32 9-14т.).

Одинадцятий та дванадцятий модуси мають різні тональні центри (натуральний ре-мінор та сі бемоль-мажор), проте являють собою наскрізне композиційне ціле. У одинадцятому модусі звучання основної теми розчиняється у фігураційному супроводі струнних, тим самим підсилюючи акцент на рельєфних фанфарах середнього розділу теми у міді (ц. 34), що зберігають початковий характер звучання (див. додаток А, №99).

Не зважаючи на те, що перший розділ не є дуже яскравим у тематичному аспекті, в одинадцятому модусі присутня певна репризність (ц. 34, 9т.), в якій

домінує серединний тип викладу на основі якого здійснюється плавний перехід *attaca* до заключної частини циклу.

Дванадцятий модус за своїм характером наближається до грандіозного звучання фінальних частин концертно-симфонічних циклів пізньоромантичної традиції. В його основі звучить мелодична лінія теми варіацій у мідних духових, на фоні контрапунктуючих партій струнних та дерев'яних духових див. (додаток А, №100).

Досить рельєфно також представлені висхідні фанфари середнього розділу теми варіацій, інтонації яких з'являються у розвиваючих фрагментах композиції дванадцятого модусу (секвентна ланка ц. 37 та обернені інтонації у мі-бемоль мінорному епізоді ц. 37 13т., ц. 38).

Завершується твір грандіозним сі-бемоль мажорним звучанням мелодичної лінії теми варіацій у оркестрового тутті з включенням органу, що у певному сенсі може бути інтонаційною аркою між першим проведенням теми варіацій та дванадцятим модусом, як між першим, експонуючим розділом та динамізованою репризою. Ключова ідея фінального величного хоралу — ідея вічно-духовного, торжества світла.

Узагальнюючи, можемо виокремити наступні ключові елементи становлення композиції «Симфонічних метаморфоз» О. Респігі:

1. Варіювання, як принцип, що проявляється у наскрізному оновленні тематизму циклу італійського композитора.
2. Варіаційна форма, яка є основою втілення композиторської концепції метаморфози.
3. Деривація, що проявляється у деконструкції художньої цілісності головної теми та позначає утворення похідних утворень в процесі варіювання складових елементів теми.
4. Метаморфоза — що проявляється у комплексі вищенаведених засобів роботи з музичним матеріалом та символізує

ідею видозміни закладену композитором, яка втілена у ладовому, стилістичному аспектах.

При цьому, розглядаючи характерні особливості функціонування принципу деривації — можемо визначити ряд похідних структур:

1. Деконструйовані елементи головної теми, що отримують автономію у процесі становлення композиції «Симфонічних метаморфоз» О. Респігі.
2. Оновлене звучання басової лінії теми 5-го модусу, що вирішене у жанрі мінорного скерцо.
3. Інтонаційне проростання окремих елементів головної теми циклу, що призводить до утворення інструментальної каденції, яка дозволяє поєднати жанри варіацій та концерту для оркестру.
4. Поліфонічна тканина дев'ятого модусу, в якому обидва автономні елементи теми представлені у розосередженому лінійному викладі.

Загалом, розгортання композиційної структури симфонічного твору О. Респігі в деякому сенсі можна порівняти з процесом метаморфоз, описаним В. Гете у книзі «Метаморфози рослин», так і у даному випадку ми можемо побачити, як у циклічній формі з елементами вільних варіацій головна тема розпадається на два автономних елемента, які отримують своє індивідуальне вирішення і стають важливими складовими композиції цілого.

При цьому слід зазначити не значний ступінь видозміни тематичного матеріалу, що більшою частиною виявляється скоріше у модифікаціях в області характеру звучання теми, ніж в її похідних жанрових та стилістичних варіантах. Можливо, композитор мислив процес видозмін теми «Симфонічних метаморфоз», як виявлення потенціальних можливостей її інтонаційної структури у області характеру звучання, настрою і можливо саме тому назвав кожен варіацію «модусом» - словом, що напевне було відомим О. Респігі, у

контексті міждисциплінарної поширеності цього терміну та індивідуальної зацікавленістю епохою Середньовіччя італійським композитором.

З точки зору теоретичного музикознавства принципи розгортання симфонічних «Метаморфоз», здається доцільним віднести до сфери засобів роботи з тематичним матеріалом, зокрема провести паралель з «принципом варіантного проростання», адже елементи теми симфонічного циклу О. Респігі, шляхом варіаційних повторень, набувають нової жанрової, стилістичної, тембрової якості та відображають багатоманітні виразові можливості самої теми, як вихідного зерна циклу.

У широкому значенні розгортання композиції «Симфонічних метаморфоз» можна у деякій мірі порівняти з явищем «морфогенезу» (від грецьк. *μορφή* ‘форма’ та *γένεσις* “виникнення”, або буквально «формоторення»), що в біології означає процес виникнення і розвитку органів, систем і частин тіла організмів, як в індивідуальному (онтогенез), так і в історичному, еволюційному, розвитку (філогенез).

Роблячи висновки сказати, що назва циклу О. Респігі «Метаморфози» вказує не тільки на саме явище видозміни (консатація *de facto*), а й відображає сам процес розгортання цих видозмін у «горизонтальному», лінійному часовому просторі, у якому складові частини теми, а саме її мелодична та басова лінія, що стають окремими автономними одиницями композиції, мотив третього такту (секундові ходи якого стають контрапунктом до теми) та інтонації середнього розділу теми варіацій породжують нові звучання, інколи дуже відмінні від вихідного першоджерела.

### **Висновки до розділу 3**

Аналітичний розгляд представлених творів дав змогу практичним чином розмежувати явища деривації й варіації в аспекті жанру та форми, а також диференціювати їх синкретичне функціонування в композиції одного твору

(на прикладі опусів О. Респігі, Д. Лігеті). Пошук характерних особливостей прояву явища деривації в контексті ідеї метаморфози дав змогу дослідити співвідношення вихідних та похідних утворень музичного матеріалу, що втілюють ідею видозміни у цих творах.

Природним є те, що у даному аспекті деривація виявилась близькою до варіацій, як в області жанру, так і в аспекті засобів розвитку тематизму. При цьому, твори даного аналітичного розділу яскраво ілюструють різновекторний характер прояву варіаційності та деривації, що в свою чергу з різних боків розкриває характерні особливості функціонування даного типу розвитку.

Узагальнюючи можна стверджувати, що поняття деривації дало змогу наочно проілюструвати різнобічні аспекти втілення метаморфози авторського матеріалу у творах О. Респігі, Д. Лігеті, Дж. Кейджа.

Так, у «Симфонічних метаморфозах» італійського неокласика деривація розкриває деконструкцію ініціальної структури теми варіаційного циклу, що виявляє потенціальні можливості різновекторного розвитку її двох автономних елементів у дванадцяти варіаціях (модусах).

Означена концепція у авторському коментарі Д. Лігеті проявляється у процесі становлення «*Metamorphoses nocturnes*», що являє собою послідовне “вирощення” тематичного матеріалу з ініціальних синтаксичних зерен, проявляючи деривацію, як наскрізний процес формування похідних утворень, що охоплює різні рівні композиції струнного квартету, пронизуючи усю структурну організацію твору.

Подібні характерні особливості функціонування принципу деривації можемо виявити поза рамками варіаційної форми, як наприклад у фортепіанному циклі Дж. Кейджа «*Metamorphosis*», становлення якого являє собою наскрізний дериваційний процес в умовах вільної серійної техніки, що розкриває внутрішні зв'язки усіх складових матеріалу, які походять один від одного та являють собою наочний приклад зміни інтервальних структур, як

основи формотворення структурної організації фортепіанного циклу  
Дж. Кейджа.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження прояву деривації у творах композиторів ХХ століття, розкриває характерні особливості його функціонування, а також дозволяє визначити дане поняття в якості такого, що конкретизує виявлення принципу розвитку музичного матеріалу шляхом проявлення процесу зміни структур на різних рівнях композиції твору. При дослідженні етимології явища деривації у трактатах теорії поезії та музики ХVIII ст. - стає наглядним прикладний характер його використання в області художньої мови, що виявляється у конкретних прийомах роботи з текстом. Проведений історичний екскурс вжитку цього поняття дали змогу розширити смисловий контекст представленої дефініції та виявити відмінні риси, що уможливають ідентифікацію даного явища. Зокрема, представлені літературні першоджерела теорії поезії і музичного мистецтва ХVIII ст., а саме трактати німецького поета К. Ф. Хунольда та композитора Й. Матезона розширили розуміння деривації та дозволили представити дане поняття в міждисциплінарному дискурсі. Західно-європейські та американські джерела поглибили уявлення про деривацію, як своєрідний індекс зв'язків між складовими елементами окремого твору, що визначає його художню цілісність в їх змінності й розвитку. В музичному мистецтві проявляється більш узагальнений характер деривації як типу розвитку, а прояви дериваційних процесів на синтаксичному рівні, взаємопов'язані з різними аспектами формотворення музичного твору. Це дає змогу розглядати функціонування даного поняття на різних рівнях композиції твору.

Для конкретизації місця деривації як типу розвитку, наведено таблицю, що висвітлює основні засоби формотворення. Перший (найвищий) рівень висвітлює загальні поняття, що являються основою розгортання музичного матеріалу: розвиток і становлення.



Другий рівень містить основні типи, що конкретизують категорії розвитку: повтор, варіаційність в широкому розумінні і мотивна розробка. Полюсами тут виступають повтор і мотивна розробка як крайні прояви між тотожністю і контрастом. «Варіаційність в широкому розумінні» трактується як узагальнений тип розвитку, синтез повтору і зміни, в основі якого лежить змінений повтор.

У третьому рівні розглядається варіаційність в вузькому тлумаченні й деривація. Поняття деривації розуміється як таке, що має більш широку широку природу функціонування ніж варіаційність та призводить (може призводити) до глибинних змін похідних утворень.

Четвертий рівень деталізує, що деривація може функціонувати разом з варіаційністю, при цьому варіаційність проявляється на рівні тематизму, а деривація — на синтаксичному, як момент створення і розвитку матеріалу, що стає підґрунтям для варіаційних процесів на тематичному рівні.

В представленій роботі *деривація* визначається як *тип музичного розвитку, який проявляється на синтаксичному рівні, коли первинні синтаксичні утворення (авторські або неавторські) розкривають свою формотворчу функцію і при цьому лише відносно відбиваються на рівні тематизму, тобто стають інтонаційної ідеєю композиції твору (композиторською ідеєю), а також важливим елементом розгортання музичної композиції.*

Однією з ключових проблем роботи є співвіднесення деривації з усталеними принципами розвитку музичного матеріалу задля унеможливлення ототожнення їх значення, а також порівняти його значення з більш широким поняттям метаморфози.

Синтаксична природа деривації дала змогу розмежувати даний принцип з варіаційним типом розвитку, адже він здебільшого розглядається музикознавцями у площині тематичного матеріалу, про що свідчать його багаточисленні визначення, наведені у теоретичному розділі.

Принцип деривації, на нашу думку, має більш широке функціонування, що дозволяє йому детально проявляти різноманітні аспекти музичного розвитку шляхом виявлення процесу зміни музичного матеріалу крізь призму ідентифікації окремих вихідних та похідних утворень, а також зв'язків між ними.

Співставлення понять деривації та метаморфози не є випадковим. З одного боку, це в широкому сенсі демонструє часову відстань між вихідним та похідним матеріалом в творах з запозиченим матеріалом, що розвиває концепцію «часового порядку» Е. Коуна. З іншого боку, в даному ракурсі можливий розгляд деривації у різножанровому полі композиторських творів, що «об'єднані» спільною ідеєю метаморфози, але різняться за композиторською технікою, структурною організацією, стильовими ознаками.

Близькість деривації та метаморфози проявляється в аспекті змістовного значення обох понять, адже обидва вказують на зміну чогось, деякі відхилення, утворення чогось похідного, або нового. При цьому, метаморфоза спрямована у бік кардинальних видозмін вихідного матеріалу, утворення нового на його основі. Деривація ж дозволяє ідентифікувати зв'язки між вихідним та похідним матеріалом, й акцентує процесуальність їх перетворень. Підкреслимо, що в музичному творі метаморфоза, з одного боку символізує глибинні перетворення у якості результату, а з іншого — відображає безпосередні зміни, зокрема й у процесі деривації.

Аналітичні дослідження дозволили емпіричним шляхом розмежувати поняття деривації й варіації в аспекті жанру та форми, а також продемонструвати можливість їх синкретичного функціонування в композиції одного твору, на прикладі опусів Л. Колодуба В. Лютославського, Д. Лігеті, О. Респігі, Е. Сабуї та інших композиторів.

Відправною точкою аналітичної роботи стали композиції із запозиченим матеріалом, адже використання першоджерела репрезентує різні часові виміри у вигляді своєрідного культурного діалогу в музичному мистецтві, що на нашу

думку окремо підкреслює відмінні особливості «свого і чужого», крізь призму якого можна детально прослідкувати за видозмінами першоджерела.

Природним є те, що у даному аспекті деривація функціонує разом з варіаційністю, як в області жанру, так і в аспекті засобів розвитку тематизму. Це проявляється у проаналізованих творах. «Метаморфози на тему Н. Паганіні» Е. Сабуї з одного боку, наочно ілюструють характерні ознаки варіаційної форми й варіаційності типу проростання в області роботи з тематичним матеріалом, а з іншого виявляють деконструкцію художньої цілісності першоджерела, а також формування оновлених синтаксичних утворень (уламкові структури), на основі яких вирощується композиція циклу Е. Сабуї. Вони взаємопов'язані з різними аспектами формотворення: звуковисотності (класична тональність — вільна тональність, «in free tonal style» за визначенням композитора), тематизму (виникнення мікротем, що походять не лише з ініціальних мотивів капрису Н. Паганіні, а й «породжують» одна одну в процесі становлення циклу іранського композитора), жанру (ноктюрн, вальс, хабанера, полька у творі Е. Сабуї), жанру (ноктюрн, вальс, хабанера, полька у творі Е. Сабуї), складу (видозміна гамофоно-гармонічного викладу на поліфонічний).

«Muzyka żałobna» та «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» В. Лютославського демонструють подібні ознаки прояву деривації в аспекті серійної музики. В обох творах деривація проявляється на синтаксичному рівні, в силу часткового характеру запозичення першоджерела (алюзія на тему «Музики для струнних, ударних і челести» Б. Бартока в «Muzyka żałobna» та цитатія мелодії першої фрази з опери «Пелеас і Мелізанда» К. Дебюссі з подальшою зміною у похідні інтервальні утворення В. Лютославського), що в контексті нової звуковисотної організації та композиційної техніки, змінює функційну сторону вихідного матеріалу (тема → серія) у рамках нової композиції творів В. Лютославського, що демонструє перетворення ініціального матеріалу шляхом використання вільної серійної техніки.

Деривація ілюструє зв'язки у диспозиції різних концепцій музичного мовлення (видозміна тональної хроматики Б. Бартока у «Музыка жалобна» та трансформація розширеної тональності опери К. Дебюссі у «Grave»).

При цьому, деривація наочно репрезентує становлення композиційного цілого творів польського композитора. В «Музыка жалобна» це проявляється у поступових змінах вихідного матеріалу: від початкової мелодичної структури мотиву, що заснована на інтонаціях тритону та півтону, шляхом повторення та звуковисотної транспозиції утворюється серія, що в свою чергу шляхом канонічного розвитку породжує поліфонічне багатоголосся Прологу та Епілогу, а також тематичну тканину твору загалом. Зокрема, серія рельєфно представлена у вільній розробці другого розділу «Метаморфози» та дванадцятитоновій «акордовій» вертикалі синхронного ритмізованого багатоголосся Апогею, що утворює квазі-сонорне оркестрове звучання кульмінаційної точки твору.

Функціонування деривації як типу розвитку дозволило наочно розкрити глибину метаморфози авторського матеріалу у творах О. Респігі, Д. Лігеті.

Так, у «Симфонічних метаморфозах» італійського композитора деривація розкриває деконструкцію ініціальної структури теми варіаційного циклу, що виявляє потенціальні можливості різновекторного розвитку двох похідних елементів теми у дванадцяти варіаціях (модусах).

Структурна організація «Metamorphoses nocturnes» Д. Лігеті, являє собою варіаційний цикл. При цьому, у авторському коментарі угорського композитора відзначається не тільки відсутність головної теми, а й позначається дещо інший спосіб розвитку тематичного матеріалу, чим аргументується надана перевага поняттю метаморфози. Означена концепція Д. Лігеті проявляється у процесі становлення «Metamorphoses nocturnes», що являє собою послідовне «вирощення» тематичного матеріалу з ініціальних синтаксичних зерен, проявляючи деривацію, як наскрізний процес утворення

похідних утворень, що охоплює різні рівні композиції струнного квартету, пронизуючи усю структурну організацію твору.

Подібні характерні особливості функціонування принципу деривації можемо виявити поза рамками варіаційної форми, як наприклад у фортепіанному циклі Дж. Кейджа «Metamorphosis», становлення якого являє собою наскрізний дериваційний процес в умовах вільної серійної техніки, що розкриває внутрішні зв'язки усіх складових матеріалу, які походять один від одного та являють собою наочний приклад зміни інтервальних структур, як основи формотворення структурної організації фортепіанного циклу Дж. Кейджа.

У «метаморфозах» П. Гіндеміта, Т. Конроя, Л. Колодуба деривація розкриває процес втілення ідеї видозміни у жанрах симфонії, симфонічної сюїти, симфонічного циклу. У «Симфонічних метаморфозах на теми К. М. Вебера» П. Гіндеміта та Т. Конроя даний тип розвитку ілюструє синтаксичні зміни вихідного матеріалу у новому жанровому вирішенні. Це доповнюється деконструкцією початкової художньої цілісності оригінальних творів та створенні на основі вибраного матеріалу нових симфонічних концепцій.

У творі П. Гіндеміта жанрову зміну розкривають класичні засоби мотивного розвитку, оркестровка, як впливає на синтаксичне втілення похідного матеріалу. В основі трансформації жанру лежить деконструкція фортепіанного циклу К. М. Вебера, що полягає у виокремленні п'єс фортепіанного циклу німецького композитора та формуванні на їх основі нової симфонічної концепції. При цьому, ускладнення ладової організації розширює виразові можливості класико-романтичної тональності, що представлена у фортепіанних творах німецького композитора.

У «Симфонічних метаморфозах» Т. Конроя запозичення окремих синтаксичних елементів фортепіанного циклу К. М. Вебера, їх перетворення призводить до нівеляції індивідуальних ознак тематизму п'єси № 3

фортепіанного дуету ор. 60. На основі запозиченого матеріалу американським композитором, створюється нова творча концепція симфонічної сюїти, яка репрезентує функціонування принципу деривації на синтаксичному та структурному рівнях, що супроводжується жанровими змінами.

У Симфонії № 7 Л. Колодуба, часткове запозичення тематичного матеріалу — мелодій «Північних пісень» О. Беннігхоффа оновлює їх звучання, а також ініціює утворення похідних структур, шляхом мотивно-інтонаційних, тембрових, звуковисотних змін які слугують основою становлення композиції симфонічного циклу Л. Колодуба, й відповідно репрезентують жанровий аспект дериваційних процесів.

Загалом представлені твори в аналітичних розділах демонструють різновекторний характер прояву деривації, з різних боків розкриваючи особливості функціонування даного типу розвитку в різностильових композиціях.

Результати дисертаційного дослідження, що викладені у теоретичному та аналітичних розділах, дають змогу розширити уявлення про поняття деривації, розкривають його етимологію, наочно демонструють характерні особливості функціонування у поданих творах. Ідентифікація даного типу розвитку в аспекті композиторської концепції метаморфози дала змогу його подальшої диференціації з усталеними принципами розвитку музичного матеріалу. Безумовно, розмежування варіювання, деривації та метаморфози є лише початковою спробою, що потребує подальшого дослідження і всебічного вивчення, адже це може прокласти шлях до виявлення нових принципів формоутворення у сучасній музиці.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова О. Автоцитуння як погляд композитора у минуле: інтенції пізнього періоду творчості // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2016. Вип. 1(30). С. 4–12.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
4. Бачул Т. Симфонія №3 Левка Колодуба: барокові риси // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 18 : Культурологія та мистецтвознавство / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. С. 203–211.
5. Бутук А. «Рго тетона» // Музика. 1993. № 5. С. 2.
6. Бондаренко Т. О. Звукова єдність мелодії і гармонії // Музика. 1974. № 4. С. 4–5.
7. Бондаренко Т. Интегративность как атрибутивное свойство гармонической вертикали // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования : сб. науч. трудов / Киев. гос. консерв. им. П. И. Чайковского. Киев, 1988. С. 58–65.
8. Бондаренко Т. Про взаємозв'язок мелодії та гармонії у творах українських радянських композиторів // Українське музикознавство : наук.-методич. зб. Київ : Музична Україна, 1969. Вип. 5. С. 3–26.
9. Брицький П. Роман Смаль-Стоцький: дипломатична, громадсько-політична та науково-педагогічна діяльність // Україна дипломатична : наук. щорічник. Київ, 2004. Вип. 4. С. 682–698.
10. Верба О. Генезис вариантности в современной музыке // Українське музикознавство : наук.-методич. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 33. С. 464–474.

11. Верба О. О типологических основах вариантной формы // Київське музикознавство : зб. статей / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 5. С. 29–37.
12. Гармель О. «Три пьесы для двух фортепиано» Д. Лигети на фоне Ф. Шопена (некоторые особенности композиторской техники цикла) // Київське музикознавство: зб. статей / Київське музикознавство : зб. статей / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 3. С. 202–214.
13. Гармель О. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці: традиції та перспектива вивчення // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 56 : Музика третього тисячоліття: перспективи і тенденції. К., 2007. С. 94–105.
14. Геди А. О некоторых особенностях венгерского национального стиля в творчестве Белы Бартока // Київське музикознавство: зб. статей / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. Вип. 50. С. 261–269.
15. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. / сост. Л. Дыс. Київ : Музична Україна, 1989. С. 54–63.
16. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Тукова. Київ : Дух і літера, 2012. 408 с.
17. Герасимова-Персидская Н. А. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 24. Кн. 1 : Старовинна музика: сучасний погляд. Київ, 2003. С. 6–12.
18. Гете І. Вибрані твори.  
URL : [https://chtyvo.org.ua/authors/Johann\\_Wolfgang\\_von\\_Goethe/Vybrani\\_tvory](https://chtyvo.org.ua/authors/Johann_Wolfgang_von_Goethe/Vybrani_tvory) (дата звернення 16.06.2019).



19. Гнатів Н. Тематична організація інструментальних творів Пауля Гіндеміта : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 20 с.
20. Гоменюк С. «Движение без продвижения»: нелинейное время Д. Лигети // Київське музикознавство. Вип. 9 : Культурологія та мистецтвознавство: зб. статей / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. С. 48–58.
21. Гоменюк С. Музыкальный хронотоп авангарда: в поисках утраченного смысла (четыре тезиса и постскрипtum не лишенный печали) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення : зб. статей. Київ, 2006. С. 93–98.
22. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторої організації в авангардній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 18 с.
23. Горюхіна Н. Эволюция сонатной формы. Київ : Музична Україна, 1970. 318 с.
24. Горюхіна Н. Відчуження в музиці // Українське музикознавство : наук.-методич. зб. Київ : Музична Україна, 1998. Вип. 28. С. 127–143.
25. Горюхіна Н. А. Учение о музыкальной форме : учебник для муз. вузов. Київ, 1990. 362 с.
26. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Київ, 2000. С. 16–30.

27. Горюхина Н. Музыкальное становление. Методика анализа // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования : сб. науч. трудов / Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Киев, 1988. С. 3–10.
28. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. 112 с.
29. Грещук В. Іван Ковалик як дериватолог // Збірник праць і матеріалів на пошану професора Івана Ковалика / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка; каф. укр. мови. Львів, 2003. С. 7–13.
30. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Київ : Музична Україна, 2012. 226 с.
31. Губанов Я. Черты стилевого синтеза в музыке 80-х годов // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. статей. Киев : Музична Україна, 1988. С. 64–70.
32. Деменко Б. Категорія часу в музичній науці: Теорії специфікацій / Київ. держ. ін-т культури. Київ, 1996. 294 с.
33. Драч И. Изменение критерия: музыкальные метаморфозы одного сюжета // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 89 : Современный оперный театр и проблемы опероведения. Киев, 2010. С. 658–677.
34. Драч І. «Образ часу» в музиці українських «шістидесятників» (на прикладі Другої симфонії В. Губаренка) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип 12 : Історія музики в минулому і сучасності. Київ, 2000. С. 32–41.
35. Дума Л. До питання жанру симфонії... (Інтерв'ю з композитором Євгеном Федоровичем Станковичем) // Музикознавчі студії : зб. статей (Молоде музикознавство). Львів : СПОЛОМ, 2005. Вип. 10. С. 36–42.
36. Дячук С. Системність словотвору в інтерпретації Івана Ковалика // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології

- української мови : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 7. С. 32–36.
37. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
38. Єзерська А. Явище музично-мовної деривації в контексті стильового міжавторського діалогу (на прикладі творчості Д. Шостаковича) // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. Вип. 1(29). С. 142–155.
39. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 19 с.
40. Жарков О. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Вип. 132 : Техніка музичної композиції: теорія, історія, проблеми аналізу. Київ, 2021. С. 9–23.
41. Жарков О. М., Коханик І. М. Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 135 : Слухач у смисловому просторі музичного твору. Київ, 2022. С. 96–111.
42. Завгородняя Г. Ф. Основные принципы формообразования в аспекте закономерностей музыкального пространства // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2016. Вип. 23. С. 218–227.
43. Запєвалова Л. Г. Концепція «відкритої форми» Н. О. Горюхіної в парадигмі сучасного музикознавства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн.

- Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. Київ, 2020. С. 130–139.
44. Зинькевич Е. Динамика обновления: украинская симфония в свете диалектики традиций и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). Киев : Музична Україна, 1986, 184 с.
45. Зинькевич Е. Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки // Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты: избр. статьи. Киев : Задруга. 2007. С. 41–49.
46. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема // Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты: избр. статьи. Киев : Задруга. 2007. С. 7–17.
47. Иванова Л., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII – XIX століття : навч. посібник / за ред. М. Черкашиної. Київ : Заповіт, 1998. 384 с
48. Крымский С., Парахонский Б., Мейзерский В. Эпистемология культуры: введение в обобщенную теорию познания / ред. М. В. Поповича. Київ : Наукова думка, 1993. 216 с.
49. Ковалик І. І., Самійленко С. П. Загальне мовознавство. Історія лінгвістичної думки : навч. посіб. для студ. філол. ф-тів. Київ : Вища школа, 1985. 216 с.
50. Ковалинас Н. Иное в музыкальном тексте, или попытка анализа интуитивного мышления композитора // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння : зб. статей. Київ, 2002. С. 148–159.
51. Ковалінас М. Про поняття сонористики // Музика. 1994. № 6. С. 22.
52. Ковалінас М. Три краплі у морі пошуків музичного сенсу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Вип 27 : Слово, інтонація, музичний твір. К., 2003. С. 85–94.

53. Когоутек Ц. Техника композиції в музиці ХХ в. Москва : Музыка, 1976. 365 с.
54. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пяковський, О. Купчинський / Наук. товариство імені Шевченка, Українознавча б-ка, число 1. Львів : 2000. 284 с.
55. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму (на прикладі творчості Олександра Козаренка) // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. CCLXVII : Праці музикознавчої комісії. 2014. С. 252–283.
56. Коменда О. Музична мова і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка // Яровиця. 2014. №3. С. 133–139.
57. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2019. 630 с.
58. Кордовська П. А. Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно) : дис. ... д-ра філософії (PhD) : 025 Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-тет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, 2022. 244 с.
59. Корчев О. Виявлення ідеї видозміни як процесу безперервної трансформації теми у фортепіанному циклі «Метаморфози» Д. Кейджа // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса, 2022. Вип 2(32). С. 90–102.
60. Корчев О. Поняття деривації в теоретичних концепціях становлення музичного тексту // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. Київ, 2020. С. 153–163.

61. Корчев О. «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» Вітольда Лютославського: роль деривації у втіленні композиторської ідеї метаморфози // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 134 : Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи. Київ, 2022. С.125–138.
62. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita : путівник. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
63. Костусяк Н. Дериваційна й частиномовна концепції Є. Куриловича та сучасних українських функційних граматистів: зіставний аспект // Волинь філологічна: текст і контекст. Полоністичні студії : зб. наук. пр. / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2019. Вип. 27. С. 70–80.
64. Котляревський І. Загальні основи науково-дослідної роботи : навч. посібн. для вищих муз. навч. закладів / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 95 с.
65. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Киев : Музична Україна, 1989. С. 28–34.
66. Коханик І. М. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. С. 90–96.
67. Коханик И. Н. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Київ, 2004. С. 37–42.
68. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології. Вип.

- IX : Українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь, 2002. С. 70–82.
69. Коханик І. Н. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры // Київське музикознавство. Вип. 45 : Музикознавство у діалозі : зб. статей / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Дюссельдорфська вища школа музики ім. Р. Шумана. Київ, 2013. С. 68–93.
70. Лекції з теорії гармонії / Бондаренко Т. О., Котляревський І. А., Пясковський І. Б., Самохвалов В. Я., Чижик І. О. : навч. посібн. для вищих мист. навч. закладів. Житомир : Видавець О. О. Євенок, 2018. 356 с.
71. Макаренко Л. Особливості фольклорної трансформації в оркестровій творчості Л. Колодуба на основі аналізу симфонії № 3 «В стилі українського бароко» // Культурологія. Філологія Музикознавство : міжнар. вісник. Київ, 2018. Вип. 1 (10). С. 150–155.
72. Макаренко Л. Тема ревієму у симфонії № 5 «Pro memoria» (Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні) Лева Колодуба // Культура і сучасність : альманах / Держ. акад. керівн. кадрів культ і мист. Київ, 2012. Вип. 1. С. 170–174.
73. Макаренко Л. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навч. посібник. Вінниця, 2015. 220 с.
74. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ — початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-тет мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 19 с.
75. Малий Д. Техніка письма як складова композиційного процесу (на прикладі творчої практики другої половини ХХ–ХХІ століть // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Харків, 2021. Вип. 59. С. 117–130.

76. Метаморфоза // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Т. 2 : М — Я. Київ : ВЦ «Академія», 2007. С. 32.
77. Метаморфоза // Українська мала енциклопедія : 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. Т. 4, кн. VIII : Літери Ме — На. Буенос-Айрес, 1961. С. 966.
78. Милка А. «Искусство фуги» Й. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 456 с.
79. Минич А. Творчість Дьордя Лігеті 1980–2000 років: структурно-синтаксичні і семантичні особливості тематизму інструментальних концертів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. Київ, 2020. С. 213–232.
80. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство : наук.-методич. зб. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. С. 48–53.
81. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. С. 3–10.
82. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 272 с.
83. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исслед. / Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 157 с.
84. Муравська О. Поетика вокального циклу П. Хіндеміта «Житіє Марії» в руслі духовних і стильових шукань німецької культури і музики першої половини ХХ століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : зб. статей. Київ, 2019. Вип. 3. С. 161–166.



85. Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. Київ : Музична Україна, 1979. 271 с.
86. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ ст. як система наукових дисциплін : монографія. Київ : Сталь, 2006. 534 с.
87. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навч. посібник. Львів : БаК, 2005. 232 с.
88. Польская И. Венгерская тема в фортепианных дуэтах западноевропейских композиторов-романтиков // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : зб. статей. Харків, 2002. С. 115–129.
89. Прокопович Ф. Сочинения. Москва, 1961. 506 с
90. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. Москва : Музыка, 1967. 150 с.
91. Пясковський І. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. С. 37–41.
92. Пясковский И. Логика музыкального мышления : монография. Киев : Музична Україна, 1987. 182 с.
93. Пясковский И. К проблеме историко-стилевой эволюции музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. Київ : Муз. Україна, 1989. С. 141–152.
94. Пясковський І. Логічне і художнє в музичному мисленні // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2009. № 1 (2). С. 21–24.
95. Пясковський І. Сміслоутворення структурних функцій музичної форми // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. статей. Вип. 60 : Теоретичні і практичні аспекти музичного сміслоутворення. Київ, 2006. С. 33–41.

96. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХІХ століття. Київ, 2000. С. 46–56.
97. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичний текст як вид дискурсивної практики композитора // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія : Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2018. Вип. 37. С. 26–34.
98. П'ятницька-Позднякова І. С. Музично-мовленнєва проблематика в контексті лінгвістичних теорій ХХ століття // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія : Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2018. Вип. 39. С. 26–34.
99. Редя В. Я. Интегративные процессы в искусстве переходных периодов как «художественный прогноз» // Музичне мистецтво : зб. наук. статей / Донецька держ. конс. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2004. Вип. 4. С. 15–27.
100. Решетілов Б. Пауль Гіндеміт. Тема з варіаціями «Чотири темпераменти» для фортепіано та струнного оркестру: особливості жанру, концепції людини // Київське музикознавство : зб. статей. Вип. 58 : Світова та вітчизняна музична культура: стилі, школи, персоналії / Київ. муніцип. акад. музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. С. 113127.
101. Русанівський В. М. Структура українського дієслова. Структура українського дієслова / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наук. думка, 1971. 313 с.
102. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма : учеб. по анализу. Санкт-Петербург, 2004. 300 с.
103. Рябуха Н. Онто-сонологія звукообразного мислення Дж. Кейджа // Культура України : зб. наук. статей / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 54. С. 202–214.

104. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монографія. Одеса : Астропринт, 2002. 244 с.
105. Самойленко О. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання // Музична культура і мистецтво : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 7–17.
106. Самохвалов В. Колорит и структура музикального текста // Київське музикознавство : збірка статей. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. С. 65–72.
107. Святий Августин. Сповідь / пер. з лат. Ю. Мушака; післям. С. Здіорука. Київ : Основи, 1999. 319 с.
108. Седюк І. Своєрідність відбиття принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано Пауля Хіндеміта // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей / Харк. нац. ун-тет мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 154–168.
109. Сковорода Г. «Наркіс. Росмова про те: Пізнай себе» Укр. переклад, URL : <http://sites.utoronto.ca/elul/Skovoroda/Narkis.pdf> (дата звернення 10.08.2020)
110. Скорик М., Задерацький В. Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці // Сучасна музика : зб. статей. Київ : Музична Україна, 1973. Вип. 1. С. 3–24.
111. Сосюр Ф. де Курс загальної лінгвістики. Київ : Основи, 1998. 324 с.
112. Смаль-Стоцький Р. Нарис словотвору прикметників української мови. Прага : Наклад Українського Університету в Празі, 1925. 85 с.
113. Смаль-Стоцький Р. Українська мова в советській Україні : 2-ге вид. / Українське товариство ім. Шевченка. Нью-Йорк ; Торонто ; Сідней ; Париж, 1969. 336 с.

114. Старцев Д. А. Нотний текст в аспекті семіотичної теорії Чарльза Морріса // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей / Харк. нац. ун-тет мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 200212.
115. Сюта Б. Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики // Студії мистецтвознавчі / Ін-тут мистецтвозн., фолькл. та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2008. Число 4 (24) : *Театр. Музика. Кіно*. С. 120–124.
116. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 38. С. 138–159.
117. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.
118. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів. URL : [www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_features.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_features.html) (дата звернення 12.06.2019).
119. Сюта Б. Текстові взаємодії та організація художньої цілісності в сучасній музиці // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Вип. 4, кн. 1. Одеса, 2003. С. 66–79.
120. Тихомирова А. А. Структурно-синтаксична організація тематизму і техніки композиції: аспекти взаємодії // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 132 : Техніка музичної композиції: теорія, історія, проблеми аналізу. Київ, 2021. С. 78–92.
121. Тукова І. Візуалізація форми музичного твору (проблеми аналізу музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. К., 2015. №3(28). С. 115–124.

122. Тукова І. «Жанротворчество» и творчество в «жанре» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 21 : Музичний твір як процес : зб. статей. Київ, 2002. С. 31–37.
123. Тукова І. Звук – звучание – понимание // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 88, ч. 1 : Старовинна музика – сучасний погляд. Київ, 2009. С. 31–37.
124. Тукова І. О сонорном пространстве // Київське музикознавство. Вип. 37 : Музикознавство у діалозі : зб. статей / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Дюссельдорфська вища школа музики ім. Р. Шумана. Київ, 2011. С. 63–88.
125. Тукова І. Про явище жанрового стилю // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 56 : Музика третього тисячоліття: перспективи і тенденції. Київ, 2007. С. 52–58.
126. Тукова І. Г. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 132 : Техніка музичної композиції: теорія, історія, проблеми аналізу : зб. ст. Київ, 2021. С. 66–67.
127. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм : учебн. Санкт-Петербург : изд-во «Лань», 2010. 368 с.
128. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма : учебн. 2-е изд. Москва : Музыка, 1987. 243 с.
129. Черкашина-Губаренко М. Феномен композитора у сучасній музичній творчості та специфіка творчого процесу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 44 : Музика ХХ століття: погляд із ХХІ. Київ, 2006. С. 46–56.

130. Чижик І. О. Методологія звуковисотного аналізу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія : зб. статей. Київ, 2020. С. 41–63.
131. Шадько М. Реалізація сонорної модальності у «Небезпечній ночі» Дж. Кейджа // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 15. С. 199–213.
132. Шип С. В. Методологія музикознавства. Постановка проблеми та основні поняття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія : зб. статей. Київ, 2020. С. 9-25.
133. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. К, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
134. Шип С. Музыкальное мышление как приблизительные измерения и расчетные операции. Одесса : Докса. Одеський нац. ун-тет ім. І. Мечникова, 2015. Вип. 2. С. 258–271.
135. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Теоретич. исслед. Одесса : Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой, 2001. 295 с.
136. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібн. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
137. Шурдак М. Еволюція взаємодії формотворення і техніки композиції (на прикладі камерно-інструментальної творчості Д. Лігеті) // Київське музикознавство : зб. наук. праць. Вип. 53 : Культурологія та мистецтвознавство / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. С. 62–71.

138. Шурдак М. Особливості взаємодії музичного матеріалу і формотворення у пізній камерно-інструментальній творчості Дьордя Лігеті // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2016. Вип. 1 (30). С. 13–21.
139. Шурдак М. Камерно-інструментальна творчість Дьордя Лігеті: взаємодія техніки композиції та формотворення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 18 с.
140. Юрійчук Н. Поліфонічні принципи в «Kammermusik № 7» Пауля Хіндеміта // Музикознавча думка Дніпропетровщини / Дніпропетр. акад. муз. ім. М. І. Глінки. Дніпропетровськ, 2021. Вип. 21 (2, 2021). С. 454–467.
141. Ayriole Frost Contrapuntal Language and Row Derivation Technique in Chamber Music of the Second Viennese School: Analysis and Application / An Honors Thesis (HONRS 499) / Ball State University Muncie, Indiana, 2008. 27 p.
142. Almada C. Derivative Analysis and Serial Music: the Theme of Schoenberg's Orchestral Variations Op. 31, URL: [https://www.academia.edu/28455252/Derivative\\_Analysis\\_and\\_Serial\\_Music\\_the\\_Theme\\_of\\_Schoenbergs\\_Orchestral\\_Variations\\_Op\\_31](https://www.academia.edu/28455252/Derivative_Analysis_and_Serial_Music_the_Theme_of_Schoenbergs_Orchestral_Variations_Op_31)(дата звернення 28.04.2020).
143. Bailey Sh. C. An Analysis of formal determinants in the Funeral Music for String Orchestra (1958) and the String Quartet (1964) of Witold Lutoslawski : M.A. thesis / The University of Arizona, 1981. 108 p.
144. Bartel D. Musica Poetica Musica. Rhetorical Figures in German Baroque Music, URL : [https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC378/%5BDietrich\\_Bartel%5D\\_Musica\\_Poetica.pdf](https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC378/%5BDietrich_Bartel%5D_Musica_Poetica.pdf)(дата звернення 22.03.2021)
145. Bergson H. Creative evolution. London : MacMillian and Co, 1922. 435 p.

146. Bernard J. W. Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti. *Music Analysis*. 1994. № 13, 2/3. P. 227–53.
147. Cadenbach R. Dramaturgie der Form und Dialektik der Struktur im Cellokonzert von Witold Lutosławski // *Festschrift Siegfried Kross / eds. R. Emans, M. Wendt. Bonn : Gudrun Schroder, 1990. P.423–442. URL: <https://scribd.com/document/280891997/Me-II-Str-Up-Cello-Concerto> (accessed:18.02.2018).*
148. Chłopecki A. *PostSłowie: przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego. Warszawa : Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, 2012. 224 s.*
149. Cone, Edward T. On Derivation: Syntax and Rhetoric // *JSTOR. Music Analysis*. Vol. 6, no. 3. 1987. Pp. 237–55.
150. Conroy T. Сайт, URL: <http://thomasmartinconroy.weebly.com/about.html>
151. Conroy T. *Symphonic Metamorphosis on a theme of Carl Maria von Weber // A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of musical arts. Houston, Texas 2006. 38 p.*
152. Eco U. *La struttura assente. Milano. Bompiani. 432 p.*
153. *Estetyka i styl w twórczości Witolda Lutosławskiego / red. Zbigniew Skowron. Kraków : Musica Iagellonica, 2000. 418 s.*
154. Hunold C. F. Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie, URL: <https://play.google.com/books/readerid=mhlEAQAAMAAJ&pg=GBS.PA> (дата звернення 12.06.2019)
155. Husserl E. *Logical investigations. Vol. 2, URL: [https://books.google.com.ua/booksid=qx7hM19YQgAC&printsec=frontcover&reir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/booksid=qx7hM19YQgAC&printsec=frontcover&reir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (дата звернення 15.04.2022).*
156. Husserl E. *Collected works. Volume 1 : Phenomenology and the foundations of the sciences. London, 130 p.*
157. Hofstadter D. *Gödel, Escher, Bach : an Eternal Golden Braid. New York, 1979, 778 p.*



158. Klein, M. Texture, Register, and Their Formal Roles in the Music of Witold Lutosławski. *Indiana Theory Review*. Vol. 20, no. 1. 1999. Pp. 37–70.
159. Kurth E. *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts*. B., 1917, 526 s.
160. Kuryłowicz J. *Derivation lexicale et derivation syntaxique*. 1960, Pp. 41–50.
161. Ligeti: String Quartet “Metamorphoses nocturnes”. URL: <https://www.yellowbarn.org/page/ligeti-string-quartet-%E2%80%9Cmetamorphoses-nocturnes%E2%80%9D> (дата звернення 12.06.2019)
162. Ligeti G. Metamorphoses of musical form. URL: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5252496/mod\\_resource/content/0/Ligeti-metamorphoses%20of%20musical%20form%20-1958.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5252496/mod_resource/content/0/Ligeti-metamorphoses%20of%20musical%20form%20-1958.pdf) (дата звернення 19.06.2020).
163. Marsden A. Automatic derivation of musical structure: a tool for research on Schenkerian analysis (extended version), URL: <https://www.lancaster.ac.uk/staff/marsdena/research/schenker/ExtendedVersion.pdf> (дата звернення 14.09.2020)
164. Mattheson J. *Der vollkommene Cappelmeister*. A revised translation with critical commentary pt. 2. M, 1981, 343a с.
165. Metamorphosis // *Harvard Dictionary of music*, URL: <https://www.dbraulibrary.org.in/RareBooks/Harvard%20Dictionary%20of%20Music.pdf> (дата звернення 20.02.2019)
166. Musical variation. *Encyclopedia Britanica* URL: <https://www.britannica.com/art/musical-variation> (дата звернення 12.06.2019)
167. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 20 volumes, 1972–1980.
168. Rae C. *The Music of Lutosławski*. URL: <http://https://www.amazon.com/Music-Lutoslawski-Charles-Bodman-Rae-ebook> (accessed: 23.02.2021).

169. Riemann H. Dictionary of music / translation by J. S. Sheldock, B. A. London, 900 p.
170. Saboohi E. URL : <http://ehsansaboohi.musicaneo.com/> (дата звернення 22.12.2018)
171. Sanctus Augustine De Musica, URL: <https://archive.org/details/augustine-on-music-de-musica/page/n15/mode/2up> (дата звернення 24.01.2019)
172. Schattschneider D. M.C. Escher's Legacy, B. 2002, 458 p.
173. Schäffer B. Nowa muzyka: problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków : PWM, 1958. 543 s.
174. Schäffer B. Wstęp do kompozycji. Krakow : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976. 76 s.
175. Schäffer B. Wstęp do kompozycji. Krakow : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976. Cz. 2. 471 s.
176. Schoenberg A. Style and idea. N.Y., 2013. 224 p.
177. Starr D. Derivation and Polyphony. URL: <https://www.jstor.org/stable/832915> (дата звернення 25.03.2019)

## Додаток А

## Нотний приклад № 1

Aufführungsrecht vorbehalten  
Droits d'exécution réservés

I.

Béla Bartók

Andante tranquillo,  $\text{ca } 116-112$   
con sord.

1. 2. Viole

## Нотний приклад № 2

1 Vc. I  
solo

6

## Нотний приклад № 3

## Нотний приклад № 4

70

2 3

pizz. 2 3

*mf* pizz.

*mf* sul pontic

*p* sul pontic

*p*

*pp*

*p*

## Нотний приклад № 5

170

*ff*

*ff*

*ff*

a)

b)

c)

d)

Violoncelle I  
Violoncelle II/IV  
Violoncelle I  
Violoncelle II

Нотный приклад № 6  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

**Très modéré**

VIOLONS  
sourdines

ALTOS  
sourdines

VIOLONCELLES  
sourdines

CONTREBASSES

*pp*  
*pp*  
*pp* div. en 2  
*pp*

Нотный приклад № 7  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

Witold Lutoslawski  
1981

$\text{♩} = \text{ca. } 152$

Нотный приклад № 8  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

①

Нотный приклад № 9  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

②

Нотний приклад № 10  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

Musical score for Example 10, Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981). The score is in 2/4 time and features a cello part (bass clef) and a piano part (treble and bass clefs). The cello part has a circled '3' above it. The piano part includes triplets and a dynamic marking 'p'.

Нотний приклад № 11  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

Musical score for Example 11, Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981). The score is in 2/4 time and features a cello part (bass clef) and a piano part (treble and bass clefs). The piano part includes a dynamic marking 'p' and a 'Sva' marking.

Нотний приклад № 12  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

Musical score for Example 12, Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981). The score is in 2/4 time and features a cello part (bass clef) and a piano part (treble and bass clefs). The piano part includes dynamic markings 'p' and 'p>'.

Нотный приклад № 13  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

pp 5 5 sub. f 5

Нотный приклад № 14  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

mp pp mp

poco sf poco sf sf

8va bassa Ped. Ped.

Нотний приклад № 15  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

①

sub. *p*

*sf*

8va bassa.....

Ped.

Нотний приклад № 16  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

④

*p flautando*

3

(Ped.)

Ped.

Нотний приклад № 17  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

*p*

8va.....

Ped.



Нотний приклад № 18  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

⑥

8va *pp* *sub.f*

Ped.

Нотний приклад № 19  
Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian (1981)

*f*

Ped.

Нотний приклад № 20  
Л. Колодуб Симфонія №7, тема 1 (ц. 1, т. 1-6)

*f* *f* *f* *pizz.* *f*

© Copyright Levko Kolodub  
-1-

Нотний приклад № 21  
Л. Колодуб Симфонія №7 (ц. 4, т. 1-4)

Musical score for Example 21, showing a string section. The score includes markings for dynamics (*p*), articulation (*dolce*), and tempo (*Meno mosso tranquillo*). The score is divided into two measures, 4 and 5, indicated by boxed numbers. A Piccolo part is also visible in measure 5.

Нотний приклад № 22  
Л. Колодуб Симфонія №7 (ц. 7, т. 1-5)

Musical score for Example 22, showing a Cl. basso part and a Tam-tam part. The Cl. basso part includes markings for dynamics (*p*), articulation (*dolce*), and a handwritten number '38'. The Tam-tam part includes markings for dynamics (*pp*) and Roman numerals II and I. The score is divided into two measures, 4 and 5, indicated by boxed numbers.

Нотний приклад № 23  
Л. Колодуб Симфонія №7 (ц. 19, т. 1-3)

Musical score for Example 23, showing a Tam-tam part and a Batteria di jazz part. The Tam-tam part includes markings for dynamics (*ff*) and the instrument name 'Tam-tam'. The Batteria di jazz part includes markings for dynamics (*p*) and the instrument name 'Batteria di jazz'. The score is divided into three measures, 1, 2, and 3, indicated by boxed numbers.

Нотний приклад № 24  
Л. Колодуб Симфонія №7 (ц. 37, т. 1-9)

This musical score consists of three staves. The top two staves feature a rhythmic pattern of eighth notes with a 'tr' (trill) marking. The bottom staff contains a melodic line with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The word 'cresc.' (crescendo) is written above each of the three staves, indicating a gradual increase in volume.

Нотний приклад № 25  
Л. Колодуб Симфонія №7 (ц. 66, т. 1-4)

This musical score consists of four staves. The top three staves feature a complex rhythmic pattern of eighth notes with a 'gliss.' (glissando) marking. The bottom staff contains a melodic line with a 'gliss.' marking. The word 'gliss.' is written above each of the four staves, indicating a glissando effect.

## Нотний приклад № 26

П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” Іч.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Peter Dinklage's 'Symphonic Metamorphoses on Themes by K. M. Weber'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Pk** (Percussion): Features a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section.
- Viol** (Violins): The first and second staves show a pizzicato (*pizz.*) section followed by an arco (*arco*) section. The dynamics range from *f* to *mf*.
- Br** (Brass): The third staff shows a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- vcl** (Violas): The fourth staff shows a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Kb** (Kb): The fifth staff shows a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

The tempo is marked **Allegro** with a metronome marking of  $\text{♩} = 108$ . The score is divided into two systems by a vertical bar line. The dynamics are indicated by *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The playing techniques *pizz.* and *arco* are also indicated.

Нотний приклад № 27  
П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” Іч.

14

Musical score for measures 14-17. The score includes staves for Kl Fl, gr Fl 1, Cb 1, Klar 1/2, Schl (labeled Triangel), Viol, Br, Vcl, and Kb. Dynamics include *mf* and *p*. The Triangel part has a *pizz.* marking.

Musical score for measures 18-21. The score includes staves for Kl Fl, gr Fl 1, Ob 1, Klar 1/2, Viol, Br, Vcl, and Kb. Dynamics include *mf*, *mp*, *pp*, and *pizz.*. There are circled 'E' markings above the Viol and Br staves.

Нотний приклад № 28  
П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” Пч.

*Turandot, Scherzo*  
*Moderato (♩ = 132)* **(A)** *rit. - - - - a tempo rit. - -*

kl. Fl.  
gr. Fl.  
Klar.  
Schl.  
Viol. I  
Br.  
Kb.

*a tempo rit. - - - - a tempo*

kl. Fl.  
gr. Fl.  
Klar.  
Schl.  
Viol. I  
Br.  
Kb.

**(B)** *accel. - - - -*

kl. Fl.  
gr. Fl.  
Klar.  
Schl.  
Viol. I  
Br.  
Kb.

Triangel  
Yon-Ton  
kl. Tr.  
Holzblock  
kl. Becken  
kl. Gong

Нотний приклад № 29  
П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” Пч.

This page of the musical score, numbered 55, features a variety of instruments. At the top, a circled 'Z' indicates a specific section. The woodwind section includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, English Horn, Clarinet 1 and 2, Bassoon, and Bassoon in C. The brass section consists of Horns 1 and 2, Trumpets 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, and Tuba. The percussion section includes Kettledrum (Pk), Glocken (Glockenspiel), Triangel (Triangle), Tom-Tom, Holzblock (Woodblock), Kl. Becken (Kettle Drum), and Kl. Gong (Kettle Gong). The strings section at the bottom includes Violins, Brass, Violas, and Cellos/Double Basses. The score includes dynamic markings such as *mf* and *poco a poco dim.* across various parts.

Нотний приклад № 30  
 П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” III ч.

57

*Andantino* (♩ 126 - 132)

gr Fl 2  
 Klar (B) 2  
 Fag 1  
 Hr (F) 1  
 Pk  
 Viol  
 Br  
 Vcl  
 Kb

gr Fl 1  
 Klar 1  
 Fag 1  
 Hr 2  
 Pk  
 Viol  
 Br  
 Vcl  
 Kb

*mf*, *p*, *mp*, *ff*, *tr*, *Solo*, *expr*

B · S · S 37135



Нотний приклад № 31  
 П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” IVч.

67

*Marsch (♩ = 80)*

Ob 1  
 E. H.  
 Baßkl  
 Hr 1  
 2  
 3  
 4  
 Tr (B) 1  
 2  
 Pos 1  
 2  
 3  
 Schl Becken *fr*  
*ppp mit einem sehr weichen Paukenschlägel*  
 Rührtrommel  
 Viol  
 Br  
 Vcl  
 Kb  
 Kl. Fl  
 gr. Fl 1  
 2  
 Ob 1  
 2  
 E. H.  
 Klar 1  
 2  
 Baßkl  
 Tr 1  
 2  
 Schl  
 Viol  
 Br  
 Vcl  
 Kb

B · S · S 37135

Нотний приклад № 32  
П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” Іч.

18

kl. Fl 1  
gr. Fl 2  
Ob 1 2  
E. H.  
Klar 1 2  
Baßkl  
Fag 1 2  
Kfag

Hr 1 2 3 4  
Pos 1 2 3  
Tuba  
Pk  
Schl (ign. Tr.)  
Viol  
Br  
Vcl  
Kb

mf

H

## Нотний приклад № 33

П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” Пч.

26

kl. Fl  
1  
gr. Fl  
2  
Ob  
1  
2  
E. H.  
Klar  
1  
2  
Baßkl  
Fag  
1  
2  
Hr  
Tr  
Viol  
Br  
Vcl  
Kb

The image displays a page of a musical score, page 26, for the piece 'Symphonic Metamorphoses on Themes by K. M. Weber' by Paul Hindemith. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Clarinet in F (kl. Fl), Grand Clarinet (gr. Fl), Oboe (Ob), English Horn (E. H.), Clarinet (Klar), Bass Clarinet (Baßkl), and Bassoon (Fag). The brass section includes Horn (Hr) and Trumpet (Tr). The string section includes Violin (Viol), Brass (Br), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Kb). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The page number '26' is located at the top left, and the page number '211' is at the top right. The title and composer information are centered at the top.

Нотний приклад № 34  
 П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” Пч.

29

ki Fl  
 1  
 gr. Fl  
 2  
 Ob  
 1  
 2  
 E. H  
 Klar  
 1  
 2  
 Baßkl  
 1  
 2  
 Fag  
 1  
 2  
 Hr  
 1  
 2  
 3  
 Tr  
 1  
 Pos  
 1  
 2  
 3  
 Viol  
 Br  
 Vcl  
 Kb

B. S. S 37135

Нотний приклад № 35  
 П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” III ч.

61

(B)

gr. Fl  
 1  
 2  
 Ob  
 1  
 2  
 Klar  
 1  
 2  
 BaBkl  
 1  
 2  
 Fag  
 1  
 2  
 Kfag  
 Hr  
 1  
 2  
 3  
 4  
 Tuba  
 Pk  
 Viol  
 Br  
 Vcl  
 Kb

(B)

B · S · S 37135

Нотний приклад № 36  
 П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” IV ч.

70

**(B)**

gr. Fl 1  
2

Ob 1  
2

E. H.

Klar 1  
2

Baßkl

Fag 1  
2

Kfag

Hr 1  
2  
3

Tr 1  
2

Pos 1  
2  
3

Pk

Schl  
(Becken)

**(B)**

Viol

Br

vcl

Kb

*cresc.*

*f*

*p*

*a. 2*

*tr*

*arco*

*f*

*a. 2*

*offen*

Нотний приклад № 37  
П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” IVч.

72

The image displays a page of a musical score, page 72, for the 4th movement of Peter Dinkov's 'Symphonic Metamorphoses on Themes by K. M. Weber'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: gr. Fl (Grand Flute), Ob (Oboe), E. H. (English Horn), Klar (Clarinets), Baßkl (Bassoon), Fag (Bassoon), Kfag (Bassoon), Hr (Horn), Pk (Percussion), Viol (Violin), Br (Trumpet), Vcl (Violoncello), Kb (Double Bass), tr (Trumpet), and Pos (Posaune). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *arco*. There are two circled 'D' symbols above the Violin and Violoncello staves, indicating specific measures. The page number '72' is located at the top left. At the bottom center, the publisher's information 'B. S. S. 37135' is printed.





Нотний приклад № 39  
 П. Гіндеміт “Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера” Пч.

Musical score for Example 39, featuring Pos, Viol. I, Hr, and another Pos. The score shows a complex rhythmic pattern with dynamic markings like *mf*, *p*, and *pp*, and a circled 'Q' above a measure.

Нотний приклад № 40  
 Е. Сабуї “Метаморфози на тему Паганіні” варіація 1

**Metamorphosis**  
 On theme of Paganini  
 (in free tonal style)

Ehsan Saboohi  
 Tehran, Jan. 2009

Musical score for Example 40, titled "Metamorphosis On theme of Paganini (in free tonal style)". It is for Piano, marked *Allegro* (♩=120), and includes dynamic markings like *ppp*, *ff*, *pp*, *f*, and *fff*. The score is in 4/4 time and includes a "var. 1" marking.

Нотний приклад № 41  
 Е. Сабуї “Метаморфози на тему Паганіні” варіація 2

var.2

8  $pp$   $ff$

14  $fpp$   $pp$   $fff$

Нотний приклад № 42  
 Е. Сабуї “Метаморфози на тему Паганіні” варіація 8

var.8

Vivace ( $\text{♩} = 144$ )

(La seconda volta  $pp$ )  $ff$

102  $p$   $ff$

Нотний приклад № 43  
 Е. Сабуї “Метаморфози на тему Паганіні” варіація 14

var. 14  
 225 Lento  $\text{♩} = 40$

Нотний приклад № 44  
 Е. Сабуї “Метаморфози на тему Паганіні” варіація 15

var. 15  
 246 Scherzo ( $\text{♩} = 72$ )

251

Нотний приклад № 45  
 Е. Сабуї “Метаморфози на тему Паганіні” варіація 15

280

*ffff*

Нотний приклад № 46  
 Е. Сабуї “Метаморфози на тему Паганіні” варіація 5

var.5  
 53 Allegro (♩=120)

*f* *p* *f*

*p* *f* *p*

Нотний приклад № 47  
 Е. Сабуї “Метаморфози на тему Паганіні” варіація 6

var.6  
 68 Adagio (♩=63) *p*

*pp* *p*

Нотний приклад № 48  
 Е. Сабуї “Метаморфози на тему Паганіні” варіація 9

var. 9  
 ♩ = 58

Нотний приклад № 49  
 Е. Сабуї “Метаморфози на тему Паганіні” варіація 10

var. 10  
 144 Tempo di Menuetto (♩ = 63)

Нотний приклад № 50  
 Т. Конрой "Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера" Allegretto,  
 agitato 19т.

4  
 19 Allegretto, agitato (♩ = 92)

Picc.  
 Fl. 1&2  
 Ob. 1&2  
 E. Ha.  
 B♭ Cl. 1&2  
 B. Cl.  
 Bsn. 1&2  
 C. Ba.  
 Ho. 1&2  
 Ho. 3&4  
 B♭ Trp. 1&2  
 B♭ Trp. 3  
 Tho. 1&2  
 B. Tho. & Tho.  
 Timp.  
 Perc. 1  
 Perc. 2  
 Perc. 3 (Toms)  
 Perc. 4 (Gongs)  
 Hp.  
 19 Allegretto, agitato (♩ = 92)  
 Vln. I 1  
 Vln. I 2  
 Vln. II 1  
 Vln. II 2  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.

## Нотний приклад № 51

Т. Конрой “Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера” Largo,  
scherzando 204 т.

26

204 Largo, scherzando (♩ = 96)

Perc. 1: Vibraphone (slow motion)  
 Perc. 2: Suspended Cymbal  
 Perc. 3: w/pt.  
 Perc. 4: w/pt.  
 Hp.  
 Cel.  
 204 Largo, scherzando ♩ = 96  
 Vla. I  
 Vla. II  
 Vla.  
 Vc. I  
 Vc. II  
 Cb.

Нотний приклад № 52

Т. Конрой “Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера” Largo,  
scherzando 235 т.

30

235 *dolce* *Allargando* - - - - -

Perc.

Fl. 1&2 *dolce*

Ob. 1&2

E. Ho.

B♭-Cl. 1&2

B. Cl.

Bsn. 1&2

C. Ba.

Ho. 1&2

Ho. 3&4

B♭-Tpt. 1&2 *senza cord. a2* *lyrically*

B♭-Tpt. 3 *senza cord.* *lyrically*

Tho. 1&2 *a2 (senza cord.)*

B. Tho. & Tho. *(B. Tho.)*

Timp. *pp*

Perc. 1

Perc. 2 *Suspended Cymbal* *pp*

Perc. 3

Perc. 4 *(Dr. Dr.)* *pp*

Hp.

235 *Allargando* - - - - -

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II 1

Vln. II 2

Vla.

Vc. 1

Vc. 2

Cb.



Нотний приклад № 53  
 Т. Конрой “Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера” Allegretto,  
 maestoso 1т.

Transposed Score

# Symphonic Metamorphosis

on a theme of Carl Maria von Weber  
 (Huit Pièces Op. 60, No. 3)

Thomas Conroy

Duration: 8'

**Allegretto, maestoso** (♩ = 92)

The score is a transposed score for a symphony. It includes the following parts:

- Piccolo
- Flute 1 & 2
- Oboe 1 & 2
- English Horn
- Clarinet in Bb 1 & 2
- Bass Clarinet
- Bassoon 1 & 2
- Contrabassoon
- Horn in F 1 & 2
- Horn in F 3 & 4
- Trumpet in Bb 1 & 2
- Trumpet in Bb 3
- Trombone 1 & 2
- Bass Trombone & Tuba (B. Tbn.)
- Timpani
- Percussion 1: Xylophone, Vibraphone, Glockenspiel
- Percussion 2: Crotales, Chimes, Suspended Cymbal
- Percussion 3: Tam-toms (4), Woodblocks (3), Sandpaper blocks, Suspended Triangle
- Percussion 4: Bass Drum, 3 Small Gongs, Tam-tam, Crotales
- Harp (with chord sequence: D C B E F G A)
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Contrabass

The score is marked with dynamics such as *f*, *sf*, and *mf*. The tempo is **Allegretto, maestoso** with a metronome marking of ♩ = 92.

© 2006 by Thomas Conroy

Нотний приклад № 54  
 Т. Конрой “Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера” Allegretto,  
 maestoso 7т.

2

7

Perc.

Fl. 1&2

Ob. 1&2

E. Hc.

B. Cl. 1&2

B. Cl.

Bsn. 1&2

C. Bu.

Hr. 1&2

Hr. 3&4

B. Trp. 1&2

B. Trp. 3

Tbn. 1&2

B. Tbn. & Tba.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Hp.

Vla. I

Vla. II

Vla.

Vc.

Cb.

*marcato*

*f*

*fp*

*acc.*

Нотний приклад № 55  
Т. Конрой “Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера” Moderato,  
mysterioso 128 т.

The image displays a page of a musical score for a symphony, specifically measures 128 through 137. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinets (B♭-Cl. 1 & 2, B♭-Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horns (Hn. 1&2, 3&4), Trumpets (B♭-Tpt. 1&2, 3), Trombones (Tbn. 1&2, B. Tbn. & Tba.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc. 1-4), Harp (Hp.), Violins (Vla. I 1 & 2, II 1 & 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 128 is marked with a circled '128'. The woodwind section (Clarinets, Bass Clarinet, Horns, Trombones) features a prominent melodic line with a circled '(4+3)' rhythm. Dynamics range from *mf* to *f*. The Percussion section includes a 'Vib.' (Vibraphone) and 'Cym.' (Cymbal) with 'simile' markings, and a 'Sand Bl.' (Sand Block) with a *p* to *f* dynamic. The strings (Violins, Viola, Vc., Cb.) are marked 'sempre legato' and play a rhythmic accompaniment. The Harp (Hp.) is present but has no notation in this section. The score concludes with measure 137.

Нотний приклад № 56  
 Т. Конрой “Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера” Allegro, giocoso  
 178 т.

23

**178** Allegro, giocoso (♩ = 120)

Fl. 1&2  
 Ob. 1&2  
 E. Hn.  
 B♭ Cl. 1&2  
 B. Cl.  
 Bsn. 1&2  
 C. Bn.  
 Hn. 1&2  
 Hn. 3&4  
 B♭ Trpt. 1&2  
 B♭ Trpt. 3  
 Tbn. 1&2  
 B. Tbn. & Tbn.  
 Timp.  
 Perc. 1 Xylophone  
 Perc. 2  
 Perc. 3 Slapstick  
 Perc. 4  
 Hp.  
**178** Allegro, giocoso (M.M. ♩ = c. 120)  
 Violin I  
 Violin II  
 Viola  
 Vc.  
 Cb.  
 arco  
 gliss. (cross strings)

Нотний приклад № 57  
Т. Конрой “Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера” Largo,  
scherzando 226 т.

Musical score for measures 226-231. The score is divided into two systems. The first system (measures 226-231) includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon 1 & 2 (Bsn. 1&2), Contrabassoon (C. Bn.), Horn 1 & 2 (Hn. 1&2), Horn 3 & 4 (Hn. 3&4), Trumpet 1 & 2 (B♭ Trpt. 1&2), Trumpet 3 (B♭ Trpt. 3), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1&2), Bass Trombone & Tuba (B. Tbn. & Tba.), Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1) (Gong/Cymbal (L.V.)), Percussion 2 (Perc. 2) (Gong) (L.V.), Percussion 3 (Perc. 3) (Gong) (L.V.), Percussion 4 (Perc. 4) (Bass Drum), and Harp (Hp.). The second system (measures 226-231) includes Violin I 1 & 2 (Vin. I 1, 2), Violin II 1 & 2 (Vin. II 1, 2), Viola (Vla.), Violoncello 1 & 2 (Vc. 1, 2), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as *f*, *pp*, and *p*, and includes performance instructions like *arco* and *sul ponticello*. The tempo marking is *Largo, scherzando* with a metronome marking of 112.

## Д. Лігеті Струнний квартет № 1

György Ligeti  
Streichquartett No. 1(Métamorphoses nocturnes)  
(1953-54)

Allegro grazioso (♩ ca. 142) 5

Violino I

Violino II *sul tasto*

Viola *pp* *sul tasto*

Violoncello *pp* *sul tasto*

*p dolce* 10 *p* *espr.*

*p espr.* 15 *gliss.* *dim.*

\*) *gliss.* = Das Glissando beginnt nicht sofort, sondern etwas später, nach der Mitte des Notenwertes  
 = The glissando does not begin immediately, but somewhat later, after the middle of the note value.

Dauer/Duration: ca. 21'

## Нотний приклад № 59

## Д. Лігеті Струнний квартет № 1

**A** Vivace, capriccioso (♩ ca. 168)

70 *ff* *vigoroso* *pizz., secco* *arco* 5 *ff* *pizz.* 75 *arco* 5

*ff* *vigoroso* *pizz., secco* *arco* 5 *ff* *pizz.* *arco* 5

*ff* *vigoroso* *ff* *ff*

*ff* *vigoroso* *ff*

Poco grave, ma in tempo (♩ ca. 156)

*pizz.* *ff* *pizz.*

*secco* *ff* *ff* *p*

*pizz.* *arco* *ff* *ff* *secco* *p*

(*pizz.*) 85 *f* *f* *f* *f*

*arco* IV. IV. IV. *f*

*marcatiss., sempre f*

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Нотний приклад № 60  
Д. Лігеті Струнний квартет № 1

A tempo (♩ ca. 160) 7

**C** 115

*cresc. molto* *ff* *sempre, feroce*

120

125 IV. IV. IV. IV.

130 *stringendo poco a poco* (IV.) IV. IV. IV.



Нотний приклад № 61  
Д. Лігеті Струнний квартет № 1

210 Adagio, mesto (♩ ca. 58) 215

*p espressivo e dolente*

**G**

220 *p espr. e dolente*

225 *più mosso*  
*ppp mf f*  
*cresc.*

A tempo (♩ ca. 58) stringendo - - - allarg. - - - allarg. molto (♩ ca. quasi 1)

*pesante* *molto ff*

*(cresc.) - f pesante* *molto ff*

*(cresc.) - f pesante* *molto ff*

*pesante* *molto ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet. It contains four systems of music, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The first system (measures 210-215) is marked 'Adagio, mesto' and 'p espressivo e dolente'. The second system (measures 220-225) is marked 'p espr. e dolente'. The third system (measures 225-230) is marked 'più mosso' and includes dynamic markings 'ppp', 'mf', and 'f', along with 'cresc.'. The fourth system (measures 230-235) is marked 'A tempo' and includes 'stringendo', 'allarg.', and 'allarg. molto'. It features 'pesante' markings and dynamic markings 'molto' and 'ff'. A box labeled 'G' is placed above the second system.

Нотний приклад № 62  
Д. Лігеті Струнний квартет № 1

**H** A tempo (♩ ca. 58)

235

**I** Presto (♩ ca. 164)

240

245

**J**

250

255

Нотний приклад № 63  
Д. Лігеті Струнний квартет № 1

365

arco  
*ff*  
arco  
*ff*  
arco  
*ff*  
nat.  
*ff*

*perdendosi* - - - -

**N** Prestissimo (♩ ca. 180) 370

*ff* vigoroso  
*ff* vigoroso  
*ff* vigoroso  
*ff* vigoroso

IV. 375  
IV.  
III.

380

*diminuendo poco* - - - -  
*diminuendo poco* - - - -  
*ff*  
*ff*

III.



Нотний приклад № 66  
Д. Лігеті Струнний квартет № 1

**T** Più mosso (♩ ca. 176) 25

555

560

565

**U** A tempo (♩ ca. 126) Più mosso (♩ ca. 176)

*pp* (ad lib. solamente fa\*)

A tempo (♩ ca. 126) 565

565

Нотний приклад № 67  
Д. Лігеті Струнний квартет № 1

**V** (♩ = 92)  
Tempo di Valse, moderato, con eleganza, un poco capriccioso  
*morenao - - - - -*

575

580

585

*pizz.* *arco* *gliss.* *espr.* *ff*

\*) *pizz. gliss. molto vibr., den Finger (l. H.) stark auf die Saite aufdrücken.*  
*pizz. gliss. molto vibr., with strong pressure of the finger (l. h.) on the string.*

## Нотний приклад № 68

## Д. Лігеті Струнний квартет № 1

600 Subito prestissimo (♩. ca. 86)

*ff sim.*

*ff sim.*

*arco*

*ff*

\*) ↓ = Die Saite sehr stark auf das Griffbrett aufschlagen lassen. / The string should be struck strongly against the fingerboard.

## Нотний приклад № 69

## Д. Лігеті Струнний квартет № 1

705 33

*con sord.*

*ppp sempre*

*710*

*con sord.*

*V unhörbar beginnen / begin imperceptibly*

*pppp cresc. poco a poco*

*molto espressivo (sempre)*

*715*

Нотний приклад № 70  
Д. Лігеті Струнний квартет № 1

725  
morendo - - - - -  
cresc. - - - - -  
cresc. - - - - -  
pp f pp cresc. - - - - -

**FF** Molto espressivo, poco meno mosso (♩ ca. 92)  
f mp f mp f  
sff f mp f mp  
arco f mp f mp  
sff f mp f mp

<sup>\*)</sup> Vic. etwas weniger laut als die übrigen, da Vic. allein ohne sordino spielt (*f* con sord. = *f* senza sord.)  
Cello playing a little softer than the other instruments since it is playing without mute (*f* con sord. = *f* senza sord.)



## Нотний приклад № 71

## Д. Лігеті Струнний квартет № 1

36

745 **II** *senza sord.* Subito allegro con moto,<sup>\*)</sup> string. poco a poco sin al prestissimo

*poco sf* *senza sord.* *pp* *pp* *arco* *pp*

\*) etwa  $\text{♩} = 100$  beginnen, dann string. / Beginn approx.  $\text{♩} = 100$ , then stringendo

750

755

760

*cresc. poco a poco (sin al fff)*

*cresc. poco a poco (sin al fff)*

*cresc. poco a poco (sin al fff)*

*cresc. poco a poco (sin al fff)*

Нотний приклад № 72  
Д. Лігеті Струнний квартет № 1

The image shows a page of a musical score for Ligeti's String Quartet No. 1, measures 1210-1215. The score is written for four string staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass).  
Measure 1210 (marked 'YY') is in 4/4 time, marked 'Molto sostenuto, rubato' with a tempo of ca. 56. It features 'colla parte' markings for the upper strings and 'senza sord.' for all. Dynamics include *pppp*, *p molto espr.*, and *ppp vibr.*. A 'dim. poco a poco' instruction is present. The section ends with a 'string. molto' marking and a *ff* dynamic.  
Measure 1211 (marked 'ZZ') is in 6/4 time, marked 'Lento' with a tempo of ca. 50. It features 'con sord.' markings for all strings. Dynamics include *sff*, *pp dolente, espr.*, and *ppp*. The section concludes with a *ppp* dynamic, a 'morendo' marking, and a 'lunga' (long) note.  
Measures 1212-1215 continue the 6/4 time signature. The Viola and Cello/Double Bass parts feature long, sustained notes with 'lunga' markings. Dynamics include *ppp dolcissimo* and *ppp*. The section ends with a *ppp* dynamic, a 'morendo' marking, and a 'lunga' note.

Нотний приклад № 73  
Дж. Кейдж Фортепіанний цикл "Metamorphosis" Іч.

МЕТАМОРФОЗИС

I

JOHN CAGE  
(1938)

♩ = 63



Нотний приклад № 74  
Дж. Кейдж Фортепіанний цикл "Metamorphosis" ІІч.

II

♩ = 184



## Нотний приклад № 75

Дж. Кейдж Фортепіанний цикл "Metamorphosis" Пч.

Musical score for Example 75, showing a piano piece with a treble and bass staff. The bass staff has a "loco" marking and a dashed line with "(78)" below it. The piece is in 5/4 and 6/4 time signatures.

## Нотний приклад № 76

Дж. Кейдж Фортепіанний цикл "Metamorphosis" Пч.

Musical score for Example 76, showing a piano piece with a treble and bass staff. The piece is in 5/4 and 4/4 time signatures. It features dynamic markings "p" and "ff".

## Нотний приклад № 77

Дж. Кейдж Фортепіанний цикл "Metamorphosis" Пч.

Musical score for Example 77, showing a piano piece with a treble and bass staff. The piece is in 4/4 and 6/4 time signatures. It features dynamic markings "p" and "ff".

## Нотний приклад № 78

Дж. Кейдж Фортепіанний цикл "Metamorphosis" IIч.



## Нотний приклад № 79

Дж. Кейдж Фортепіанний цикл "Metamorphosis" IIIч.

## III

♩ = 80



Нотный приклад № 80  
 Дж. Кейдж Фортепианный цикл “Metamorphosis” III ч.

The musical score for 'Metamorphosis' III by John Cage is presented in two systems. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *ff* and contains a series of notes. The lower staff begins with a dynamic marking of *fff* and contains a series of notes. The second system also consists of two staves. The upper staff has an 8-measure rest indicated by a dashed line and a bracket. The lower staff begins with a dynamic marking of *mf* and contains a series of notes.

Нотный приклад № 81  
 Дж. Кейдж Фортепианный цикл “Metamorphosis” IV ч.

IV

The musical score for 'Metamorphosis' IV by John Cage is presented in two systems. The first system consists of two staves. Above the first staff is a tempo marking of  $\text{♩} = 208$ . The first staff begins with a dynamic marking of *p* and contains a series of notes. The second staff contains a series of notes. The second system also consists of two staves. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and contains a series of notes. The second staff begins with a dynamic marking of *pp* and contains a series of notes.

Нотний приклад № 82  
 Дж. Кейдж Фортепіанний цикл "Metamorphosis" IVч.

ff fff p

Нотний приклад № 83  
 Дж. Кейдж Фортепіанний цикл "Metamorphosis" Vч.

V

$\text{♩} = 120$

*mf* *pp* *f* *p*

Нотний приклад № 84  
 О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (с. 1, т. 1-5).

**Andante moderato**  $\text{♩} = 69$

Clarinetti  $\text{Si } \flat$   
 Clarinetto Basso  $\text{Si } \flat$   
 Fagotti  
 Controfagotto

**Andante moderato**  $\text{♩} = 69$

Violini I.  
 Violini II.  
 Violenze  
 Violoncelli  
 Contrabbassi

Нотний приклад № 85  
 О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц.1, т. 1-4).

2

**Poco più mosso**  
 a tempo

poco rit.  $\text{♩} = 69$

Fl.  
 Ob.  
 Cl. I.  
 Cl. Si  $\flat$   
 Cl. E.  
 Si  $\flat$   
 Fg.  
 C. Fg.  
 Fg.  
 Cr.  
 Fg.  
 Trb. Si  $\flat$



Нотний приклад № 86  
 О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 2, т. 1-10)

**Modus 1.** 5

**Moderato non troppo**  $\text{♩} = 96$

Fl. *a 2*

Cl. St. b. *a 2* *p espress.*

Cl. E. St. b.

Fg.

Vni *p* *pp* *div.*

Vle *p* *pp*

Vc.

Cb.

Fl. *a 2*

Cl. St. b. *a 2*

Vni *div.* *s*

Vle

Vc.

Cb.

Нотний приклад № 87  
 О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 2, т. 15-18)

Ob. I  
 Cl. i.  
 Cl. Si b  
 Cl. B. Si b  
 Fg.  
 Fa  
 Cr.  
 Fa

The score shows the first system of woodwinds and strings. The woodwinds (Ob., Cl. i., Cl. Si b, Cl. B. Si b, Fg.) and strings (Fa, Cr., Fa) are playing in a key with one flat. The woodwinds have dynamic markings of *p* (piano). The strings play a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Нотний приклад № 88  
 О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 5, т. 1-3)

10 Modus II  
 Allegretto  $\text{♩} = 92$

Fl.  
 Ob.  
 Cl. i.  
 Fg.  
 Fa  
 Cr.  
 Fa

Vci  
 Vle  
 Ve.  
 Cb.

The score shows the second system of woodwinds and strings. The woodwinds (Fl., Ob., Cl. i., Fg.) and strings (Fa, Cr., Fa) are playing in a key with one flat. The woodwinds have dynamic markings of *p* (piano) and *plleggero* (pizzicato). The strings play a rhythmic accompaniment with eighth notes. The string parts include markings for *I. sola*, *pespress.*, and *nniti*.

Нотний приклад № 89  
О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 6, т. 1-2)

13

6 Poco più mosso

The image shows a page of a musical score for woodwinds and brasses, numbered 13 in the top right corner. The score is for measures 13 and 14. The tempo is marked 'Poco più mosso' and the measure number '6' is in a box. The instruments listed on the left are Flute (Fi.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. i.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Clarinet in B-flat (Cl. B. Si b), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (C. Fg.), Horn in F (Fa), Horn in F (Cr. Fa), Trumpet in B-flat (Trb. Si b), Trumpet in B-flat (Trbn. III), and Trombone (Tp.). The woodwinds (Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinets, Bassoon, Contrabassoon) play a melodic line with triplets and slurs, marked with a forte (ff) dynamic. The brasses (Horns, Trumpets, Trombone, Trombone) play a harmonic accompaniment with slurs and accents, marked with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fi.

Ob.

C. i.

Cl. Si b

Cl. B. Si b

Fg.

C. Fg.

Fa

Cr. Fa

Trb. Si b I. II. senza Sordina

Trbn. III.

Tp.

Нотний приклад № 90  
О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 8, т. 1-5)

Modus III.  
Lento  $\text{♩} = 50$

19

Ott.  
Fl.  
Ob.  
Cl. Sib.  
Cl. B. Sib.  
Fg.  
Cr. Fa.  
Trb. Sib.  
Vni.  
Vlo.  
Vc.  
Cb.

Нотний приклад № 91  
О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 12, т. 7-11)

Sib.  
Trb.  
Si >  
Trbn. I, II  
" III  
Th. B.  
Tp.

rall. **ff** **Largamente** **f**

Нотний приклад № 92  
О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 14, т. 1-7)

Modus V.  
14 Molto vivace  $\text{♩} = 168$  31

Fl.  
Ob.  
Cl. Bb  
Cymb.  
Vni  
Vle  
Vc.  
Cb.

Нотний приклад № 93  
О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 17, т. 1-4)

17 32

Fl.  
Ob.  
Fg.  
C. Fg.  
Fa  
Cr.

Нотний приклад № 94  
О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 20, т. 1-2)

40 **Modus VII.**  
**20 CADENZE**  
*senza rigore di tempo*

Trbn. I. II. *pp*

Trbn. III.  
Tb. B. *pp*

A. *f* *p* *cresc.*

Vni **20**

Vle *Arco*

Vc. *pp* *Arco*

Cb. *pp*

Trp. Sub. *pp*

Trbn. I. II. *pp*

Trbn. III.  
Tb. B. *pp*

A. *pp*

Нотний приклад № 95  
 О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 23 т. 1-3)

23 Moderato  $\text{♩} = 98$

Fl. I. *p molto legg.* *cresc.*

Cl. Sib I. *p molto legg.* *cresc.*

Vni I. *legg.* *cresc.*

Vle I. *legg.* *cresc.*

Vc. I. *legg.* *cresc.*

Cb. I. *legg.* *cresc.*

Нотний приклад № 96  
 О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 27 т. 1-5)

27 Lento non troppo  $\text{♩} = 72$

Cl. B I. *ppp*

Sib I. *ppp*

Fg. I. *ppp*

C. Fg. I. *ppp*

T-t. I. *p*

A. I. *p ma sonoro*

Vni I. *ppp con Sord. Arco*

Vle I. *ppp*

Vc. I. *ppp con Sord. Arco*

Cb. I. *ppp*

Нотний приклад № 97  
 О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 30 т. 1-6)

**30** *Molto allegro* ( $\text{♩} = 152$ ) ( $\text{♩} = \text{♩}$ )

G♭.

Fg.

Fa.  
Cr.  
Fc.

**30** *Molto allegro* ( $\text{♩} = 152$ ) ( $\text{♩} = \text{♩}$ )

Vni.

Vle.

Vc.

Cb.



Нотний приклад № 98  
 О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 31 т. 1-3)

57

31 (♩ = 6) (♩ = 152)

Fl.

Ob.

Cl.  
Srb

Fg.

C. Fg.

Fa  
Cr.  
Fa

31

Vni

Vlo

Ve.

Cb.

Нотний приклад № 99  
О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 33 т. 1-4)

60

**Modus XI**

**Molto allegro (lo stesso tempo - a:152)**

Ob.

Cl.

Fg. *a2*

C.Fg.

Fa

Cr.

Fa

Sib

Trb. *senza Sord.*

Sib

**Molto allegro (lo stesso tempo - a:152)**

Vni

Vle

Vc.

Cb.

Нотний приклад № 100  
 О. Респігі «Метаморфози у 12 модусах» (ц. 36 т. 1-4)

84  
 Modus XII  
 Vivo non troppo  $\text{♩} = 68$

36

Ott.

Fl.  
*ff*

Ob.  
*ff*

Cl.  
*ff*

Cl.  
 Sib  
*ff*

Cl.B.  
 Sib  
*ff*

Fg.  
*ff*

C.Fg.

Fa.  
 Cr.  
 Fa.  
*ff*

Sib.  
 Trb.  
 Sib.  
*ff*

Trbn. I, II  
*ff*

Trbn. III  
 Tb. B.  
*ff*

## Додаток Б

Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження

### Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1. Корчев О. Поняття деривації в теоретичних концепціях становлення музичного тексту // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. Київ, 2020. С. 153–163. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219732>
2. Корчев О. «Grave: Metamorfozy na wiolonczelę i fortepian» Вітольда Лютославського: роль деривації у втіленні композиторської ідеї метаморфози // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 134 : Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи. Київ, 2022. С.125–138. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269627
3. Корчев О. Виявлення ідеї видозміни як процесу безперервної трансформації теми у фортепіанному циклі «Метаморфози» Д. Кейджа // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса, 2022. Вип 2(32). С. 90–102. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-8>

### **Доповіді на всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях:**

1. Корчев О. О. Функціонування принципу деривації на прикладі інтерпретації теми-першоджерела у симфонічного твору О. Респігі “Метаморфози” // Інтерпретаційний потенціал музичного твору : програма двадцятої науково-практичної конференції українського товариства аналізу музики / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 30 жовтня – 1 листопада 2020 р., на платформі ZOOM.
2. Корчев О. О. Розкриття концепції видозміни крізь призму деривації у творі “Симфонічні метаморфози на тему К. М. Вебера” Т. Конроя // Музичне мистецтво на початку третього тисячоліття : програма двадцять третьої всеукраїнської молодіжної науково-творчої онлайн конференції / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 5-7 грудня 2020 р., на платформі ZOOM.
3. Корчев О. О. Варіація, деривація та метаморфоза як рівні становлення композиційного цілого (на прикладі «Музыка жалобна» Вітольда Лютославського) // Техніка композиції: художня практика і теоретичне осмислення : програма міжнародної науково-практичної конференції / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 8-10 квітня 2021 р., на платформі ZOOM.
4. Корчев О. О. Струнний квартет № 1 Д. Лігеті: нові методи композиторської роботи в аспекті відходу від концепції варіаційної форми // Богатирьовські читання: школа теорії та практики : програма міжнародної науково-творчої конференції / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків 17-19 березня 2023 р., на платформі ZOOM