

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЯН ЦЗІН

УДК 780.616.432(477)"19/20":7.017.4

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФУНКЦІЇ ФАКТУРИ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ - ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

Ян Цзін

Науковий керівник:

Савченко Ганна Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Ян Цзін. Функції фактури у фортепіанних творах українських композиторів кінця XX — першої чверті XXI століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 — «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харків, 2025.

Актуальність теми. Сучасна композиторська практика демонструє інтерес до фактури як особливого предмета композиторської роботи, що можна пояснити підвищенням її статусу в системі музичної мови і тяжінням до індивідуалізації всіх параметрів композиції. Це загострює питання атрибуції та класифікації типів фактури й окреслює актуальну в сучасному фактурознавстві проблему цілісної системи функцій музичної фактури, в якій би увиразнились її комплексність і різноспрямована та різноцільова здійсненність.

Окреслена проблема становить інтерес і для виконавців, для яких проникнення в принципи фактурної організації, розуміння специфіки дії фактурних функцій дає ключі до розшифрування художнього задуму композитора, усвідомлення системи композиторського стилю й віднайдення відповідних йому виконавських стилістичних прийомів. Адже на сьогодні фактура є не лише маркером епохального стилю, а й, як ніколи, стилю індивідуального. До того ж, в умовах складної жанрової системи, у якій відбувається оновлення, трансформація традиційних і формуванням нових жанрів, нерідко спостерігається розбалансування усталених механізмів взаємодії між жанром і фактурою. У такій ситуації фактура здатна виконувати важливу комунікативну функцію провідника до осердя композиторського задуму як для виконавців, так і для слухачів. Усе це ставить фактуру в центр дослідницької

уваги не тільки з конструктивної, а й зі змістової, смислової точки зору як важливого складника художньої цілісності, завдяки якому увиразнюється індивідуальна художня концепція та відбувається комунікація між композитором, виконавцями та слухачами.

Важливим аспектом актуальності є інтерес до фортепіанної творчості українських композиторів кінця XX – першої чверті XXI століття, які представляють різні генерації, стильові напрями, творчі манери.

Отже, *актуальність* запропонованої теми зумовлена: відсутністю спеціального дослідження, у якому обґрунтовано систему функцій музичної (фортепіанної) фактури; необхідністю напрацювання аналітичного інструментарію для дослідження сучасної фортепіанної музики, у тому числі в аспекті фактурної організації та функцій фактури; необхідністю поєднання композиторського та виконавського ракурсів у дослідженні фортепіанної фактури; потребами виконавської практики, у якій фактура трактується важливою складовою логічно-художньої цілісності; інтересом до творчості українських композиторів сучасності.

Об’єктом дослідження є фортепіанна музика українських композиторів XX – першої чверті XXI століть, **предметом** – умови й засоби реалізації фактурних функцій у фортепіанних творах українських композиторів кінця XX – першої чверті XXI століть. **Мета дослідження** – дослідити функції музичної (фортепіанної) фактури в теоретичному і практичному вимірах як багаторівневої, ієрархічної, динамічної системи.

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві вперше:

- обґрунтовано багаторівневу, ієрархічну, динамічну систему функцій музичної (фортепіанної) фактури;
- конкретизовано фундаментальну тріаду фактурних функцій (логічна, художня, комунікативна);

- запропоновано поняття «фортепіанно-фактурне письмо»;
- розкрито системний взаємозв'язок між «фортепіанним стилем» («стилем фортепіано»), «фортепіанною фактурою» та «фортепіанно-фактурним письмом»;
- уведено до наукового обігу фортепіанні твори, які ще не ставали предметом дослідження в наукових розвідках;
- проаналізовано принципи фактурної організації та дію виокремлених функцій фактури в обраних фортепіанних творах сучасних українських композиторів.

Набуло подальшого розвитку:

- положення теорії музичної фактури;
- розробка поняття «фортепіанний стиль» («стиль фортепіано»);
- розробка поняття «фортепіанна фактура»: запропоновано робочий варіант його визначення з метою поглиблення системного й комплексного розуміння сутності фактури як царини взаємодії композитора й виконавця;
- розробка поняття «письмо» в проєкції на фортепіанну фактуру.

У **Розділі 1** «Фортепіанна фактура у фокусі музикознавчої думки» висвітлено теоретичні та історичні аспекти дослідження фортепіанної фактури. У підрозділі 1.1. «Музична фактура як предмет вивчення в наукових джерелах» систематизовано різновекторні підходи у вивченні музичної фактури як складного комплексного явища: музикознавчий / виконавський; системний / процесуальний; змістовий (семантичний) підходи. Представлено різні точки зору щодо питання класифікації типів фактури. Актуалізовано та обґрунтовано поняття фортепіанно-фактурного письма як супідрядного фортепіанній фактурі, такого, що зумовлено історико-культурними, загально- та індивідуально-стильовими чинниками.

У підрозділі 1.2. «Теоретичні аспекти дослідження фортепіанної фактури» систематизовано векторно розгалужений теоретичний та історичний напрями її вивчення. Окреслено проблематику, яка розробляється у наукових джерелах певного спрямування. З'ясовано, що для виконавського вектору характерним є

зацікавленість у дослідженні смислоутворювального потенціалу фортепіанної фактури, її комунікативних властивостей, фонічних якостей, адже фактура у цих працях осмислюється як процесуально-динамічне інтонаційне явище. Для музикознавчо-композиторського актуальними постають питання взаємодії фактури зі стилем, жанром, ладом, складом, гармонією, поліфонією, мелодикою.

У підрозділі 1.3. «Фортепіанна фактура в діяхронічному вимірі» на основі аналізу наукових джерел фактуру представлено в множинності історико-стильових різновидів типів, прийомів фортепіанно-фактурного письма, образів звучання інструмента. У цій змінності константою є фортепіанний стиль (стиль фортепіано) в єдності тембру фортепіано і фортепіанної фактури у повноті специфічних якостей. Запропоновано робочий варіант визначення поняття фортепіанної фактури.

У підрозділі 1.4. «Система функцій музичної (фортепіанної) фактури: аналітичне моделювання» обґрунтовано динамічну багаторівневу ієрархічну систему функцій фактури. Виокремлено логічну, художню, комунікативну, стильову, жанрову, формоутворювальну, темоутворювальну, смислоутворювальну, програмну, синтезувальну, фонічну (сонорну), спатіальну, темпоральну функції, а також функції формування виконавської стратегії, орієнтації слухацької перцепції.

У **Розділі 2** «Реалізація фактурних функцій у фортепіанних творах сучасних українських композиторів» у підрозділі 2.1. досліджено функції фактури на прикладі аналізу творів із визначенням жанру (2.1.1. – «Недоспівана пісня барда» З. Алмаші, «Пісня без слів» І. Гайденка, «Веснянка» № 1 Д. Малого; 2.1.2 – «Дві прелюдії», З. Алмаші, Прелюдія № 5 Б. Решетілова, Варіації для фортепіано «*Lamento*» Д. Малого; 2.1.3 – «Елегія» З. Алмаші, «Колискова» С. Пілютикова, «Діатонічні етюди» Д. Малого), у підрозділі 2.2. – творів з програмною назвою (2.2.1. – «Казка» С. Пілютикова, «Молитва митця» О. Безбородька; 2.2.2. –

«Стежки» І. Гайдєнка; 2.2.3. – «Краплинки» З. Алмаші). У підрозділі 2.1. здійснений аналіз продемонстрував досить різні підходи композиторів до організації фактури, реалізацію різних типів кореляції жанру і фактури (пряму, опосередковану, непряму, розрив між ними); дозволив проартикулювати специфіку реалізації функцій фактури відповідно до заявленого жанру, обраного типу фактури, різних конфігурацій взаємин між ними, особливостей фортепіанно-фактурного письма.

У підрозділі 2.2. здійснено аналіз і узагальнено спостереження щодо фактурної організації і функцій фактури в фортепіанних програмних творах без жанрового визначення. З'ясовано, що у ситуації відсутності детермінувального зв'язку між жанром і фактурою актуалізуються смислоутворювальна, формоутворювальна, програмна, спатіальна, темпоральна, фонічна (сонорна) функції, а також комунікативна, яка конкретизується у функціях формування виконавської стратегії та орієнтації слухацької перцепції.

У Висновках узагальнено основні результати дослідження.

У результаті аналізу наукових джерел з'ясовано, що на сьогодні у сфері фактурознавства сформовано ґрунтовні концепції, однак теорія фактури продовжує активно розроблятися. Музична фактура постає перетином різноспрямованих дослідницьких векторів, які висвітлюють певні аспекти її буття й функціонування, органічно доповнюючи один одного. Їхнє виокремлення є суто теоретичним, функціонування фактури як живого тіла музики здійснюється лише в єдності композиторського задуму та його виконавського втілення, з розумінням того, що фактура є логічно-художньою комунікативною системою. Обґрунтовано поняття фортепіанно-фактурного письма як одного із засобів реалізації індивідуального художнього задуму композитора в межах певного типу (типів) фактури через роботу з її елементами.

З'ясовано, що фортепіанна фактура в наукових джерелах вивчається на перетині теоретичного й історичного напрямів; у межах першого виокремлено виконавський та музикознавчо-композиторський вектори дослідження. У роботах, що представляють виконавський, в центрі уваги є фактура як феномен, котрий звучить, окреслюються пов'язані питання системно-комплексного, інтонаційного аналізу фактури та суто виконавські питання піаністичності / непіаністичності; зручності / незручності; рухо-м'язового, жестового боку виконання. Вони є інструментами проникнення у фактуру як логічну й художню систему, осердя композиторського задуму. Фактура в такому аспекті трактується як комунікативна система, завдяки якій відбувається обмін смислами між композитором, виконавцем і слухачем. У наукових працях музикознавчо-композиторського вектору фактура вивчається у взаємодії з категоріями стилю, жанру, а також з іншими засобами музичної виражальності. З'ясовано, що між стилем і фактурою встановлюються двоспрямовані зв'язки: фактура розглядається як один із виявів стилю завдяки утворенню певних типів фактури, у яких фокусуються закономірності художнього мислення доби; одночасно фактура може бути представлена як стилеутворювальний елемент на рівні епохального або індивідуального стилю. Подібним чином в музиці Нового часу часто жанр утілюється завдяки фактурі, а фактура є маркером жанру, засобом втілення жанрового змісту.

Встановлено, що у наукових працях історичного напрямку фортепіанна фактура вивчається в динаміці змін типів фактури і прийомів фортепіанно-фактурного письма, важливим показником змін в історичній перспективі вважається звуковий образ інструмента. З'ясовано, що у процесі історичного розвитку конституювалися стабільні елементи, які утворили ядро фортепіанного стилю (стилю фортепіано), яке постає з нерозривної єдності фактури й тембру (органологічних властивостей інструмента) (С. Коробецька) та є проєкцією більш

широкого інструментального стилю (Д. Рубцова). Запропоновано робочий варіант визначення поняття фортепіанної фактури з опорою на наукові положення попередніх досліджень і з урахуванням композиторського й виконавського ракурсів. Підкреслено, що фортепіанна фактура увиразнюється за допомогою фортепіанно-фактурного письма як засобу її індивідуалізації відповідно до композиторського задуму.

Обґрунтовано систему функцій музичної (фортепіанної) фактури, виходячи з положень про взаємодію фактури зі стилем, жанром, іншими музично-виражальними засобами в музичному творі, а також з уявлень про комунікативні, фонічні (сонорні), просторові, процесуально-динамічні властивості фактури.

Результати теоретичної частини дисертаційного дослідження апробовані в аналізі фортепіанних творів українських композиторів кінця XX — першої чверті XXI, здійсненому із перспективи чинності функцій фактури як динамічної системи в усіх випадках (окрім програмної функції та жанрової в разі ускладненої жанрової ситуації), однак з певними особливостями реалізації. Аналітичним ключем для розкриття механізму функціонування фактури обрано наявність або відсутність жанрової назви (як своєрідного «імені» твору). Підкреслено, що запропонована в дисертаційному дослідженні система функцій фактури є відкритою та динамічною системою: вона може бути перевлаштована або добудована, враховуючи композиторську практику.

У цьому, а також у розробці поняття «фортепіанно-фактурне письмо» як ключа до індивідуального композиторського стилю вбачається перспектива подальшого розвитку теми дисертації.

Ключові слова: академічна музика, музичний твір, музична фактура, стиль, жанрові типи, музична мова, композиція, поліфонія, гармонія, фортепіанне мистецтво, образ інструмента, піаніст-виконавець, інтерпретація, варіації, інновації.

ABSTRACT

Yang Jing. Functions of texture in piano works by Ukrainian composers of the end of XX – first quarter of XXI century. Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the scientific degree Doctor of Philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch of knowledge 02 – Culture and Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kharkiv, 2025.

Relevancy of the topic. The modern compositional practice demonstrates a persistent interest towards the texture as a special object of compositional work, and it can be explained by its growing status in the system of musical language and gravitation towards individualisation of all the aspects of composition. This accentuates the problem of attribution and classification of types of texture and draws a relevant for modern research on texture problem of holistic system of functions of musical texture, that would adequately show its complexity and multifaceted implications.

The problem mentioned above creates interest both for the performers, for whom penetrating the principles of textural organisation, understanding of specifics of the ways in which textural functions act, gives them the keys to deciphering the artistic intentions of the composer, comprehension of the system of composer's style and choice of adequate stylistic devices. Consequently, texture is not just a marker of the style of an era, but, even more than before, of an individual style. Additionally, in the conditions of complex genre system, in which the existing genres are subjected to renovation or transformation and the new ones are created, it is not unusual to see a disbalance between well-known mechanisms of interaction between genre and texture. In a situation like that, the texture is able to perform an important communicative function as a conductor to the very essence of composer's intention both for the

performers and for the listeners. All these factors place the texture into a spotlight of a researcher's attention not only from a constructive standpoint, but also from a standpoint of meaning and sense as an important constituent of artistic integrity, which contributes towards the creation of individual artistic conception and communication between the composer, the performers, and the listeners.

Another important aspect of relevance of the topic is its interest to piano works by Ukrainian composers of the end of XX – first quarter of XXI century, that represents different generations, styles, and creative manners.

Thus, the relevancy of the chosen topic is caused by the following:

- Lack of special research that would substantiate the system of textural functions of musical (piano) texture;
- Need to develop analytical instruments for the research on modern piano texture, including the aspects of textural organisation and textural functions;
- Necessity to combine compositional and performative vectors of research on piano texture;
- Demands of performative practice, where the texture is understood as an essential component of logically-artistic integrity;
- Interest towards the works of modern Ukrainian composers.

The object of the study is music for piano by Ukrainian composers of the end of XX – first quarter of XXI century, **the subject of the study** is conditions and ways of realisation of textural functions in piano works by Ukrainian composers of the end of XX – first quarter of XXI century. **The aim of the study** is to examine the functions of musical (piano) texture in theoretical and practical dimensions as a multi-level, hierarchical, dynamical system.

Scientific novelty of the results. For the first time in musicology:

- Multi-level, hierarchical and dynamic system of functions of musical (piano) texture is described and substantiated;

- A fundamental triad of textural functions (logical, artistic, communicative) is clarified;
- A term “piano-textural writing” is suggested;
- The systematic connection is revealed between “piano style” (“style of piano”), “piano texture” and “piano-textural writing”;
- Piano works which have not previously been studied are introduced to scholarly circulation
- The principles of textural organization and the ways in which the functions of the texture act in selected piano works by contemporary Ukrainian composers are analysed.

Further development has been given to:

- The postulates of theory of musical texture;
- The term “piano style” (“style of piano”);
- The term “piano texture”: its intermediary definition with the aim of achieving more profound systematic and complex understanding essence of texture as a platform for interaction between the composer and the performer;
- The term “writing” is developed through projection on piano texture;

Chapter 1 “Piano texture in the focus of musicological research” illuminates the theoretical and historical aspects of research on piano texture. Subchapter 1.1. “Musical texture as an object of study in scholarly sources” systemises different approaches to study of musical texture as a complex phenomenon: musicological / performative; systematic / processual; contextual (semantic) approaches. Different points of view are presented on the problem of classifications of the types of the texture. Term “piano-textural writing” is substantiated as one of the constituents of piano texture, one that is conditioned by historically-cultural factors, as well as by the general and individual style.

Subchapter 1.2. “Theoretical aspects of research on piano texture” systemises vectoral subdivision of theoretical and historical aspects of its studying. Problems

illuminated in scholarly sources of a certain direction are defined. A conclusion is made that performative vector can be characterised by the interest towards sense-creating potential of piano texture, its communicative attributes, phonic qualities, as the texture in those works as understood as dynamic and processual intonational phenomenon. For musicologically-compositional vector, the main problems are interaction between the texture and style, genre, mode, harmony, polyphony, melody.

Subchapter 1.3. “Piano texture in diachronic dimension” is based on the analysis of scholarly sources; it represents texture as a multitude of historically-stylistic variants of types, tools of piano-textural writing, images of the instrument’s sonority. This unstable environment is solidified by piano style (style of piano) as a unity between piano timbre and piano texture in wholeness of specific qualities. Intermediary definition of the term “piano texture” is suggested.

Subchapter 1.4. “System of functions of musical (piano) texture: analytical modelling” substantiates dynamical multi-level hierarchical system of functions of texture. Such functions as logical, artistic, communicative, style, genre, form-creating, theme-creating, sense-creating, programmatic, synthetic, phonic (sonoric), spatial, temporal are defined; as well as function of formation of performative strategy, orientation of the listener’s perception.

In **Chapter 2** “Realisation of textural functions in piano works by modern Ukrainian composers” in subchapter 2.1. the functions of the texture are studied on the example of analysis of the works with defined genre (2.1.1. – “Unfinished song of a bard” by Z. Amashi, “Song without words” by I. Haydenko, “Vesnianka” No. 1 by D. Maliy; 2.1.2. – “Two Preludes” by Z. Amashi, Prelude No. 5 by B. Reshetilov, Variations for piano “Lamento” by D. Maliy; 2.1.3. – “Elegy” by Z. Amashi, “Lullaby” by S. Pilutykov, “Diatonic Studies” by D. Maliy, in subchapter 2.2. on the example of analysis of the works with programmatic title (2.2.1. – “Fairytale” by S. Pilutykov, “Artist’s Prayer” by O. Bezborodko; 2.2.2. – “Footpaths” by I. Haydenko; 2.2.3. –

“Droplets” by Z. Amashi. Subchapter 2.1. contains an analysis that demonstrates quite different approaches used by the composers to organisation of texture, realisation of different types of correlation between genre and texture (direct, intermediate, indirect, disconnected); this allowed to articulate the specific of realisation of texture functions according to the chosen genre, type of texture, different configurations of relations between them, specifics of piano-textural writing.

Subchapter 2.2. contains analysis and generalisation of observations on texture organisation and functions of the texture in programmatic works for piano without clearly defined genre. It is revealed that in situation of the lack of determined connection between genre and texture there is a growing significance of such functions of texture as sense-creating, form-creating, programmatic, spatial, temporal, phonic (sonoric) ones, as well as communicative, which is realised through the functions of formation of performative strategy and orientation of the listener’s perception.

In the **Conclusions** the results of the study are summarised.

Analysis of scholarly sources allowed to postulate that as of today in the sphere of texture studies there are fundamental conceptions, yet the theory of texture is being constantly and actively developed. Musical texture appears to be an intersection of multidirected vectors of research, which illuminate its certain aspects of being and functioning, organically complementing each other. Their separation is a pure theoretical one, as functioning of texture as a living body of music is possible only in the unity of the composer’s intention and its performative incarnation, based on understanding that the texture is a logically-artistic communicative system. The term piano-textural writing is substantiated as one of the ways to realise individual artistic intention of the composer in the condition of a certain type (types) of texture through the work with its elements.

It is revealed that piano texture in the scholarly sources is being studied at an intersection of theoretical and historical approaches; in the former case it is possible to

differentiate between performative and musicologically-compositional vectors of study. In the works that represent performative vector, the attention is drawn to the texture as a sonic phenomenon, certain questions are raised of systematically-complex, intonational analysis of texture and beauty performative questions of being pianistic / un-pianistic; convenience / inconvenience; muscularly-physiological aspect of performance. They serve as the instruments to penetrate the texture as a logical and artistic system, the very core of the composer's intention. In this aspect texture is understood as a communicative system due to which an exchange of senses between the composer, the performer, and the listener happens. In the scholarly works of musicologically-compositional vector the texture is studied in its interactions with such categories as style, genre, as well as with the other devices of musical expression. It is revealed that style and texture are interconnected: texture can be regarded as one of the aspects of style due to creation of certain texture types, that generalise principles of artistic thinking of the era; consequently, the texture can be interpreted as a style-creating element on the level of epochal or individual style. Thus, in the music of the Modern era genre is embodied through the texture, while the texture serves as a sign of genre, a way of incarnation of genre content.

It is defined that in the scholarly works of historical approach the texture is studied in the dynamics of the changes of textural types and principles of piano-textural writing; sonic image of the instrument is considered to be an important sign of changes in historical perspective. It is revealed that in the process of historical development certain stable elements constituted the core of piano style (style of piano), which is based on inseparable unity between the texture and the timbre (organological characteristics of an instrument) (S. Korobetska) and is a projection of a broader instrumental style (D. Rubtsova). Intermediary definition of the term "piano texture" is suggested on the basis of scholarly postulates of preceding research and taking compositional and performative vectors into account. It is underscored that piano

texture is personalised through piano-textural writing as a way of its individualisation under the influence of the composer's intention.

Systematicness of functions of musical (piano) texture is proven based on the postulates on interaction of the texture with style, genre, other devices of musical expression, as well as based on the views on communicative, phonic (sonoric), spatial, processually-dynamic characteristics of texture.

The results of the theoretical part of the dissertation are applied to the analysis of the piano works by Ukrainian composers of the end of XX – first quarter of XXI century, carried out from the standpoint of textural functions being joined into a dynamic system in all the cases (with the exception of the programmatic function and genre function in the case of the complication of genre situation), albeit with certain peculiarities of realisation. While choosing the analytical key for the reveal of the mechanism through which the texture functions, we favoured presence or lack of the genre definition (as some sort of “name” of the work). It is underscored, that the system of textural functions, suggested in the dissertation, is an open and dynamic system, that might be reconfigured or expanded, taking modern compositional practice into account.

This, as well as further development of term “piano-textural writing” as a key to individual compositional style constitutes the perspective of further continuation of research, started in this dissertation.

Keywords: academic music, musical work, musical texture, style, genre types, musical language, composition, polyphony, harmony, piano art, the image of an instrument, pianist-performer, interpretation, variations, innovations.

СПИСОК ОПУБЛКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України

як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»

1. Ян Цзін (2023). Реалізація смислоутворювальної та організуючої функцій фактури у фортепіанних творах сучасних українських композиторів. *Аспекти історичного музикознавства*, 33, 128–141. DOI 10.34064/khnum2-33.07
https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt_33_7_YangJing.pdf
2. Ян Цзін (2024). Специфіка і функції фактури у фортепіанній музиці сучасних українських композиторів (на прикладі творів З. Алмаші та Д. Малого). *Аспекти історичного музикознавства*, 36, 158–172. DOI 10.34064/khnum2-36.09
https://aspekty.kh.ua/vypusk36/aspekt_36_9_YanTszin.pdf
3. Ян Цзін (2024). Фортепіанна фактура в українському музикознавчому дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії*, 3 (06), 178–183. DOI
<https://doi.org/10.32782/art/2024.3.33>
<https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/431>

Публікації, які свідчать про апробацію матеріалів дисертаційного дослідження

4. Ян Цзін (2023). Фактура як смисловий і композиційний чинник в Елегії для фортепіано З. Алмаші. *Богатирьовські читання: школа теорії та практики* (с. 63-65). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.
5. Ян Цзін (2023). Фортепіанна фактура як чинник смислоутворення. *Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення* (с. 65-67). Дніпровська академія музики.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	9
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	16
ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННА ФАКТУРА У ФОКУСІ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДУМКИ.....	29
1.1. Музична фактура як предмет вивчення в наукових джерелах.....	29
1.2. Теоретичні аспекти дослідження фортепіанної фактури	47
1.3. Фортепіанна фактура в діахронічному вимірі.....	71
1.4. Система функцій музичної (фортепіанної) фактури: аналітичне моделювання.....	90
Висновки до Розділу 1.....	115
РОЗДІЛ 2. РЕАЛІЗАЦІЯ ФАКТУРНИХ ФУНКЦІЙ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	118
2.1. Особливості реалізації функцій фактури у фортепіанних творах із жанровим визначенням.....	118
2.1.1. Варіанти фактурних рішень у жанрі інструментальної пісні («Недоспівана пісня барда» З. Алмаші, «Пісня без слів» І. Гайденка, «Веснянка» № 1 Д. Малого).....	119
2.1.2. Фактура як засіб відтворення генетичного коду жанру («Дві прелюдії», З. Алмаші, Прелюдія № 5 Б. Решетілова, Варіації для фортепіано « <i>Lamento</i> » Д. Малого).....	129
2.1.3. Контroversійні фактурні рішення («Елегія» З. Алмаші, «Колискова» С. Пілютикова, «Діатонічні етюдi» Д. Малого).....	144

2.2. Особливості реалізації функцій фактури в програмних фортепіанних творах.....	156
2.2.1. Програмний задум і фактура в «Казці» С. Пілютикова й «Молитві митця» О. Безбородька.....	158
2.2.2. Техніка композиції та фактура в «Стежках» І. Гайденка.....	164
2.2.3. Візуалізація і аудіалізація програмного задуму у фактурі: «Краплинки»	
3. Алмаші.....	167
Висновки до Розділу 2.....	169
ВИСНОВКИ.....	173
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	180
ДОДАТОК А (нотні приклади).....	202
ДОДАТОК Б (список публікацій, апробацій, конференцій).....	210

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Фортепіанні твори українських композиторів кінця XX – першої чверті XXI століть демонструють велике різноманіття фактурної організації та фактурної графіки, засвідчуючи інтерес до фактури як особливого предмета композиторської роботи. Це можна пояснити декількома чинниками. По-перше, перебудовою системи музичної мови на початку XX століття, унаслідок чого фактура перетворилася на один із головних її складників із широким колом функцій. По-друге, тяжінням до граничної індивідуалізації всіх складників музичної мови, всіх параметрів музичної композиції, яке виявилось в перші десятиліття XX століття (Тукова, 2021) й зберігає чинність до сьогодні. Це загострює питання атрибуції та класифікації типів фактури й окреслює проблему функцій музичної фактури, адже зрозуміло, що на фактуру покладаються важливі – додаткові – «обов'язки», які в музиці Нового часу повною мірою не були актуалізовані.

Окреслена проблема не є суто музикознавчою, вона становить інтерес і для виконавців, для яких аналітично-раціональна складова роботи над твором є важливим чинником вибудовування виконавської стратегії в цілому (Ніколаєвська, 2017; Пупіна, 2015). Тому проникнення в принципи фактурної організації, розуміння специфіки дії фактурних функцій дає виконавцям ключі до розшифрування художнього задуму композитора, усвідомлення системи композиторського стилю й віднайдення відповідних йому виконавських стилістичних прийомів. Адже на сьогодні фактура є не лише маркером епохального стилю, а й, як ніколи, стилю індивідуального. До того ж, в умовах складної жанрової системи, у якій відбувається оновлення, трансформація традиційних і формуванням нових жанрів, нерідко спостерігається розбалансування усталених механізмів взаємодії між жанром і фактурою. У такій ситуації фактура здатна виконувати важливу комунікативну функцію провідника

до осердя композиторського задуму як для виконавців, так і для слухачів. Усе це ставить фактуру в центр дослідницької уваги не тільки з конструктивної, а й зі змістової, смислової точки зору як важливого складника художньої цілісності, завдяки якому увиразнюється індивідуальна художня концепція та відбувається комунікація між композитором, виконавцями та слухачами.

Уявлення про музичну (фортепіанну) фактуру як ланку, що зв'язує композиторський задум і його виконавську реалізацію, спонукає до пошуку положень у наукових джерелах, які резонують цій думці. Справді, у численних працях, що представляють виконавський вектор, фортепіанна фактура постає центральним об'єктом дослідження в різних аспектах (Бурська, 2018, 2022; Вечір, 2002; Гуральник, 2013; Давидов, 2015; Денисенко, 2010; Касьяненко, 2001, 2019; Молчанова, 2015; Приходько, 1997; Рощина, 1991; Сетьян, 2019; Черноіваненко, 2000, 2001; Чернявська, 2015a, 2015b; Школяренко, 2017; Mickey, 1980; Viner, 2023). Однією з провідних тем цих робіт є тема проникнення в композиторський задум через фактуру – через специфіку фактурної організації, закладений у фактурі зміст, смисл із метою втілення його в звучному інтонуванні. Однак питання функцій фактури, як правило, або не перебуває в центрі уваги дослідників і порушується в контексті більш широкої проблематики (Давидов, 2015; Денисенко, 2010; Молчанова, 2015; Приходько, 1997; Рощина, 1991; Сетьян, 2019, Чернявська, 2015b), або дослідник не ставить за мету обґрунтування функцій фактури як складної багаторівневої системи (Школяренко, 2017).

У роботах, що представляють музикознавчий вектор дослідження музичної фактури (Александрова, 2014; Виноградов, 1977; Соколов, 1977; Виноградова, 2004; Герасимова, 1968; Гнатишин, 2015; Жерздеєв, 2011; Ігнатченко, 1980, 1981, 1984a, 1984b, 1999, 2001; Борисенко, 2005; Каширцев, 2021; Коновалова, 2021, 2022; Левченко, 2024; Москаленко, 2000; Приходько, 1991; Савченко, 2019c; Цурканенко, 1998, 2001; Kokoras, 2005), окремі її функції досліджуються у зв'язку

із широким колом теоретичних питань, проте цілісної системи фактурних функцій, яка б засвідчувала комплексність і різноспрямовану та різноцільову здійсненність фактури, у проаналізованих нами наукових джерелах виявлено не було.

Окремий аспект актуальності обраної теми дослідження становить той факт, що в численних наукових працях, присвячених вивченню різноманітних теоретичних і історичних аспектів українській фортепіанній музиці XX – першої чверті XXI століть (Бевз, 2017; Бондаренко, 2017; Івахова, 2013; Ілечко, 2018; Калашник, 1994; Калашникова, 2020; Клиш, 1980; Копелюк, 2018; Коханик, 2018; Кушова, 2004; Ланцута, 1998; Лігус, 2017; Моцаренко, 2021; Ніколаї, 2010; Прокопова, 2019; Ревенко, 2018; Рябуха, 2004; Салдан, 2006; Седюк, 2018; Свірідовська, 2007, 2010; Сирятська, 2024; Суховерська, 2014; Чабаненко, 2019; Шевченко, 2020), питання фактури або взагалі оминаються, або фактура не є спеціальним предметом дослідження, а розглядається як засіб виражальності в системі інших засобів відповідно до мети й ракурсу дослідження. Отже, система функцій музичної (фортепіанної) фактури в цих роботах не досліджується.

Нарешті, обрання заявленої теми можна пояснити дослідницьким інтересом до фортепіанної творчості українських композиторів кінця XX – першої чверті XXI століття, які представляють різні генерації, стильові напрями, творчі манери.

Таким чином, *актуальність* запропонованої теми зумовлена:

- відсутністю спеціального дослідження, у якому обґрунтовано систему функцій музичної (фортепіанної) фактури;
- необхідністю напрацювання аналітичного інструментарію для дослідження сучасної фортепіанної музики, у тому числі в аспекті фактурної організації та функцій фактури;
- необхідністю поєднання композиторського та виконавського ракурсів у дослідженні фортепіанної фактури;

- потребами виконавської практики, у якій фактура трактується важливою складовою логічно-художньої цілісності;
- інтересом до творчості українських композиторів сучасності.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в рамках комплексної теми «Теоретичне музикознавство та сучасна мистецька практика: аспекти взаємодії» (протокол № 1 від 30. 08. 2017). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 28. 10. 2021), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 7 від 30. 01. 2025).

Об'єктом дослідження є фортепіанна музика українських композиторів ХХ – першої чверті ХХІ століть, **предметом** – умови й засоби реалізації фактурних функцій у фортепіанних творах українських композиторів кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Мета дослідження – дослідити функції музичної (фортепіанної) фактури в теоретичному і практичному вимірах як багаторівневої, ієрархічної, динамічної системи.

Вона зумовлює вирішення таких завдань:

- на підставі узагальнення положень, що містяться в наукових джерелах із фактурознавства, визначити основні фокуси дослідження музичної фактури як системного й комплексного явища;
- визначити аспекти дослідження фортепіанної фактури на перетині теоретичного й історичного напрямів і в єдності композиторського та виконавського ракурсів;
- дослідити співвідношення понять «фортепіанний стиль» («стиль фортепіано»), «фортепіанна фактура» та «фортепіанно-фактурне письмо»;

- виокремити різнорівневі та різноспрямовані функції музичної фактури, виходячи із системної взаємодії фактури зі стилем, жанром, музичним твором і враховуючи її комунікативні та смислоутворювальні властивості;
- дослідити реалізацію функцій музичної фактури у фортепіанних творах із жанровим визначенням;
- дослідити реалізацію функцій музичної фактури в програмних фортепіанних творах.

Матеріалом дослідження є фортепіанні твори українських композиторів, написані наприкінці ХХ - в першій чверті ХХІ століття: «Дві прелюдії», «Елегія», «Краплинки», «Недоспівана пісня барда» З. Алмаші, «Молитва митця» О. Безбородька, «Пісня без слів», «Стежки» І. Гайдена, Варіації «*Lamento*», «Веснянка» № 1, «Діатонічні етюд» Д. Малого, «Казка», «Колискова» С. Пілютикова, Прелюдія № 5 Б. Решетілова.

Досягнення поставленої в дисертації дослідницької мети, вирішення сформульованих завдань потребує залучення таких методів:

- системно-теоретичного, який дозволяє дослідити музичну (фортепіанну) фактуру як системне, комплексне й синтетичне явище;
- історико-стильового, який дозволяє простежити еволюцію фортепіанної фактури в різних стильових контекстах європейської музики;
- системно-функціонального, котрий уможливорює розуміння сутності функцій фактури в системній взаємодії;
- жанрово-стильового, що націлений на виявлення специфіки і механізмів взаємозв'язків між стилем, жанром і фактурою;
- комунікативного, який актуалізує розуміння фактури як комунікативної системи;

– методу цілісного аналізу, який виявляє індивідуальні принципи роботи із фактурою у зв'язку з іншими засобами виражальності в музичному творі як логічно-художній цілісності.

Теоретичну базу дисертаційного дослідження становлять роботи з різних галузей музикології, присвячені:

- *питанням теорії та історії музичного мистецтва* (Александрова, 2014; Александрова, Черторижська 2023; Гоменюк, 2006; Жарков, 2020; Жарков, Коханик, 2022; Зима, 2024; Івко, 2008; Калашник, 2010; Клебанов, 2019; Коновалова, 2021, 2022; Коробецька, 2011; Корчев, 2020; Кравцов, 1984; Кузьмук, 2020; Малий, 2023; Нікітська, Савченко, 2024; Ніколаєвська, 2020, 2021; Пясковський, 1987; Рябуха, 2017; Савченко, 2005, 2019b; Самойленко, 2020; Фізер, 2019; Харнонкорт, 2002; Шип, 1998; Юрко, 2022; Boulez, 1987; Carse, 2025; Core, 1997; Kostka, 2004; Piston, 1969; Schoenberg, 1984);
- *українській музичній культурі та українській музиці* (Берегова, 2013, 2020; Іваницький, 2004; Коханик, 2004a, 2004b; Луніна, 2013; Марчун, 2005; Рябуха, 2012; Сильвестров, 2011; Dovzhynets, Govorukhina, Kopeliuk, Ovchar, Drach, 2022; Vashchenko, Kopeliuk, Sediuk, Bondar, Kornisheva, 2022);
- *теоретичним і історичним аспектам української фортепіанної музики* (Бевз, 2017; Бондаренко, 2017; Івахова, 2013; Ілечко, 2018; Калашник, 1994; Калашникова, 2020; Клин, 1980; Копелюк, 2018; Коханик, 2018; Кущова, 2004; Ланцута, 1998; Лігус, 2017; Моцаренко, 2021; Ніколаї, 2010; Прокопова, 2019; Ревенко, 2018; Рябуха, 2004; Салдан, 2006; Седюк, 2018; Свірідовська, 2007, 2010; Сирятська, 2024; Суховерська, 2014; Чабаненко, 2019; Шевченко, 2020);
- *різноманітним аспектам фортепіанної музики XX-XXI століть* (Зима, 2023; Шадько, 2019, 2022; Шаріна, 2022);
- *теорії та історії стилю й жанру в музиці* (Борисенко, 2005, 2023; Герасимова-Персидська, 2012; Григоренко, 2010; Гульцова, 2018; Копелюк, 2019; Коханик,

2004a, 2004b, 2010; Кутлуєва, 2023; Кучма, 2021; Лігус, 2016; Плющенко, 2021; Рубцова, 2014; Стецюк, 2019; Стоянова, 2019; Тукова, 2002, 2003; Фрайт, 2023; Чистякова, 2019; Ivanova, Chernyavska, Pupina, 2020; Kripak, 2021; Mizitova, Sediuk, Kopeliuk, Cherednychenko, Pidporinova, 2023; Nikolaievskia at al., 2023);

– *теорії музичної фактури* (Александрова, 2014; Виноградов, 1977; Сокол, 1977; Виноградова, 2004; Герасимова, 1968; Гнатишин, 2015; Жерздєв, 2011; Ігнатченко, 1980, 1981, 1984a, 1984b, 1999, 2001; Каширцев, 2021; Коновалова, 2021, 2022; Левченко, 2024; Москаленко, 2000; Приходько, 1991; Савченко, 2019с; Цурканенко, 1998, 2001; Черноіваненко, 2000, 2001; Kokoras, 2005);

– *різноманітним аспектам і специфіці фортепіанної фактури й історичним шляхам її розвитку* (Ань Лу, 2024; Бурська, 2018, 2022; Вечір, 2002; Гуральник, 2013; Давидов, 2015; Денисенко, 2010; Касьяненко, 2001, 2019; Кашкадамова, 1998, 2006; Молчанова, 2015; Приходько, 1997; Приходько, 2020; Рощина, 1991; Сетьян, 2019; Б. Стецюк, 2019; Чернявська, 2015a, 2015b ; Школяренко, 2017; Couturier, Vigo, Leve, 2022a, 2022b; Mickey, 1980, Viner, 2023);

– *проблеми фортепіанного виконавського мистецтва* (Бурська, 2018, 2022; Ван Чень, 2023; Вень Вень, 2024; Вєркіна, 2008; Дедусенко, 2004; Довжинець, 2015; Калуга, 2024; Касьяненко, 2001, 2019; Кашкадамова, 2014; Кріпак, 2020, 2023; Ніколаєвська, 2017; Попов, 2023; Приходько, 1997; Пупіна, 2015; Руденко, 2002; Сухленко, 2015; Чернявська, 2015a, 2020);

– *питанням хорового, ансамблевого, оркестрового письма* (Заверуха, 2017, 2018; Приходько, 2017; Савченко, 2019a, 2024; Смірнова, 2020; Фартушка, 2021);

– *довідниково-енциклопедичні видання* (Вишинський, н. д.; Кузик, 2018; Кушнірук, 2008, 2018; Ніколаєва, 2018).

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертаційному дослідженні *вперше*:

- обґрунтовано багаторівневу, ієрархічну, динамічну систему функцій музичної (фортепіанної) фактури;
- конкретизовано фундаментальну тріаду фактурних функцій (логічна, художня, комунікативна);
- запропоновано поняття «фортепіанно-фактурне письмо»;
- розкрито системний взаємозв'язок між «фортепіанним стилем» («стилем фортепіано»), «фортепіанною фактурою» та «фортепіанно-фактурним письмом»;
- уведено до наукового обігу фортепіанні твори, які ще не ставали предметом дослідження в наукових розвідках;
- проаналізовано принципи фактурної організації та дію виокремлених функцій фактури в обраних фортепіанних творах сучасних українських композиторів.

Набуло подальшого розвитку:

- положення теорії музичної фактури;
- розробка поняття «фортепіанний стиль» («стиль фортепіано»);
- розробка поняття «фортепіанна фактура»: запропоновано робочий варіант його визначення з метою поглиблення системного й комплексного розуміння сутності фактури як царини взаємодії композитора й виконавця;
- розробка поняття «письмо» в проєкції на фортепіанну фактуру.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання матеріалів дослідження в навчальних дисциплінах, які викладаються здобувачам освіти музикознавчої, композиторської та виконавських фахових профілізацій, зокрема історії української музики, аналізі музичних творів, теоретичних проблемах сучасної музики. Матеріали дослідження можуть бути корисними у виконавській практиці піаністам, які звертаються у своєму репертуарі до творів сучасних українських композиторів.

Апробація результатів дослідження. Обговорення дисертаційного дослідження відбувалося на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки роботи оприлюднені на восьми міжнародних і всеукраїнських науково-практичних і науково-творчих конференціях:

- Міжнародній науково-творчій конференції «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 26 – 27. 05. 2022);
- Міжнародній науково-творчій конференції «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 17 – 19. 03. 2023);
- XVII Всеукраїнській студентсько-аспірантській науково-практичній конференції «Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення» (Дніпро, 9 – 10. 10. 2023);
- Науковому проєкті «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13 – 14. 02. 2024);
- XVIII Всеукраїнській дворівневій науково-практичній конференції «Музичний твір як феномен рефлексивно-творчого мислення» (Дніпро, 01 – 02. 04. 2024);
- Міжнародній науково-творчій конференції «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» Міжнародного науково-творчого та освітнього проєкту «Богатирьовські студії: синтез теорії та практики» (Харків, 04 – 06. 04. 2024);
- Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» (Київ, 26 – 27. 04. 2024);
- Міжнародній науково-творчій конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11 – 12. 02. 2025).

Публікації. Основні положення дисертації викладені у трьох одноосібних статтях, надрукованих у спеціалізованих наукових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України. Результати дослідження висвітлено в двох публікаціях апробаційного характеру.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів із поділом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний обсяг наукової праці становить 211 сторінок, з них основного тексту – 161 сторінка. Список використаних джерел – 191 найменувань, з них 18 є іншомовними.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПАННА ФАКТУРА У ФОКУСІ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДУМКИ

1.1. Музична фактура як предмет вивчення в наукових джерелах

Фактурознавство на сьогодні є розробленою полівекторною проблемною сферою музикології. Унесок українських вчених у дослідження музичної фактури є доволі вагомим, що виявляється в концептуальності й оригінальності сформульованих наукових положень в роботах різних жанрів. На цьому акцентує увагу О. Гнатишин (2015), аналізуючи й систематизуючи підходи до вивчення фактури, що були запропоновані й розроблені українськими музикознавцями. У своїй розвідці авторка спирається на усталену в науковій літературі класифікацію векторів дослідження фактури, в якій виокремлюється системний (або статичний) підхід, коли фактура розглядається як складна система музичної мови, складена з певних компонентів, що функціонально взаємодіють; підхід процесуальний, котрий охоплює декілька аспектів, а саме взаємозв'язок фактури з іншими системами музичної мови (зокрема координацію з музичною формою), образно-смісловий і тематичний, художньо-просторовий (Гнатишин, 2015: 135).

Іншу класифікацію підходів щодо вивчення музичної фактури пропонує В. Приходько, розмежовуючи погляди теоретика-музикознавця й виконавця-практика. У першому випадку у фокусі уваги дослідників є «загальні, фундаментальні закономірності фактури» (Приходько, 1997: 63), її конструктивні компоненти (там само: 91). У другому – субстанція, що звучить і рухається в просторі, «у всій її фонічній могутності, у всій красі трепетних звукових фарб, у всій повноті озвученої змістовності» (там само: 45). У фактурі як предметі виконавського аналізу зміщується акцент на взаємодію всіх компонентів, «котрі забезпечують повноцінне фонічне існування звукової тканини» (там само: 91). Звісно, що в такому випадку до фактурних явищ залучається все те, що пов'язане

з «якістю звучання», тому що, на думку авторки, звучання поза якістю реалізоване бути не може» (там само: 45).

Одночасно, проводячи межу між вивченням фактури музикознавцями й виконавцями, В. Приходько віднаходить точки дотику й перетину між власне музикознавчою та виконавською царинами розуміння фактури. Містками, що поєднують ці два ракурси, на думку дослідниці, є ідеї щодо: а) багатоплановості музичної фактури як звукового феномена; б) смислової наповненості та змістового потенціалу музичної фактури; в) її комунікативних можливостей. В. Приходько зазначає: «Просторові можливості фактури воістину дивовижні: у свідомості людини, яка розуміє мову музики (іншими словами, вихованого у відповідній культурній традиції), сформований звуковий простір дихає, набуває майже видиму пластичну рельєфність, стає ареною складних музичних подій...» (Приходько, 1997: 48). Просторовість музичної фактури пов'язується дослідницею з її художньо-образними, смисловими, змістовими потенціями, що становить, на її думку, ключовий інтерес для виконавця: «Образна насиченість фактури, її фонічна аура, просторові асоціації – все це утворює сутнісну частину виконавського трактування явища» (Приходько, 1997: 48). Авторка визначає фактуру як феномен, що звучить, підвладний сприйняттю, такий, що бере участь у формуванні звукового простору (Приходько, 1997: 68). Підтверджуючи висловлену В. Приходько думку щодо перетину між музикознавчою та виконавською царинами розуміння фактури, наведемо визначення фактури в дослідженні Д. Коупа / D. Core «Техніки сучасної композиції» (1997), котрий репрезентує композиторський погляд на явище. Вельми примітно, що автор визначає фактуру як відстань / *spacing* (!) між тонами в акордах або голосами в контрапунктичній тканині (Core, 1997: 39).

Наукові положення монографії В. Приходько свідчать, що для виконавця є важливим, передусім, динамічно-процесуальне розуміння фактури в

реалізованому звучанні, хоча для аналітичного проникнення в специфіку фактурної організації творів, безумовно, має значення й теоретичний, системний аспект. Ба більше, саме фактура постає центральним компонентом музичного твору як художньої цілісності, через який здійснюється проникнення в її художній світ виконавця. Як зауважує А. Черноіваненко, «для виконавця будь-який твір повернений, насамперед, своїм фактурним боком, і процес створення музичного твору йде, можливо, немовби в зворотному порядку (в порівнянні з композиторським) – від речових компонентів до художньо-композиційного цілого» (Черноіваненко, 2001: 4). Аналогічну думку висловлює і Т. Рощина: «...Фактура твору – це той об'єкт, із яким виконавець зустрічається в першу чергу...» (Рощина, 1991: 1).

У монографічному дослідженні М. Чернявської (2015b) огляд корпусу наукової літератури з проблематики фактури також здійснюється із урахуванням змісту суто теоретичних робіт і наукових праць виконавців-практиків, для яких фактура – це не абстрактно-теоретичне явище, а живе тіло музики, явлене у звучанні. У ретельному аналізі праць музикознавців авторка окреслює коло питань, які перебувають у полі зору науковців: фактура як система функцій голосів (голосоведіння та взаємозв'язки голосів між собою); виразна й формотворча роль фактури; її види; зв'язок типів фактури з певними жанрами та їхньою образно-змістовною сферою; фактура та стиль; фактура в зіставленні з тематизмом і драматургічними принципами; поняття фактурної горизонталі, вертикалі та глибини (Чернявська, 2015b: 18–21).

Незважаючи на те, що серед теоретичних робіт вагома роль належить власне «музикознавчому» погляду на музичну фактуру, М. Чернявська виокремлює праці, де представлені «композиторський» і «слухацький» ракурси дослідження. У першому випадку акцент робиться на логіці організації фактури, що виявляється через число голосів і їхнє «поводження». У другому акцент

припадає на виклад матеріалу та його зв'язок із жанром (Чернявська, 2015b: 21–22).

Аналізуючи наукові праці видатних виконавців-піаністів, у яких розглядаються питання, пов'язані з фактурою, М. Чернявська зазначає, що в основу виконавського аналізу, передусім, покладаються конкретно-чуттєві характеристики фактури, зумовлені тембровими властивостями інструмента, сполученням рельєфу й тла тощо (там само: 22), що перетинається з думкою В. Приходько (1997). Утім огляд представленого в монографії кола питань щодо фортепіанної фактури буде поданий нижче.

На нашу думку, перспективним підходом у дослідженні фактури є семантичний (змістовий, художньо-смісловий), згідно з яким визнаються її змістове, смислове наповнення (фактура як носій змісту, смислу) і смислоутворювальні можливості. Залежно від обраного ракурсу дослідження він може вважатися одним із векторів або процесуального (згідно з О. Гнатишин (2015)), або виконавського (згідно з В. Приходько (1997), М. Чернявською (2015b)) підходів.

За словами В. Приходько, «область фактурного смислоутворення» (1997: 70) живить дослідницький інтерес як теоретиків, так і практиків. Авторка звертає увагу на той факт, що виконавське дослідження музичної фактури спрямоване в першу чергу не на типові норми її організації (хоча це також перебуває в полі зору) й виокремлення окремих компонентів, а на «найскладніші процеси фактурного смислоутворення» (там само: 71). Останні реалізуються в результаті синтезу компонентів у фактурі (там само: 73). Під компонентами фактури В. Приходько розуміє засоби виражальності музичної мови. У «фактурній системі відносин», «фактурній ієрархії», під впливом об'єднувальної сили фактури вони набувають статусу фактурних компонентів (там само: 72). Аналіз фактури з точки зору характеру взаємодії компонентів фактури як синтетичного цілого

дозволяє виконавцеві, на думку В. Приходько, наблизитися до області фактурного смислотворення. Запропонований підхід авторка пропонує називати семантичним аспектом виконавського аналізу фактури (там само: 70).

Усвідомлюючи абстрактність розмежування векторів дослідження фактури, ми пропонуємо виходити, по-перше, з ідеї їхнього перетину та взаємодії, адже процесуальний підхід спирається на уявлення про фактуру як систему, а погляд виконавця-практика – на теоретичні знання про фактуру. У свою чергу, семантичний підхід, у якому артикулюється важливість синтезувальної ролі фактури у взаємодії її компонентів, не може розглядатися поза системним, котрий передбачає трактування фактури як складної ієрархічної функціональної системи. По-друге, з ідеї комплексності (Ігнатченко, 1984b: 8) та системності як основних постулатів у вивченні фактури як складного багаторівневого явища. Між тим, дотримуючись необхідності послідовності й логічності у викладенні матеріалу, наведемо різні точки зору щодо сутності музичної фактури, які об'єктивуються у сформульованих науковцями визначеннях цього феномену, а також розглянемо дотичні питання класифікації типів фактури й фактурного письма.

Виокремлений системний (статичний) підхід передбачає фіксацію загального (що є фактура) на основі аналізу й систематизації одиничного (фактура в музичних творах) із подальшою класифікацією та типологізацією узагальненого (фактура різних типів). При цьому єдиної відповіді на питання «що є фактура» і «яка класифікація типів фактури є правильною і об'єктивною» не існує. Звідси – множинність визначень самого поняття відповідно до ракурсу дослідження й численність класифікацій, що існують у науковій літературі. Підтвердження цієї тези знаходимо в дисертаційному дослідженні Р. Каширцева (2021), в якому представлений панорамний огляд існуючих на сьогодні підходів щодо розуміння сутності фактури. Автор акцентує багатоаспектність вивчення фактури

в сучасному музикознавстві, виокремлюючи внутрішній і зовнішній аспекти її осмислення: з одного боку, «внутрішньої будови як тканини музичного мовлення та інтонаційного явища», з іншого, ««зовнішніх» факторів – кореляції з усіма іншими змістовними параметрами музичного твору; формотворчими (з точки зору структурних, функціональних, драматургічних виявів); жанрово-семантичними (створення певного характеру звучання); стильовими (вплив на створення художньої цілісності твору) тощо» (Каширцев, 2021: 79). У продовження думки зазначимо, що в багатьох визначеннях науковці часто фокусують увагу одразу на декількох аспектах музичної фактури, що ще раз доводить умовність існування «чистих» дослідницьких напрямів.

Так, наприклад, Г. Виноградов поєднує естетичний і знаковий аспекти в трактуванні музичної фактури, пропонуючи декілька її визначень. «Як музично-естетична категорія – це матеріалізація музичної думки в просторі та часі, яка почуттєво сприймається в таких трьох параметрах: горизонталь, вертикаль, щільність» (Виноградов, 1977: 93). «Фактура – це знакова система, за допомогою якої здійснюється фіксація різних форм викладу – складів музичної тканини – на папері» (Виноградов, 1977: 94). І, нарешті, синтезувальне, в якому поєднуються уявлення про фактуру як музично-естетичну категорію та знакову систему: «Музична фактура – це принцип організації в просторі та часі звукового потоку, що почуттєво сприймається в трьох параметрах (горизонталь, вертикаль, щільність) і має деяку адекватність щодо способів його фіксації на папері за допомогою певної знакової системи або передбачає подібну фіксацію» (там само: 94). Як бачимо, у наведених визначеннях органічно поєднані системний (статичний) і процесуальний підходи, акцентується просторовість фактури, про що свідчить згадка про тривимірність сприйняття. Комплексність і різноаспектність трактування фактури зумовлені обраним науковцем стильовим ракурсом дослідження, в контексті якого сама фактура розглядається важливим

аспектом вивчення стилю (котрий, у свою чергу, є детермінувальним чинником щодо фактури), тому не може бути представлена в одній площині. Погляд на фактуру в такому разі має поєднувати індивідуальне (одиничне, особливе) й загальне, статичне й динамічне, художньо-естетичне й конструктивне, виводячи таким чином на категорію «стиль» у якій усі названі компоненти утворюють динамічні пари опозицій.

Панорамно й системно до явища фактури підходить С. Шип (1998), вважаючи фактуру однією з основних сторін музичної форми. Такий підхід уможливорює побудову ієрархічної системи, де фактура мислиться на різномасштабних рівнях елементом системно-функціональних зв'язків: вона є стороною музичної форми, у свою чергу, мелодія та гармонія є компонентами фактури. Вчений пропонує ємне її визначення: «...Фактура – звукова тканина музичного мовлення, яка складається з мелодичних ліній і співзвуч» (Шип, 1998: 166). На нашу думку, в цьому визначенні теж виділяється декілька аспектів: 1) чинник динамічної процесуальності, адже мовлення завжди розгортається в часі, на відміну від мови, яка існує як система граматик статично-симультанно (історичний розвиток мови залишаємо в контексті цього викладу поза увагою); 2) знакова природа фактури, адже музичне мовлення є реалізацією-розгортанням музичної мови; 3) системність (невід'ємну від знаковості) як необхідну умову складання мелодичних ліній і співзвуч відповідно до певного принципу мовної організації.

Значною віхою в розробці теорії музичної фактури є наукові праці Г. Ігнатченка (1980, 1981, 1984а, 1984b, 1999, 2001). У центрі уваги дослідника постали питання динаміки фактурного розвитку, які, окрім проблем перемінності функцій голосів і механізму утворення прихованих голосів в багатоголоссі, на той час не дістали всебічної уваги з боку дослідників. Отже, музична фактура в дисертаційному дослідженні Г. Ігнатченка (1984а, 1984b) й низці його робіт

інших жанрів вивчається в процесуально-динамічному аспекті, в чому вбачається поєднання системного та функціонально-логічного підходів. Відповідним чином фактура науковцем дефінується як «вертикально-просторова координата звукової тканини, що рухається і з певною мірою інтенсивності видозмінюється, створюючи особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови і взаємодіючи із синтаксичними структурами, але не зводячись до них» (Ігнатченко, 1984а: 2). Науковець пропонує також визначення поняття «тип фактури», який можна вважати узагальнювальним: «...Тип фактури (форма викладення) – система логічних (субординаційних і координаційних) зв'язків компонентів звукової тканини, що має відносно стійкий характер і повторюється у своїх загальних рисах як у даному, так і в інших музичних творах, ширше – як у даному, так і в інших музичних стилях» (Ігнатченко, 1984а: 15 – 16).

Ракурс дослідження фактури в її динамічно-процесуальному розвитку зумовили виокремлення рівнів змін фактури (міжфактурного, внутрішньофактурного та проміжного) та форм фактурного розвитку (всього шість) (Ігнатченко, 1984а: 6 – 7). Комплексне виявлення рівнів і форм досліджується в дисертації у функціонально-фонічному й функціонально-логічному аспектах музичного викладення. Для вивчення першого науковець запроваджує поняття щільності як категорії теорії фактури, пропонує її визначення та систематизує чинники, які на неї впливають по вертикалі (маси, розташування, регістру) й горизонталі (ритмічний, темповий, метро-фразувальний, а також чинник групування фактурно-структурних компонентів) (там само: 8 – 9).

Сформульована Г. Ігнатченком концепція фактури в динамічно-процесуальному аспекті є вкрай перспективною та плідною, особливо в розвідках із фактурної проблематики виконавського спрямування, а також при дослідженні

творів різних складів XX-XXI століття, в яких актуалізується смислоутворювальна функція фактури.

У дисертації І. Цурканенко (1998) в центрі уваги постають взаємозв'язки та взаємодія поліфонії та фактури. В контексті викладу авторка, спираючись на корпус наукової літератури з теорії фактури, окреслює її розуміння в річищі сформованих і усталених поглядів, згідно з якими фактура постає як тканинний, індивідуально-конкретний вираз комплексу універсальних закономірностей і виконує умовну функцію форми «змістом якої є дія певної художньої логіки» (Цурканенко, 1998: 5). Це положення екстраполюється дослідницею і на поняття складу, яке в контексті дисертації набуває значення «інваріанту або (та) узагальнювального принципу, який прямо не залежить від засобів виразності (індивідуальних у кожному окремому випадку) й тому може бути втілений із різною мірою відповідності до усталених зразків» (там само: 5). У конкретному творі фактура, на думку І. Цурканенко, є «зовнішнім виявом глибинного, узагальнювального принципу», «дії певного фактурного інваріанту», який може мати різні матеріальні втілення. Він характеризується певною координацією вертикалі й горизонталі, що зумовлює класифікацію типів складів (там само: 6).

Вихідним положенням Д. Клебанова в «Лекціях з інструментування» (2019), які є естетико-теоретичним узагальненням багаторічного композиторського й педагогічного оркеструвального досвіду, постає опора на діалектичну єдність сутності та явища, яке розгортається в музичній формі у взаємодію плану змісту й плану вираження. Першому (плану змісту), трактованому композитором як означуване, «відповідає ... структура, що є внутрішньою формою, зосередженням субстанції музики, її інваріантної сторони. У структурі міститься інформація про синтаксичну будову музики, про особливості її складу й задатки її образної характеристики» (Клебанов, 2019: 12). План вираження (означальне) пов'язується автором із фактурою, яка мислиться ним «теоретично обґрунтовано» і з

практичної точки зору «доцільно» як «морфологічно оформлена, фонічна оболонка, зареєстрована й по-своєму закріплена, зміст, причинений структурою» (там само: 12 – 13). Так само у визначенні фактури, запропонованому в монографії С. Коробецької з теорії та історії оркестрового стилю (2011), фокусується увага на матеріально-речовому й фонічному аспектах – оркестровому звучанні, яке організується за допомогою фактури. У свою чергу, в роботі Д. Клебанова (2019) фактура розглядається у співвідношенні зі складом – абстрактним поняттям, що реалізується в музиці й трактується як «історично усталені типи відношень між голосами й компонентами музики» (там само: 11). Автор розмежовує однорідні, складені з однакових компонентів («мелодія, поліфонія, гетерофонія, акордовий і фігуративний») і неоднорідні склади, складені з різних компонентів. Із контексту стає зрозумілим, що автор має на увазі комбінації однорідних складів (там само: 11).

Коротко резюмуючи викладені положення, зазначимо, що, попри багатоаспектність осмислення музичної фактури як складного явища відповідно до дослідницьких завдань, різні наукові погляди на сутність фактури, по-перше, не є взаємовиключними, а доповнюють один одного, по-друге, мають зони перетину. Узагальнюючи, можна констатувати, що дослідники акцентують увагу на таких сутнісних характеристиках фактури: системності, комплексності, ієрархічності, логічності, художності (змістовності), процесуальній динамічності, просторовості, на фонічній природі та смислоутворювальних властивостях.

У наукових розвідках поняття «музична фактура» часто застосовується разом із поняттям «письмо», іноді з «прив'язкою» до певної історичної доби. Так, наприклад, Н. Кашкадамова називає підрозділ свого дослідження «Фортепіанне письмо класичного стилю» (1998: 207), оперуючи поняттям «письмо» й у подальших дослідженнях (2006; 2014). У свою чергу, В. Приходько об'єднує поняття «фактура» й «письмо», ставлячи питання про можливі відмінності

у «фактурному письмі» композиторів, які працюють в одній площині, за одними правилами: наприклад, утілюють принципи гомофонії або звертаються до одних і тих самих жанрів (Приходько, 1997: 27). Про клавірне письмо у зв'язку з фактурною винахідливістю Д. Скарлатті зазначає Т. Рощина (1991: 4). З огляду на те, що поняття «фортепіанне письмо» або «фактурне письмо» вживаються як звичні та зрозумілі, вважаємо за доцільне окреслити більш точне їх розуміння.

Слід зазначити, що останнім часом поняття «письмо» дістало різнобічного осмислення у зв'язку з різними сферами композиторської творчості: оркестровою (Коробецька, 2011; Савченко, 2019а; 2024); ансамблевою (Смірнова, 2020), хоровою (Заверуха, 2017, 2018; Приходько, 2017; Фартушка, 2021). Залишимо поза нашою увагою хорове письмо, звернувшись до письма, пов'язаного з інструментальною музикою. Якщо С. Коробецька (2011) фактично ототожнює оркестрове письмо й оркестрову техніку, то Г. Савченко (2024) пропонує їх диференціювати. Спираючись на розуміння «письма», що вже склалося в науковому дискурсі й використовуючи напрацювання суміжних гуманітарних дисциплін, авторка наголошує на тому, що письмо корелює, з одного боку, з індивідуально-стилістичним началом, з іншого, містить «стабільні властивості» (згідно з О. Приходько, 2017), які дозволяють дослідити письмо на більш високому рівні узагальнень. Науковиця підкреслює системність письма (там само: 77) й визначає його детермінувальні чинники: це «культура-контекст як тип мислення (світоглядні, аксіологічні настанови та просторово-часові відносини, що склалися в культурі-контексті)», мислення самого композитора, його музична мова (там само: 78). Авторка називає також технічні базові прийоми оркестрування, адже досліджує феномен саме оркестрового письма, але ми можемо узагальнити й висловити припущення, що в будь-якому разі композитор спирається на базові принципи побудови фактури певного типу. Г. Савченко пропонує таку дефініцію оркестрового письма: «Під оркестровим письмом

розуміється детермінована культурою-контекстом, оркестровим мисленням, музичною мовою композитора й загальними базовими правилами оркестрування, індивідуальна система технологічних принципів і прийомів, які реалізуються через функціональну взаємодію елементів оркестрової звукоматерії (фактури, тканини)» (Савченко, 2024: 78).

У цьому визначенні та, в цілому, в розумінні дослідницею феномена письма містяться перспективні положення, які можна використати при окресленні смислових меж поняття «фортепіанне письмо». У ньому, по-перше, акцентується увага на історико-культурній зумовленості письма, що перетинається з трактуванням фортепіанного письма Н. Кашкадамовою (1998; 2006). По-друге, йдеться про функціональну взаємодію елементів фактури, що можна екстраполювати в тому числі на фактуру фортепіанну. По-третє, письмо трактується у двох вимірах: індивідуально-стильовому, індивідуально-стилістичному та в загально-стильовому. Спираючись на ці положення, вважаємо доцільним запропонувати робоче визначення поняття «фортепіанно-фактурне письмо» з метою об'єднання цілком слушних висловів «фортепіанне письмо» й «фактурне письмо», які функціонують у науковому обігу окремо. Але перед тим окреслимо зону перетину між «письмом» і «фактурою». На думку І. Смірної, «фактура» й «письмо» перебувають у синхронно-асинхронній взаємодії (Смірнова, 2020: 79). У гомофонно-гармонічній мовній системі фактура є більш широким поняттям, належачи високому масштабному рівню музичної форми (там само: 82), зміна типу фактури завжди буде супроводжуватися змінами на рівні письма. У той же час і без зміни типу фактури в письмі можуть відбуватись певні перетворення, зумовлені внутрішньо-фактурними модифікаціями (там само: 82). Компонентами ансамблевого письма І. Смірнова¹ називає тембр, регістр, дублювання, темброві передачі, які є засобами, що «належать ... більш низькому

¹ Предметом дослідження авторки є камерно-інструментальні ансамблі мішаних складів німецьких композиторів кінця XVIII–XIX століть.

логіко-структурному рівню композиції» (Смірнова, 2020: 84). Авторка додає і виконавські засоби: динаміку, штрихи, артикуляцію (там само: 84).

Виходячи з положення про ієрархічне підпорядкування письма фактурі, пропонуємо трактувати *фортепіанно-фактурне письмо одним із засобів реалізації індивідуального художнього задуму композитора в межах певного типу (типів) фактури через роботу з її елементами відповідно до органологічних властивостей і специфіки звучання фортепіано внаслідок чого формується індивідуальний фактурний малюнок, який і можна охопити поняттям «письмо»*. Спираючись на положення Г. Савченко (2024), вважаємо, що фортепіанно-фактурне письмо, з одного боку, є історико-культурно й загально-стильово зумовленим, з іншого, є визначеним індивідуальним композиторським рішенням, тобто функціонує у двох вимірах – загальному й індивідуальному.

У цьому контексті постає питання про елементи (компоненти) фактури, яке вирішується науковцями залежно від ракурсу дослідження. Так, наприклад, Г. Виноградов з перспективи теорії знакових систем пропонує вважати елементами фактури музичний звук із відповідним матеріальним знаком (нотою), а також мотив (субмотив), фразу, речення, період як смислові одиниці, що несуть певну інформацію (Виноградов, 1977: 96). В. Приходько пише про засоби виражальності музичної мови як компоненти фактури (1997). Компоненти фактури по вертикалі, горизонталі та глибині класифікує О. Кріпак (2023), зокрема: «1) голоси, пласти (групи голосів), тони акордів, а також приховані голоси, які можуть виникати в одноголоссі; 2) ...фактурні осередки, що фіксують час, необхідний для розгортання всіх деталей цієї фактури; 3) по глибині – “плани звукової інтенсивності”, які створюють стереофонічний ефект “далі-ближче”» (Кріпак, 2023: 108). С. Шип вважає елементами музичної фактури лінії та співзвуччя (Шип, 1998: 166). У подальшому викладенні в контексті цієї дисертації будемо застосовувати поняття «елементи фактури». Ними, на нашу

думку, є лінії (голоси) фактури та співзвуччя, а також на більш високому масштабному рівні фактурна формула² в єдності горизонталі та вертикалі, яка вказує на певний тип фактури. Чинниками, що визначають характер (конфігурацію) фортепіанно-фактурного письма вважатимемо: реєстрове положення елементів фактури, кількість елементів фактури, їх взаєморозташування в просторі фактури, темпоритм внутрішньофактурних змін, наявність і тип дублювань.

Важливим питанням у вивченні фактури як складного явища є питання класифікації її типів, особливо актуальне з перспективи композиторської практики кінця ХХ-першої чверті ХХІ століть, у якій демонструється принципова стильова та стилістична плюралістичність і різновекторність. Різноманітні підходи до класифікації типів фактури та типів складів як «принципів фактурного влаштування» (Шип, 1998: 170) можна простежити в наукових працях В. Пістона / W. Piston (1969), Г. Ігнатченка (1984a, 1984b), С. Костки / S. Kostka (2004), С. Шипа (1998), С. Коробецької (2011), Д. Клебанова (2019), І. Тукової (2021) та ін. Одразу зауважимо, що класифікація типів фактури в роботах, присвячених питанням оркестрування, нерідко здійснюється з перспективи тих операцій, які чинить оркеструвальник над оркестровою фактурою, тому залишимо її за межами цього дослідження (див., наприклад, Piston, 1969; Клебанов, 2019).

Не ставлячи за мету презентацію всіх підходів до класифікації типів фактури³, що склалися на сьогодні в музичній науці, зацентруємо увагу на тому, як дослідники намагаються віднайти баланс (своєрідну «середню арифметичну») між намаганням типологізувати та класифікувати фактурні типи, а з іншого боку,

2 Про фактурну формулу як вираження виконавської техніки зазначає в монографії М. Чернявська (2015b). Про це йтиметься в нашій дисертації в підрозділі 1.3.

3 Вельми цікавими є пошуки методів формалізації принципів фактурної організації та створення моделей фактурного синтаксису на основі обробки даних, отриманих у результаті аналізу західноєвропейської фортепіанної музики, що простежуємо в роботах L. Couturier, L. Bigo, F. Levé (2022a, 2022b). Автори вважають, що виведені формули обчислення з урахуванням різних показників фактури (щільності, статичності, різноманітності, кількості шарів і субшарів, ритмічної організації тощо) відкривають шлях для аналізу фактури фортепіанної музики як для виконавців, так і у випадку автоматизованої обробки.

тримати у полі зору нескінченну множинність реальних і потенційних фактурних конфігурацій у музичних творах. Так, наприклад, С. Шип виокремлює мелодичний, гармонічний і мелодико-гармонічний склади, залежно від компонентів, що утворюють фактуру (1998: 170). Далі, на основі врахування співвідношення рельєфу й фону, міри інтонаційної подібності компонентів фактури, складності тканини тощо, дослідник диференціює типи складів, отримуючи більш деталізовану класифікацію типів фактур. Мелодичний склад представлений монодійною та поліфонічною (гетерофонною, підголосковою, імітаційною, контрастною) та одноголосно-поліфонічною (з прихованою поліфонією) фактурами. Гармонічний склад – акордово-моноритмічною (на ладо-функціональній основі (хоральна) й на сонорній основі) й акордово-фігураційною (ритмічно, мелодично, поліфонічно фігурованою) фактурами. Мелодико-гармонічний склад – гомофонно-гармонічною (з моноритмічним фоном, із фігурованим фоном) і поліфонно-гармонічною (гетерофонно-гармонічною, підголосково-гармонічною) фактурами (Шип, 1998: 171). У цій класифікації, на нашу думку, враховується макрорівень складів і надається їхня деривація в типах фактур із можливістю подальшого розгалуження.

Подібний підхід пропонує С. Костка / S. Kostka (2004), редукуючи різноманітні типи фактури до трьох: монофонічної, гомофонічної, контрапунктичної (Kostka, 2004: 236), які, власне, відповідають поняттю складу. Як і в класифікації С. Шипа, гомофонний і контрапунктичний типи диференціюються: перший – на мелодію із супроводом і акордову фактуру, другий – на імітаційну з вільними контрапунктами (там само: 236). Автор наголошує, що традиційні види фактури є чинними в музиці XX століття, проте в деяких випадках можна говорити про складні типи (там само: 236). Схожий (максимально узагальнювальний) підхід демонструє П. Кокорас / P. Kokoras,

виокремлюючи монофонічну, поліфонічну і гомофонну фактури (2005: 1), однак без конкретизацій.

І. Тукова (2021), виходячи з перспективи граничної індивідуалізації фактури в музиці XX століття, обґрунтовує доцільність класифікації саме складів, а не типів фактури. Дослідниця аргументує таку точку зору декількома причинами: розумінням складу як більш узагальнювального поняття щодо конкретних різноманітних утілень фактури (Тукова, 2021: 187 – 189), звідси – можливістю вийти на необхідний рівень узагальнень і систематизації, що важливо для входження цієї складової до системи музичної мови (там само: 188), збігами в розумінні понять складу (чинного в постсовєтському музикознавстві) та фактури (в американському музикознавстві на прикладі праці С. Костки (2004)) (там само: 189). Спираючись на корпус літератури з фактурознавства, І. Тукова виокремлює монодичний, поліфонічний, гармонічний і макрофонічний склади (там само: 199), окреслюючи широкий простір для їхніх різноманітних реалізацій у фактурі музичних творів.

Із запропонованих класифікацій у контексті цієї роботи ми спиратимемося на класифікацію С. Шипа (1998), використовуючи інструментарій аналізу динаміки фактурних змін, запропонований у дисертаційному дослідженні Г. Ігнатченка (1984a, 1984b).

У багатьох працях, присвячених дослідженню сутності та специфіки фактури, одним із ключових наукових положень є положення про нерозривний зв'язок фактури й тембру. На цьому наголошують В. Приходько (1997), М. Борисенко (2005), М. Чернявська (2015a, 2015b), Д. Клебанов (2019), Г. Савченко (2019b), Г. Сетьян (2019), М. Плющенко (2021), Р. Каширцев (2021), L. Couturier, L. Bigo, F. Levé (2022b) та ін. Так, Д. Клебанов констатує: «... Операція по розподілу на темброву і звуковисотну складові є виключно умоглядною, оскільки її результати принципово не спостережувані. Вислів

темброво-фактурний – беззмістовний» (Клебанов, 2019: 13). Із цього категоричного твердження одного з корифеїв харківської композиторської школи можна зробити висновок, що тембр і фактура складають нерозривну дихотомічну єдність, виявляючись завдяки один одному і визначаючи один одного.

Намагання осмислити цю єдність у різних аспектах спонукає науковців до формулювання й обґрунтування понять, що фіксують різні погляди на неї. Наприклад, у дисертації М. Плющенко (2021) з перспективи дослідження темброво-фактурної специфіки транскрипцій за участю баяна чи акордеона обґрунтоване поняття темброво-фактурного комплексу. Тембру й фактурі автор відводить найважливішу роль у художній інтерпретації першоджерела в досліджуваному жанрі. При цьому діапазон функцій фактури й тембру мислиться автором доволі широко: від адаптивної функції до зміни темброво-фактурного комплексу, що приводить до створення «двоавторського твору». Темброво-фактурний комплекс М. Плющенко дефінує таким чином: «Специфічне просторово-часове явище, особлива функціональна та фоніко-колористична форма смисловираження, заснована на взаємодії та розвитку музичних елементів, що в комплексі впливають на цілісну інтонаційну організацію музичного твору та приводять до суттєвих модифікацій системи першоджерела» (Плющенко, 2021: 96).

У центрі уваги Р. Каширцева (2021) постають різноманітні та різнорівневі зв'язки тембру й фактури (структурно-функціональні, акустико-фонічні, художньо-образні, інтонаційні), зокрема автор досліджує роль тембру у формуванні фактурної глибини. Під фактурною глибиною науковець розуміє «тембровий потенційний або реалізований у звучанні підсумковий «третій» вимір фактури, який становить діалектичну єдність її звуковисотної вертикальної та часової горизонтальної координат, фоніко-колористичних і функціональних властивостей, генеруючих створення нової музично-акустичної цілісності –

темброво-фактурного комплексу» (Каширцев, 2021: 61). Таким чином, на думку Р. Каширцева, тембр і фактура утворюють «єдиний музично-виразовий комплекс у процесі музичного розвитку» (там само: 79), що повною мірою корелює з висловленою Д. Клебановим тезою щодо їхньої нерозривної єдності.

Відправним моментом у роботі Г. Савченко (2019с) є намагання зафіксувати перетин унікально-неповторного й загально-типового в оркеструванні завдяки поняттю темброво-фактурної структури як системи горизонтально-вертикальних функціональних відносин. На думку авторки, в горизонтальній проєкції вона визначає «темброве призначення тематичного матеріалу (тематизму); зміну тембрів (обрання, пріоритет тих чи інших тембрів, частоту їхньої зміни» (Савченко, 2019с: 73). У вертикальній – «співвідношення тембрів (обрання тих чи інших тембрів, їхній баланс, функцію в оркестровій (ансамблевій) фактурі; регістрове розташування тембрів» (там само: 73). У горизонтально-вертикальній проєкції – «склад оркестру або ансамблю; обрання типу фактури й логіку зміни типів фактури...» (там само: 73). З контексту викладення стає зрозумілим, що в запропонованому понятті увиразнюється скоординована взаємодія тембру й фактури в процесуально-динамічному аспекті, яка приводить до утворення кристалічно-архітектонічної структурної моделі музичного твору в аспекті його темброво-фактурної організації.

З позиції стилеутворення підходить до взаємодії тембру й фактури С. Коробецька, об'єднуючи їх «у первинний комплекс, «ядро» оркестрового стилю і його окремих елементів» (Коробецька, 2011: 68), в якому обидва складники не функціонують без взаємозв'язків з іншим, поза іншим, адже між ними встановлена логічна взаємозалежність (там само: 69). Авторка порівнює функціональне співвідношення між тембром і фактурою з відносинами змісту та форми: з точки зору такої аналогії фактура виконує організуючу функцію, тембр – образно-змістовну (там само: 69).

У свою чергу, А. Черноіваненко (2001) в дисертації, присвяченій фактурі як панівному структурно-виражальному елементу системи, дослідженій на прикладі творів для баяна сучасних українських композиторів, формулює думку про пошук і віднайдення композиторами нових виражальних фактурних формул, нерідко неперекладених інструментально специфічних (Черноіваненко, 2001: 3). Вони детерміновані тембром, органологічною, звуковою природою певного інструмента, його художньо-виражальними можливостями.

У зв'язку з дихотомічною єдністю фактури й тембру вважаємо доцільним звернутися до наукових праць, у яких фортепіанна фактура стає спеціальним предметом дослідження в різних аспектах.

1.2. Теоретичні аспекти дослідження фортепіанної фактури

Вивчення фортепіанної фактури складає розгалужений напрям фактурознавства, хоча спеціальних наукових праць, присвячених саме фортепіанній фактурі, не так багато. Як правило, вона досліджується у зв'язку з широким полем питань органології фортепіано, його історії, теорії та історії фортепіанного виконавства, розвитку фортепіанних жанрів у контексті різних музичних стилів, становлення й розвитку фортепіанної педагогіки.

Органологія інструмента є одним із вагомих чинників, які визначають особливості фактури. Очевидним є той факт, що фактура скрипкова відрізнятиметься від фортепіанної (див., наприклад, Малий, 2023), а фортепіанна матиме свої характерні риси, які відмежовують її від клавесинної. У цьому аспекті детермінувальний зв'язок установлюється між фактурою та комплексом сутнісних органологічних особливостей, які притаманні фортепіано. Цей комплекс охоплює тембр, природу інструмента (у випадку фортепіано – багатоголосну), діапазон звучання, регістрові особливості, динамічні властивості, набір артикуляційних прийомів, педаль. Дослідниками особливо акцентується

взаємозумовленість фортепіанних тембру й фактури з різних дослідницьких позицій. Так, М. Чернявська зазначає, що погляд на фактуру виконавця фокусує зв'язок фактури й тембрових властивостей інструмента, «що беруть участь в уявленнях про характер викладу» (Чернявська, 2015 стаття: 130). У свою чергу, Г. Сетьян зауважує, що «фактура в музиці як просторово-звуковий феномен завжди тісно пов'язана з тембром як «тілом музики» (Сетьян, 2019: 93).

Фортепіано через свої механіко-акустичні властивості вирізняється великим звуковисотним і динамічним діапазоном, за умовної монотембровості – різноманіттям тембрової колористики в різних регістрах, здатністю до контрастних зіставлень у звучанні або, навпаки, до гнучкості звукових переходів. Умовна монотембровість фортепіано потребує коментарів з огляду на різні точки зору на це питання. Будь-який монотембровий інструмент може виявляти ознаки політембровості⁴ завдяки застосуванню різних способів звукоутворення, штрихів, динаміки, регістровки, фактурних прийомів. Стосовно фортепіано Д. Вечір зазначає, що при монотембровості піаніст має можливість моделювати різні тембри та прийоми звуковидобування, що дає підстави запровадити поняття політембровості «побічного типу» (Вечір, 2002: 105). Особливо актуальною ідея про політембровість фортепіано є в музиці XX-XXI століть, коли композитори розширюють технічні й виражальні можливості інструмента, використовують нові виконавські техніки та вдаються до складно організованої фактури. У свою чергу, Т. Рощина виокремлює дві тенденції у ставленні композиторів першої половини XX століття до фортепіано: як до монотембрового інструмента і як до аналога оркестральної барвистості, тембрального різнобарв'я (1991: 3). Приклад аналізу монотембрового твору з точки зору складу, але політембрового, враховуючи ті прийоми, які застосовував композитор, міститься в статті Х. Юрко (2022) на матеріалі аналізу твору «Марфа і Марія» для восьми віолончелей

4 Про політембровість фортепіанної фактури пише Н. Гуральник (2013), про оркестральність фортепіано зазначають І. Довжинець (2015), М. Чернявська (2015b) та ін.

О. Щетинського. Те ж саме стосується й положення про одноголосність фактури дерев'яних духових інструментів, подолане сучасною композиторською практикою. Одноголосність струнно-смічкових навіть не потребує спростування, враховуючи багатий досвід музики Нового часу.

У розпорядженні фортепіано є складно організована система засобів виражальності, до яких належить тембр, демпферна педаль, артикуляція та фактура, що дозволяє цьому інструменту виконувати широке коло різноманітних функцій у сольному, ансамблевому й оркестровому виконавстві. Це різнорівневі й різномасштабні функції мелодії, гармонії, контрапункту, басу, фігурації; рельєфу (мелодії), акомпанементу (супроводу); темброво-кolorистична, динамізувальна, образно-драматургічна, гармонічна (узгодження вертикалі), метро-ритмічна (диригентська) та функція композиційної організації (всеохоплювальна просторово-часова); камерна та концертно-репрезентативна, віртуозна. Зазначені функції не є вичерпними⁵, утім систематизація функцій фортепіано у творах різного складу, жанру, історико-стильового етапу розвитку музичного мистецтва та сфери призначення не становить мети в контексті цього дослідження. Цей короткий перелік покликаний нагадати про органологічну складність і багатопризначеність фортепіано в музиці Нового й Новітнього часів.

Органічний зв'язок між фактурою і органологічною специфікою фортепіано зафіксований у визначенні фортепіанної фактури, запропонованому С. Давидовим: «Фортепіанна фактура – це художньо обґрунтована організація поєднання інтонаційно-мовних компонентів багатоголосної музичної тканини в системі їхнього функціонування по координатах простору, глибини й часу,

5 Різні точки зору на роль фортепіано в жанрі фортепіанного квартету представлені в дисертаційному дослідженні Д. Кутлуєвої (2023). Авторка зазначає, що трактування партії фортепіано можна розглянути на перетині композиторського й виконавського підходів. У разі композиторського погляду воно (трактування) «стає одним із стильових показників конкретного твору» із широкою амплітудою рішень – від панування фортепіано до першого серед рівних (Кутлуєва, 2023: 197). На думку дослідниці, «інша ситуація складається у виконавській практиці, де піаніст, який має повну художню інформацію, відтворену в нотному тексті, фактично наділений численними амплуа, на які вказують дослідники, і насамперед – режисерським і диригентським» (там само: 197).

детермінована технологічно-фонічною специфікою інструмента (фортепіано), а також особливим типом творчого мислення, зумовленого досвідом виконавської практики та психофізичними якостями особистості піаніста як професійного композитора або імпровізатора» (Давидов, 2015: 7). Окрім накресленого зв'язку між інструментом і фактурою, важливим у цьому визначенні є враховування виконавського аспекту, що «червоною ниткою» проходить у багатьох дослідженнях. Він полягає в тому числі у зворотному зв'язку між виконавцем і фактурою. В. Приходько (1997) називає його «впливом виконавця», Л. Касьяненко пише про залежність твору (в тому числі й фактури – Ян Цзін) від індивідуальних якостей піаніста (Касьяненко, 2019: 5). Поєднання у визначенні С. Давидова двох поглядів – композиторського й виконавського – на феномен фортепіанної фактури дозволяє представити її як складне явище в повноті смислових і функціональних вимірів.

З масштабної перспективи у вивченні фортепіанної фактури можна виокремити два взаємопов'язані напрями – теоретичний і історичний, які, безперечно, перетинаються і, у свою чергу, диференціюються. Їхньою особливістю є пронизаність виконавською проблематикою, котра, як демонструє аналіз наукових джерел, нерідко є визначальною і в теоретичних узагальненнях щодо фортепіанної фактури, і в розвідках, присвячених її історичному буттю. Дослідження фортепіанної фактури в теоретичній і історичній площинах супроводжується формулюванням положень про сутність і специфіку фактури у виконавському аспекті, про роботу піаніста над фактурою. Центральними тут постають декілька питань. Передусім, проникнення виконавця в специфіку фактурної організації як системної єдності фактурних елементів у просторово-часовій і глибинній координатах, сформованої згідно з історико-стильовими, жанровими детермінантами, одночасно здатної втілити індивідуально-стильове начало. По-друге, розшифрування композиторського задуму через фактуру як

систему, в якій перетинається загальне й особливе. Нарешті, пошук найбільш відповідного звукового еквівалента зафіксованій у нотному тексті фактурі з точки зору обраної піаністом «виконавської стратегії» (Пупіна, 2015; Ніколаєвська, 2017), однією зі складників якої є озвучування фактури.

На підтвердження важливості виконавського аспекту в дослідженнях фактури наведемо думку В. Приходько, яка зазначає, що не можна згадати ні однієї книги музиканта-виконавця, «де фактура не розглядалася в тісному зв'язку з технологією її втілення на інструменті» (Приходько, 1997: 50). Суголосну думку висловлює Л. Касьяненко, яка зауважує, що виконавця цікавить, передусім, можливість реального втілення фактури у звучанні, що не є копією нотного тексту, а завжди передбачає певну мінливість у відтворенні ідеального образу, сформованого виконавцем. Тому суто теоретичний підхід до вивчення фактури є для нього не достатнім (Касьяненко, 2019: 10 – 11).

Теоретичний напрям дослідження фортепіанної фактури є вельми багатоаспектним, у ньому умовно можна виокремити два дослідницьких вектори. Перший пропонуємо визначити як власне «виконавський». У наукових працях, що його репрезентують, розглядається коло питань⁶, вагомих, передусім, для виконавців, отже, їхня природа має практичний генезис, а в накресленні шляхів їхнього вирішення метою є допомога піаністові в оволодінні принципами та прийомами роботи над фактурою як носієм смислу. Окремо в контексті першого напрямку слід зазначити про фактуру як засіб утілення програмності в музиці, реалізації художнього задуму, виокремивши «виконавсько-композиторську» проблемну сферу.

Другий вектор вивчення фортепіанної фактури назвемо «музикознавчо-композиторським»: він є доволі розгалуженим і охоплює складну проблематику

⁶ Висвітленню цих питань часто присвячені наукові розвідки відомих піаністів.

взаємозв'язків фактури зі стилем, жанром, музичною формою, ладом, складом, гармонією, мелодією.

Звернімося до першого – виконавського – вектору. У монографічному дослідженні В. Приходько з опорою на наукову літературу окреслюється проблемне коло, в яке потрапляють питання зручності, практичності, досягнення найкращого звучання, емоційної забарвленості технічно складних фактурних формул, взаємозв'язку піаністичних рішень і змістового наповнення звукової тканини, яким відповідають технічні засоби їхнього вирішення – подолання фактурних труднощів (Приходько, 1997: 53-55). Стає зрозумілим, що визначити означені питання як суто «технічні» було б неправильно, адже вони, на думку науковиці, виводять на смисловий рівень твору. В. Приходько вважає, що піаніст технічні моменти наділяє образною характерністю, «ігрові прийоми відчуває як щось “сміслоємне”, як фактор, який формує образність твору» (Приходько, 1997: 51). Посередником між якістю бажаного звучання й технічним прийомом є виконавський жест, який трактується дослідницею не просто як механічний рух, а рух, заряджений «звуковим потенціалом», як «емоційно-звукове зерно, яке від дотику з клавіатурою або струнами “проростає” у виразних, осмислених одушевлених звуках» (там само: 52). Про інтонаційний жест як важливий складник ансамблевої виконавської культури пише також Ж. Дедусенко, розуміючи його як «емоційно-психічний рух», який «спричинений проникненням в нотний текст» і має реалізацію в «адекватному пластично-звуковому вираженні» (2004: 320). Сказане підтверджує важливість обговорення виконавсько-технічного аспекту роботи над фактурою в кореляції з проблемою проникнення в художній задум композитора, його розшифрування й пошуків шляхів побудови адекватної задуму «виконавської стратегії» (Пупіна, 2015; Ніколаєвська, 2017).

У свою чергу, М. Чернявська (2015b), спираючись на корпус досліджень відомих піаністів, акцентує важливі моменти, принципові для розуміння сутності

фортепіанної фактури з точки зору піаніста. У результаті їхньої систематизації отримаємо таку картину: 1) «піаністичність – непіаністичність» (зручність – незручність) викладу, фактури; 2) багатоплановість фортепіанної фактури, що є однією з її сутнісних ознак, і вміле (майстерне) «прочитання» й передача цієї багатоплановості в звучанні шляхом вибудовування ієрархії різних планів, що споріднює фортепіанну фактуру з оркестровою; 3) здатність фортепіано до передачі оркестрових барв через сукупний діапазон, регістрові зіставлення, широку динамічну шкалу, темброве багатство фортепіанного звучання; 4) питання артикуляції, динаміки, аплікатури й педалізації та пов'язані із пунктами 3) та 4) питання піаністичного туше та педальної техніки; 5) технічні форми (прийоми), різновиди фортепіанної техніки (Чернявська, 2015b: 22 – 28).

У роботі Л. Касьяненко (2019) виконавський підхід до вивчення фортепіанної фактури зумовив окреслення декількох проблемних сфер, суттєвих для піаніста. По-перше, авторка обґрунтовує важливість для виконавця реалізації фактури у звучанні, завдяки котрому втілюється сформований виконавцем ідеальний образ твору. Ця ідея перекликається з положеннями, висловленими В. Приходько (1997) та М. Чернявською (2015b). Націленість на живе звучання, на думку авторки, відрізняє виконавське ставлення до фактури від композиторського, хоча останній неодмінно передбачає те, як фактура буде звучати. Погоджуючись із цією думкою, зауважимо, що виконавський підхід до фактури більшою мірою відмежовується від музикознавчого, ніж від композиторського. Як зазначає Л. Касьяненко, творча робота піаніста полягає в інтерпретації фактури, «тому що у звучанні фактури відображається, як у дзеркалі, вся розумова, слухова й мануальна підготовка до виконання цього твору» (Касьяненко, 2019: 25). З точки зору технічної підготовки авторка звертає увагу на два моменти: фактурні «кліше» й мануальне матеріально-фізичне відчуття фактури. Другий момент перекликається з ідеєю жесту в амбівалентній

єдності матеріального й духовного, реально-звучного й ідеального, технічного та змістового, емоційно-образного у В. Приходько (1997), адже мануальне відчуття Л. Касьяненко пов'язує одночасно із вирішенням технічних завдань і певною художньою інтерпретацією (там само: 27). У свою чергу, фактурні «кліше», або технічні заготовки, «відображають зміни фортепіанної фактури, що відбуваються в історичному аспекті», ними оперують як композитори, так і виконавці (там само: 29). Розвиваючи думку, додамо, що такі «кліше» можуть фокусувати сутнісні риси як епохального, так й індивідуального стилів, характерні прикмети певних жанрів. У цьому смислі фактурні «кліше» виявляються близькими поняттю фактурної формули, запропонованому М. Чернявською (2015b), про що йтиметься нижче.

По-друге, дослідниця відзначає тісний зв'язок між особливостями фортепіанної фактури та специфікою інструмента, що суголосно положенням С. Давидова (2015). Авторка акцентує увагу на різноманітності фортепіанної фактури, її багатоголосності, можливостях реалізувати злите або, навпаки, диференційоване звучання, комплексності засобів виражальності (там само, 2019: 27 – 28), що відкриває потенційно широкі можливості для піаніста-інтерпретатора.

По-третє, для конкретизації ідеї єдності, зумовленості, але нетотожності фактури, зафіксованої в нотному тексті й реалізованої в живому звучанні, авторка уводить поняття «фактурний абрис», під яким розуміє «закріплений у пам'яті узагальнений “образ” музичної тканини», що виконує проміжну функцію між нотним текстом і його виконавським утіленням (там само, 2019: 32). Фактурний абрис є своєрідним виконавським планом фактури, який складається в мисленні піаніста. Його особливістю є, з одного боку, поєднання ідеальних уявлень про фактуру (фактура як схема, план розгортання) із м'язово-руховими прийомами (шляхи її реалізації). Іншою його особливістю є поєднання стійкості уявлення про

фактуру з його мінливістю внаслідок інтерпретаційних змін у живому виконанні (там само: 32).

Поняття «фактурний абрис» у певному смислі перетинається (є похідним) з поняттям музично-інтонаційної моделі В. Москаленка, під яким розуміється «закріплені пам'яттю узагальнені слухові та м'язово-рухові уявлення – результат творчого сприйняття та обробки музичного матеріалу, що поєднаний спільними ознаками» (Москаленко, 2013: 46). На нашу думку, поняття музично-інтонаційної моделі є більш універсальним, у ньому фокусується специфіка музичного мислення, тому воно може бути застосоване як щодо виконавської, так і композиторської творчої практики. У зв'язку з останньою коментарів потребують м'язово-рухові уявлення, але відомо, що досконале знання органології інструментів вимагає від композиторів їхнього фізичного «відчуття» через уявлення про особливості дихання, мануальну й педальну техніки, позиції, аплікатуру тощо. У свою чергу, «фактурний абрис» є конкретною реалізацією музично-інтонаційної моделі (моделей) у певному контексті, що складається із сукупності стильових, жанрових, стилістичних характеристик і закріплюється в пам'яті виконавця як узагальнений образ. Це поняття з редукацією «фізичної» складової може бути застосоване в тому числі до композиторської та музикознавчої творчої практики як «згорнутий» образ і план фактури конкретного твору.

Нарешті, фактура в роботі Л. Касьяненко представлена системно у взаємодії зі стильовою, жанровою, драматургічною сторонами музичного твору. Метою всебічного осмислення фактури є створення виконавської інтерпретації, котра буде реалізована в реальному звучанні. Тому велику увагу авторка приділяє таким суто виконавсько-технічним аспектам, як штрихи, артикуляція, «піаністичність» і якість звучання, робота над якими є невід'ємною від утілення художнього образу.

Системно-комплексний аналіз виконавцем фактури як основу формування піаністичної майстерності пропонує О. Бурська (2022), спираючись на ґрунтовні положення теорії музики (тривимірна концепція фактури Г. Виноградова, Г. Ігнатченка, динамічна концепція Г. Ігнатченка, теорія мелодії, метод аналізу Х. Шенкера тощо), тим самим поєднуючи суто теоретичний і виконавський аспекти в дослідженні. Основу піаністичної майстерності авторка вбачає в здатності піаніста осягати «живу пластику лінійного розвитку фактурного багатоголосся» одночасно з «архітектонікою фактурних елементів» (Бурська, 2022: 98), тобто в складній динамічній взаємодії темпоральних і спатіальних характеристик звукової тканини. Засобом розвитку такої здатності є аналіз на основі редукції «тектонічних пластів до гармонічної першооснови» й бачення «інтонаційної пластики фактурної горизонталі» (Бурська, 2022: 98). Метою такого аналізу є створення цілісного звукообразу, опорою якому слугує образ фактури, котрий розуміється дослідницею одночасно як просторова модель звучання й динамічне ціле (там само: 98).

Низка робіт, що представляють виконавський вектор дослідження, присвячена питанню інтонаційного аналізу фортепіанної фактури як украй важливого компонента роботи над нею виконавця. У ньому закарбована принципова нероздільність композиторського й виконавського поглядів на фактуру, адже він здійснюється на основі вдумливого проникнення в специфіку фактурної організації, зафіксованої в нотному тексті, й полягає у своєрідному виконавському перекладі фактурної графіки в живе проінтоноване звучання («актуальне інтонування», за Т. Веркіною (2008)), оповите інтра- й екстрамузичними смислами. Виконавець, що проникає у фактуру завдяки такому аналізу, постає в сильній позиції митця, здатного ув'язати в єдиний вузол всі смислові нитки, закладені композитором і привнесені виконавцем, тим самим мати потужний вплив на духовний світ реципієнтів. «Виконавець у практиці

актуального інтонування не просто відтворює композиторський продукт, а створює його звуковий еквівалент, граючи знаками та смислами культури, звертаючись до своїх сучасників, намагаючись викликати відповідно до своїх інтенцій зміни в їхньому світі», – зазначає Т. Веркіна (2008: 7).

Фактура в такому ракурсі може трактуватися як комунікативна система, завдяки якій відбувається спілкування (обмін смислами) між композитором, виконавцем і слухачем. Носіями смислу в цій системі є її різнорівневі елементи (мотиви, фрази, акорди, фактурні формули, голоси фактури тощо) та функціональні відносини між ними, що встановлюються на різних рівнях фактурної організації по вертикалі й горизонталі. У результаті аналітично-виконавського проникнення у фактуру як комунікативну систему піаніст розшифровує закладене композитором «повідомлення» (аналіз) і далі (через створення в мисленні «фактурного абрису») здійснює в процесі виконання його трансляцію шляхом власної інтерпретації (синтез), позначеної потенційною варіабельністю у відтворенні складеного «фактурного абрису» (Касьяненко, 2019). Підтверджуючи це положення, наведемо міркування І. Сухленко, яка вважає, що створений композитором текст не є постійним через те, що «закладена в ньому інформація по-різному прочитується конкретним музикантом...» (Сухленко, 2015: 26). Таким чином завдяки фактурі відбувається триступенева комунікація від композитора через виконавця до реципієнта, при цьому схематично цю комунікацію можна уявити у вигляді векторів, що розходяться від однієї крапки.

Осмислення фактури в аспекті її ролі в комунікації, що відбувається між композитором, виконавцем і слухачем, здійснюється в дисертації Ю. Ніколаєвської, яка дефінує фактуру саме із цього ракурсу: «З точки зору евристичних можливостей *homo interpretatus* фактура є простором, тією багатовимірною топонімічною системою координат композиторсько-

виконавсько-слухацького часопростору, в якій відбувається кореляція комунікативної стратегії у створенні звучного образу музичного твору» (Ніколаєвська, 2021: 150). Таке трактування фактури виводить на її комунікативну функцію, про що йтиметься далі.

У зв'язку з цим, виходячи з тези про багатоплановість звучання фортепіано, органа й оркестру, М. Чернявська вважає проблему фактури для піаніста вкрай важливою, оскільки проведення декількох ліній є складним завданням: людині властиво зосереджуватись на одній (Чернявська, 2015а: 131 – 132). Це зумовлює важливість виконавського ракурсу вивчення фактури «як складного процесу актуалізації інтонування багат шарової музичної тканини й узгодженості її складових» (там само: 129), «виявлення головних і допоміжних голосів і відчуття напруженості інтервалів через задіяння слухового контролю» (там само: 137). При цьому піаніст має враховувати різні типи композиторського мислення, узгоджуючи з ними своє трактування фактури. Метою такого підходу, на думку авторки, «є розкриття й відтворення всіх складових художнього змісту фортепіанних творів» (там само: 138), а саме інтонування фактурних шарів є виявом піаністичного професіоналізму.

Суголосні тези висловленим М. Чернявською думкам знаходимо в роботі О. Бурської, яка вважає, що інтонаційний аналіз має змістову спрямованість, націлений на формування певних «інтонаційно-аналітичних умінь» як основи виконавської майстерності – виконавського інтонування (Бурська, 2018: 189). Авторка вважає об'єктом інтонаційного аналізу фонічне середовище фактури, предметом же є, на її думку, «внутрішня смислотворча логіка тонових зв'язків у проєкції мелодико-гармонії та просторової тембро-динаміки як лінійної та глибинної координат інтонаційної тканини звукового образу» (Бурська, 2018: 189). Останнє положення перекликається зі сформульованими уявленнями про

фактуру як просторову модель звучання й динамічною цілісністю в пізнішій статті (Бурська, 2022).

Виконавське інтонування (як процес), на нашу думку, має свою основу у фактурній інтонації (Борисенко, 2005), що імпліцитно міститься у фактурі нотного тексту й безпосередньо актуалізується у виконанні як осмисленому динамічному процесі. Поняття фактурної інтонації обґрунтоване М. Борисенко (2005), воно виходить із положення про важливість фактури у створенні жанру транскрипції. Дослідниця наділяє фактуру статусом «художньо-виразної цілісності, а не лише сумарної величини», зараховуючи її до «процесів живого інтонування музики», акцентуючи в ній дію тематичних і формоутворювальних процесів, «через які вона може активно впливати на інші інтонаційні рівні у творі, спричиняючи або результуючи їхній зміст» (Борисенко, 2005: 41 – 42). Розуміння фактури з окреслених перспектив дає можливість авторці обґрунтувати важливість уведення в обіг поняття «фактурна інтонація» та сформулювати таке її визначення: «...Сукупна якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного становлення та розвитку» (Борисенко, 2005: 41). Розгляд фактурних процесів як процесів інтонаційних у контексті авторської концепції дає ключ до розуміння художніх і технічних механізмів перетворення першоджерела в жанрі транскрипції.

У контексті нашої розвідки має значення факт проникнення виконавця у фактурну інтонацію, закладену в нотному тексті, та реалізацію її в живому (актуальному) інтонуванні. У зв'язку із чим залишилося розставити акценти в розумінні понять «інтонація» та «інтонування». Їхнє розмежування знаходимо в роботі В. Москаленка (2013). Ми пам'ятаємо, що дослідник пропонує поняття музично-інтонаційна модель, яка є єдністю узагальнених слухових і м'язово-

рухових уявлень (Москаленко, 2013: 46). Це поняття разом із двома іншими – музичної інтонації й музичного інтонування – утворюють своєрідну тріаду: інтонаційна модель – інтонування – інтонація, в якій відбивається логіка музичної думки (там само: 46). Під музичним інтонуванням дослідник розуміє «становлення й формотворче розгортання нової або оновленої музичної думки», під інтонацією – «зафіксовану сприйняттям неповторну музично-смыслову якість, яка виражена відповідним музичним звучанням» (там само: 46). В основу наведеної тріади покладений принцип закономірного переходу однієї складової в наступну: інтонування здійснюється «на підставі еталонних музичних уявлень» із подальшою фіксацією в інтонації. Таким чином тріада функціонує як цілісність, де інтонаційна модель є можливістю, яка набуває реальності в процесі інтонування, стаючи в результаті інтонацією (там само: 46). У цьому зв'язку висловимо гіпотезу, згідно з якою функцію інтонаційної моделі для виконавця виконує фактура зафіксованого в нотному тексті музичного твору, яка імпліцитно містить фактурну інтонацію (М. Борисенко), що актуалізується в процесі актуального інтонування (Т. Веркіна), у даному випадку – фактурного інтонування, об'єктивуючись в інтонації як результаті осмисленої взаємодії піаніста з композиторським текстом у створеній ним виконавської інтерпретації.

Як було зазначено в підрозділі 1.1., окремий, цікавий і перспективний, особливо з огляду на особливості сучасної музичної мови, ракурс вивчення фортепіанної фактури утворюють праці, в яких вона досліджується з точки зору змістових можливостей, утілення художньої концепції: фактура в такому випадку трактується як носій певного смислу. У працях цього напрямку виконавський і композиторський аспекти в розумінні фактури тісно переплітаються. Власне, вивчення фактури із цієї перспективи здійснюється в багатьох випадках заради проникнення в композиторський задум і донесення його до реципієнта через виконавську інтерпретацію. Так, фортепіанна фактура як засіб реалізації

програмного змісту на прикладі аналізу творів К. Дебюссі та М. Равеля досліджено в дисертації І. Денисенко (2010). Виходячи з того, що музична програмність реалізується фактурно, а фактура є процесом, що втілюється в певних типах просторово-звукових образних рішень (Денисенко, 2010: 5), авторка пропонує поняття «фактурна програма музичного твору» (там само: 1). Під ним І. Денисенко розуміє «логізоване відображення його (музичного твору – Ян Цзін) художньо-перцептивного простору, відтворюваного згідно з обраною композитором і виконавцем системою ієрархії звукових засобів у їхній спрямованості на певний тип змісту» (там само: 10). Тим самим поняття «фактурна програма музичного твору» розкривається в єдності композиторського та виконавського аспектів, що є цілком логічним, адже фактура об'єктивується саме у звучанні, а виконавська інтерпретація часто постає потужним механізмом розшифрування композиторського задуму, закладеного в нотному тексті, завдяки розкриттю прихованих художньо-виразових потенцій фактури.

Про це зазначає С. Школяренко, пропонуючи поняття «*overlapping*» (анг. – накладати, перекривати), запозичене із живопису, розуміючи під ним особливу техніку (2017: 10). Щодо фортепіанної фактури «ця техніка означає, що в компактній багатоголосній фактурі виділяються, накладаються, частково ніби закриваючи одне іншого, компоненти (приховані голоси, фігураційні комплекси), які не диференціюються в нотному письмі, а виявляються лише завдяки виконавським засобам» (2017: 10). Таким чином, виконавський аспект є невід'ємним у більшості досліджень про фортепіанну фактуру, що, природно, робить умовною будь-яку класифікацію наукових розвідок, адже й суто виконавська, і композиторська складові органічно доповнюють одна одну, тісно переплітаючись (див., наприклад, Чернявська, 2020).

Таким чином, роботи, присвячені дослідженню змістового потенціалу фортепіанної фактури, утворюють нечисленний, проте перспективний напрямок

фактурознавства, особливо в розвідках на матеріалі сучасної музики. Вважаємо за доцільне виокремити його у «виконавсько-композиторську» проблемну сферу, у якій виконавська й композиторська складові тісно взаємопов'язані.

До виконавської сфери належать також роботи, у яких автори розмірковують щодо роботи піаніста над фактурою у сфері концертмейстерської діяльності. Прикладами таких досліджень є монографія Т. Молчанової (2015) та стаття Є. Нікітської та Г. Савченко (2014). Розділ «Рациональне моделювання фортепіанної фактури клавiру» ґрунтовного дослідження Т. Молчанової з історії та теорії концертмейстерської майстерності присвячений питанням опрацювання концертмейстером клавiру оперного чи балетного твору, яке авторка трактує не як суто технічний процес, а як «різновид творчої інтерпретації оркестрової музики, котрий фіксує знаходження концертмейстером найбільш доцільних у художньо-технічному напрямку форм і методів раціоналізації фактури – ... втілення тембрової різноманітності оркестрових голосів, особливостей інструментальних штрихів, фразування, динаміки тощо, не порушуючи авторського задуму» (Молчанова, 2015: 366).

У свою чергу, Є. Нікітська та Г. Савченко розмірковують про роботу концертмейстера над оперним чи балетним клавiром із точки зору перетворення оркестрової фактури на фортепіанну й реалізації художньої функції фактури: «... Клавiр є трансформацією партитури твору, перекладенням оркестрової фактури на фортепіанну, і в ньому автор нерідко поступається зручністю піаніста заради збереження виразності й колориту звучання. Концертмейстерові в будь-якому разі слід пам'ятати, що музична фактура виконує важливу художню функцію, вона є носієм художнього змісту, смислотворчим чинником композиції» (Нікітська, Савченко, 2024: 15 – 16).

Другий вектор теоретичного напрямку вивчення фортепіанної фактури пропонуємо визначити як «музикознавчо-композиторський». Він є доволі

розгалуженим, адже пов'язаний із дослідженням фортепіанної фактури у зв'язку з епохальними й індивідуальними стилями (Виноградов, 1977; Miskey, 1980; Рощина, 1991; Приходько, 1997; Касьяненко, 2001; Кашкадамова, 1998, 2006, 2014; Давидов, 2015; Денисенко, 2010; Чернявська, 2015b; Школяренко, 2017; Сетьян, 2019; Кріпак, 2020 та ін.), жанрами (Приходько, 1997; Борисенко, 2005; Денисенко, 2010; Чернявська, 2015; Касьяненко, 2019; Школяренко, 2017 та ін.), а також визначенням ролі та функцій фактури в композиції або імпровізації, у системному взаємозв'язку з іншими засобами виражальності та принципами організації художньої цілісності (Ігнатченко, 1984a, 1984b; Цурканенко, 1998, 2001; Виноградова, 2004; Давидов, 2015; Коновалова, 2021, 2022; Ань Лу, 2024, Левченко, 2024 та ін.). Однак слід підкреслити, що в роботах, котрі презентують цей дослідницький вектор, також нерідко порушується виконавська проблематика й обговорюється питання смислового потенціалу фактури в аспекті його виконавської реалізації.

Тема «фактура й стиль» розгортається в багатьох розвідках у двох взаємопов'язаних аспектах: фактура розглядається як один із виявів стилю, засобів його реалізації на рівні композиції через утворення певних типів фактури, у яких фокусуються закономірності художнього мислення доби. У той же час фактура може бути представлена і як стилеутворювальний елемент на рівні епохального або індивідуального стилю. Не випадково Г. Виноградов зазначає, що у фактурі фокусуються всі стильові засоби. Це дає підстави вважати її важливим маркером, «комплексним показником» індивідуального (Виноградов, 1977: 99) і, додамо, епохального стилю. Фортепіанну фактуру одним із найважливіших показників індивідуального стилю вважає Т. Рощина (1991: 2), уводячи до наукового обігу поняття «авторська концепція фортепіанного фактуроутворення» (1991: 2). У свою чергу, у низці праць Н. Кашкадамової, присвячених історії фортепіанного мистецтва (1998; 2006; 2014), авторка

виходить на рівень масштабних узагальнень стосовно історичних типів клавірної та фортепіанної фактури. Вона систематизує особливості фактури клавірних творів XVI-XVII століть (Кашкадамова, 1998: 37 – 41), творів, що належать класичному фортепіанному стилю (Кашкадамова, 1998: 207 – 210), романтичній музиці (Кашкадамова, 2006: 63 – 67). У той же час в окремих розділах, присвячених виконавським і композиторським персоналіям, науковиця звертає увагу на індивідуальні особливості трактування загально-типологічних ознак клавірної або фортепіанної фактури епохального стилю. Ця двоспрямована кореляція індивідуального й загального дозволяє представити фактуру в складній взаємодії з категорією стилю, де вона, з одного боку, є об'єктивацією загальностильових тенденцій у музичній мові, з іншого, – може трактуватися стилеутворювальним елементом на різних масштабних рівнях.

Суголосну думку маємо в монографії В. Приходько (1997), де авторка переконливо накреслює складний зв'язок між стилем і фактурою, внаслідок якого закономірності стилю відбиваються у фактурі (в її графіці) на двох масштабних рівнях – епохальному й індивідуальному (Приходько, 1997: 26, 30).

Розуміння фактури як особливого художньо-стильового явища представлене в дослідженні О. Кріпак (2020). Фактура, на думку авторки, здатне відображати різнорівневі музичні стилі від надмасштабного історичного, через жанровий, певного різновиду музики, інструмента до індивідуального композиторського чи виконавського (Кріпак, 2020: 183).

На діалектичній єдності фактури та стилю наголошує й І. Денисенко, розмірковуючи про «здатність фактури моделювати на рівні звуко-просторової організації твору естетико-стильові норми музичного мислення композитора» (Денисенко, 2010: 6). А щодо фактури у фортепіанних творах К. Дебюссі та М. Равеля авторка зазначає, що та «тяжіє до індивідуалізації, деталізації та, разом із тим, до універсального узагальнення ресурсів фортепіанного письма та

техніки» (там само: 1), вочевидь, накреслюючи в названому «універсалізмі» масштабну перспективу ресурсів фортепіанної фактури межі XIX - першої половини XX століть.

Епохально-стильовий ракурс у вивченні особливостей фактури пропонує М. Чернявська (2015b), досліджуючи фортепіанну творчість Л. ван Бетховена та композиторів і піаністів, що належать до так званої «бетховенської доби». Фактура в розумінні авторки є «репрезентантом виконавської культури свого часу» (Чернявська, 2015b: 17), а з контексту дослідження можна зробити висновок, що й музичної культури в цілому, адже у фортепіанній фактурі віддзеркалюються ціннісні настанови та звукообразні уявлення доби. Як і в дослідженнях Н. Кашкадамової, у розвідці М. Чернявської актуалізується взаємозв'язок загального й індивідуального, що дозволяє трактувати фактуру системно у стильовому та жанровому вимірах.

Серед робіт, присвячених стилеутворювальній ролі фактури, а також взаємозв'язку фактури й жанру, слід назвати дисертаційне дослідження С. Школяренка (2017), матеріалом якого стали концертні п'єси для фортепіано з оркестром Ф. Шопена. Автор трактує фактуру як провідний стилеутворювальний знак у творчості польського композитора (Школяренко, 2017: 3), як «компонент шопенівського фортепіанного стилю» (там само: 8). Він пропонує поняття «фактурно-стильовий комплекс», у якому перетинаються стильовий і жанровий виміри розуміння фактури. Як зазначає С. Школяренко, «у цьому комплексі головною інтонаційною ідеєю є жанрове моделювання, а кожна жанрова модель у свою чергу втілюється через “образ фортепіано”, а також через “образ автора”, для якого інструмент є засобом висловлювання. Працюючи із жанрами, Ф Шопен трактує їх “фортепіанно”, в плані адаптації до можливостей фортепіанної виразності й техніки, що відображено: 1) у жанрово-інструментальному комплексі (саме “фортепіанні” жанри – варіації, фантазія, мазурка тощо); 2) у власне

фактурному оформленні (відповідні до жанру саме “фортепіанна” гомофонія, поліфонія чи змішаний склад)» (там само: 8).

Новаторські риси фортепіанної фактури Ф. Шопена досліджуються автором із точки зору втілення поліжанровості й синтезу концертності та камерності. Також шопенівська фактура розглядається в аспекті категорій універсалізму та специфіки, розкриті через поняття інтонаційності й тоновості з виходом на важливість виконавської інтерпретації. «Специфіка (тоновість) породжує універсалізм (інтонаційність), а тому для розуміння фортепіанно-фактурного новаторства Ф. Шопена вирішальне значення має виконавська розшифровка тексту, “будови звучання” (В. Москаленко) фактури, де через вертикаль і горизонталь завжди “просвічується” глибина» (там само: 8).

Цікавий підхід до вивчення фактури в аспекті стилю пропонує Д. Міккі / D. Miskey (1980) на матеріалі етюдів Ф. Шопена та О. Скребіна. Автор покладає в основу компаративного аналізу чинники ступеня незалежності горизонтальних компонентів фактури (від гомофонної до поліфонічної), щільності та діапазону (Miskey, 1980: 4), вважаючи, що ці показники можуть уважатися маркерами фактурних стилів композиторів. Перспективним положенням цієї роботи є, безумовно, актуалізація категорії «фактурний стиль», який належить до видового стилю, що корелює з гармонічним, мелодичним стилями як рівнорівневими й уходить до системи історичного, індивідуального, жанрового тощо стилів. Показово, що поняття фактурного стилю фігурує також у дисертаційному дослідженні С. Школяренка (2017) як одне з ключових, крізь призму якого досліджується музичне мислення й фортепіанний стиль Ф. Шопена. У фактурному стилі польського композитора автор убачає взаємодію концертності й камерності завдяки проникненню камерно-ліричної манери висловлювання в концертно-віртуозні жанри, що породжує концертно-камерну форму викладу й виявляється у фортепіанній поліфонії (Школяренко, 2017: 9).

Жанровий аспект вивчення фактури дискретно представлений у багатьох наукових працях (Приходько, 1997; Борисенко, 2005; Денисенко, 2010; Чернявська, 2015; Касьяненко, 2019; Школяренко, 2017, Коновалова, 2022 та ін.). Дослідники, як правило, констатують зв'язок між типами фактури й конкретними жанрами та їхнім змістом у музичних творах Нового часу, зазначаючи, що фактура має прямі зв'язки із жанровими витоками (Ігнатченко, 1984b: 6), часто концентрує стійкі й типові особливості жанру (Чернявська, 2015b: 18–19), є носієм жанровості, жанрового начала, що зумовлює відповідність між фактурними моделями й жанрами (Вечір, 2002: 109). В аспекті семантичної взаємодії горизонтальної та вертикальної координат у багатоголоссі зв'язок фактури й жанру забезпечує здійснення механізму цієї взаємодії (Коновалова, 2022: 89).

Відштовхуючись від ідеї стійких жанрових і стильових зв'язків, у яких перебуває фактура, В. Приходько (1997) робить декілька висновків стосовно взаємодії жанру й фактури в різних площинах. По-перше, дослідниця пише про взаємозумовленість між характерністю конкретних жанрів і певними фактурними формулами, наприклад, маршовими (Приходько, 1997: 23), що свідчить про взаємодію жанру й фактури в площині композиторського тексту. По-друге, акцентує увагу на зв'язку (що детермінований історично, стильово, жанрово) між складом, типом викладу й «певною образністю, емоційним станом, нормами спілкування зі слухачами, інструментарієм, умовами музикування, з історичною епохою...» (там само: 22 – 23), що дозволяє розглянути пару «жанр-фактура» в площині музичної культури. Нарешті, авторка зазначає про окреслений жанром змістовий простір, який надається виконавцеві через «жанрові тяжіння», закладені у фактурі. У ньому виконавець може здійснити вибір інтерпретаційних рішень: «Вибір виконавця може реалізовуватися вже в тому, що він підкреслить або типові, впізнані фактурні прикмети жанру, або, навпроти, – ті індивідуалізовані

особливості музики, котрі уводять увагу від її жанрових витоків» (там само: 25 – 26). Тим самим пара «жанр-фактура» осмислюється у виконавській площині.

Схожу останній тезі думку висловлює і Л. Касьяненко, вважаючи що внаслідок впливу виконавця на фактуру уможливлується або максимальне виявлення жанрової природи певного викладу, або його приховування: «І тоді може стати “непомітною” жанрова основа ліричної мазурки або вальсу, а який-небудь епізод нетанцювального жанру “перетворитися” на танець, наприклад, у баладі, сонаті, фантазії ...» (Касьяненко, 2019: 11).

У дисертації М. Борисенко (2005) фактурний ракурс дослідження стає аналітичним ключем до розуміння сутності жанру транскрипції, адже серед чинників транскрибування (композиційно-семантичних, мелодико-інтонаційних, ладо-гармонічних, структурно-тематичних, метро-ритмічних, фактурних, темброво-фактурних) авторка наголошує на особливій ролі двох останніх (Борисенко, 2005: 24). Розглядаючи окремо фортепіанні транскрипції, дослідниця наголошує, що для них найбільш показовим стає саме параметр фактури, зокрема її ускладнення порівняно з першоджерелом. У зв'язку із чим явною стає спрямованість транскрипцій «до вияву і розвитку звуко-виражальних якостей інструмента, віртуозної піаністичної техніки та виконавського апарату», що значно розширює спектр можливостей фортепіанного тембру (там само: 81). У такому ракурсі фактура постає одночасно своєрідним модератором між першоджерелом і транскрипцією та маркером нового жанру: фактурні трансформації свідчать про здійсненність транскрипції як жанру.

Трактування фактури як гнучкого механізму, в якому можуть бути втілені (вплетені) певні стильові, жанрові, стилістичні ознаки, загалом — розуміння фактури як комунікативного простору, завдяки якому може здійснюватися діалог не тільки між композитором, виконавцем і слухачем, а в якому може вестися діалог усередині широкої музичної традиції, відкриває можливість апробацій

цього положення на матеріалі в тому числі джазових імпровізацій. Такий аспект розуміння фактури представлено в дисертації Б. Стецюка (2019).

Важливою цариною фактурознавчих розвідок є сфера досліджень різноаспектних взаємозв'язків між фактурою, складом, мелодією, формою, гармонією, поліфонією, які мають велике значення для розуміння функцій фактури. Не завжди аналітичні викладки в наукових працях цього напрямку спираються на матеріал фортепіанних творів, часто вони мають узагальнено-теоретичний характер. Однак у них обґрунтовується вкрай важливе не тільки для теоретичного музикознавства, а і для композиторської та виконавської (піаністичної) практики трактування фактури як динамічної, складно організованої ієрархічної та багатофункціональної системи, яка корелює зі всіма параметрами композиції та виконує організуючу й синтезувальну функції в побудові логічної та художньо переконливої цілісності.

Обґрунтування взаємозв'язку динаміки музичної фактури й форми здійснюється в дисертаційному дослідженні Г. Ігнатченка (1984а, 1984b), що зумовлює в контексті роботи трактування музичної фактури у вузькому й широкому значенні. У вузькому розумінні (як один із засобів формоутворення) фактура передбачає широке, цілісне трактуванням форми. У широкому розумінні фактура співвідноситься з формою у вузькому трактуванні (як структури) і є стороною структурної організації музичного твору (Ігнатченко, 1984а: 6).

Функціонально-логічний аспект вивчення фактури передбачив проникнення в динаміку взаємозв'язків і взаємодії фактури й форми, які науковець розуміє як «два сукупні результати виявлення всіх елементів і сторін виразно-конструктивного комплексу музики» (Ігнатченко, 1984а: 15). Взаємодія фактури й форми розкривається науковцем у горизонтальній координаті (з урахуванням вертикальної та глибинної) через узагальнення й систематизацію логіки

фактурних змін у розгортанні форми, а також через виявлення типів їхньої координації в процесі взаємодії (там само: 15 – 24).

Дещо інший підхід до питання взаємодії форми й фактури демонструє Г. Виноградов (1977). Згідно з науковцем, з одного боку, фактура як виражальний засіб може розумітися складовою форми. З іншого, – вона може виступати й ізольовано, якщо під фактурою розуміти «уявне сприйняття музики, приховане за специфічними значками» (Виноградов, 1977: 95).

У центрі дисертаційного дослідження І. Цурканенко (1998) постають закономірності поліфонічної логіки та їхня фактурна організація, досліджені на матеріалі сучасної української фортепіанної музики. Тип взаємодії горизонталі та вертикалі як репрезентантів художніх часу й простору увиразнюється в запропонованому й обґрунтованому авторкою понятті фактурно-поліфонічного комплексу, різні реалізації якого дають підстави класифікувати їх за рівнями виявів дії (Цурканенко, 1998: 2). Окрім суттєвого внеску в поняттєву систему сучасного фактурознавства, це поняття може слугувати дієвим інструментом аналізу сучасної фортепіанної музики в складних випадках фактурної організації.

У наукових розвідках І. Коновалової (2021, 2022) музична фактура осмислюється полем перетину різних форм взаємозв'язку мелодичного й гармонічного начал. Взаємодія мелодії, гармонії та фактури представлена науковицею як система, до якої входять також склад і лад. «В умовах певної фактури, за якою стоїть власний принцип складу – фактурної форми вираження ладу, відбувається практична реалізація цих співвідношень» (Коновалова, 2021: 28). Розглядаючи фактурні та мелодико-гармонічні процеси в тонально-гармонічній дволадовій системі на прикладі творів віденських класицистів і романтиків (2021, 2022), дослідниця формулює висновок про їхню скерованість одночасно в бік розширення ладу та зміни його складової основи, що стає незворотнім у творчості пізніх романтиків (там само, 2021: 28).

В аспекті взаємозв'язку фактури й ладу досліджує цикл В. Бібіка «24 прелюдії та фуги» ор. 2 А. Левченко (2024). Авторка обґрунтовує положення, згідно з яким вибір фактурних рішень здійснюється композитором для виокремлення або трансформації ладового параметру, що впливає на інші засоби виразовості й форму в цілому (Левченко, 2024: 233).

Окреслене проблемне поле, в якому фортепіанна фактура перебуває у складній системній взаємодії зі стилем, жанром, музичною формою, засобами музичної виразальності, осмислюється піаністом провідником у художній світ музичного твору, дозволяє сформулювати аналітичний інструментарій дослідження фактурних функцій (підрозділ 1.4.). Перед тим вважаємо доцільним розглянути буття фортепіанної фактури в історичній перспективі.

1.3. Фортепіанна фактура в діяхронічному вимірі

Модуляції в історичну площину так чи інакше відбуваються в багатьох працях теоретичного спрямування. Проте існують наукові праці, в яких еволюція фортепіанної фактури й пов'язаний із цим розвиток фортепіанного виконавства стають предметом спеціального дослідження. У свою чергу, ці процеси детерміновані стильовою та жанровою еволюцією музичного мистецтва, а також еволюцією інструментарію. Із цієї перспективи актуалізоване М. Чернявською поняття «фактурна формула» в аспекті втілення відповідного типу виконавської техніки видається досить слушним (Чернявська, 2015b: 23). На нашу думку, у ньому вдало поєднується специфіка фактурної організації певного історико-стильового періоду, жанру, техніки письма. Авторка зазначає, що в працях деяких видатних піаністів надається класифікація видів фортепіанної техніки, яка, на її думку, є основою піаністичних фактурних формул (там само: 23).

На думку М. Чернявської, формування фактурних формул у фортепіанній музиці відбувалося в бетховенську добу й пов'язане, передусім, з ім'ям самого

Л. ван Бетховена. У вивченні фортепіанної фактури в історичній перспективі дослідниками береться до уваги перехідний характер творчості композитора від музики для клавесину до музики для фортепіано (інструментів, різних за органологією). Підкреслена межовість творчості великого представника Віденської композиторської школи, а також композиторів так званої «бетховенської доби» засвідчується багатьма дослідниками через низку причин. Передусім, ідеться про неповну фіксацію фактури творів добетховенської доби (Кашкадамова, 1998: 41; Чернявська, 2015b: 28), що перешкоджає оцінці їх як художньої цілісності поза відповідною виконавською традицією і не дозволяє їм бути «повноцінним надбанням наступних поколінь» (Чернявська, 2015b: 28). Поєднання функцій композитора, імпровізатора й інтерпретатора в одній особі в той час зумовлювало рухливість музичного тексту, який прочитувався в певних межах свободи відповідно до традицій виконавського мистецтва. Натомість від творчості Л. ван Бетховена відкривається епоха визначальної композиторської «руки», що скеровувала й певною мірою підкоряла волю виконавця через все зростаючу протягом XIX століття деталізацію нотного тексту. Другою причиною рубіжності бетховенської доби дослідники називають виникнення фактурно-необхідної педалі, прицільного розрахунку на педальне звучання, що піаністи-науковці пов'язують безпосередньо з творчістю Л. ван Бетховена (Чернявська, 2015b: 28). Нарешті, важливим чинником було активне вдосконалення інструмента протягом XIX століття, «який швидко завоював естраду» (там само: 29). І не менш важливим – художньо-естетичний поворот межі XVIII-XIX століть (зрілого класицизму й романтизму, що поставав), який був спричинений загальними історико-культурними впливами (демократизацією музичної культури, складанням практики публічних концертів, виставок тощо, виходу за межі салонно-аристократичної призначеності мистецтва) й позначений змінами в естетиці звучання.

На це вказує Н. Арнонкур (2002) на прикладі долі скрипок у контексті зміни звукового ідеалу, звукообразних уявлень на межі XVIII-XIX століть. Унаслідок цього повороту скрипки зазнали суттєвої переробки з метою підлаштування під нові вимоги гучності звучання й різноманіття барв. Таким чином виникли сучасні скрипки, які, на відміну від барокових із більш тихим звуком, наділені сильним звучанням і більш барвисті за рахунок високих обертонів (Харнонкур, 2002: 106). Ті ж самі процеси можна спостерігати й в оркеструванні, адже зрушення у сфері естетики звучання зумовлює зміни в інструментарії (появу нових інструментів, витіснення старих, удосконалення існуючих), в оркестрових складах (у бік розширення), функціональне перевлаштування оркестрової тканини, конфігураційні трансформації всередині оркестрової фактури (ускладнення фігурацій, дублювань, розвиток оркестрової поліфонії тощо).

Отже, особливості фортепіанної фактури Л. ван Бетховена дослідники розглядають із перспективи рубіжного (осьового) положення творчості композитора в контексті розвитку музичного мистецтва в цілому й фортепіанного зокрема. Про взаємодію класичних і романтичних засад стилю, що виявляються у фортепіанній фактурі композитора, пише Н. Кашкадамова (1998). На думку дослідниці, у Л. ван Бетховена досягає вершини класицистська «сувора тактометрична ритміка, пов'язана з регулярною акцентністю», що зумовлює велику роль акомпанементних формул: альбертієвих, маркізових і барабанних басів (Кашкадамова, 1998: 263). «Фактура забезпечує не тільки рівномірний рух найменших часток метричної пульсації, але й, завдяки будові фігурацій і їхньому об'єднанню в малі й більші групи кратного розміру, висвітлює систему з декількох рівнів метру»(там само: 263). Авторка, однак, говорячи про координацію фактури й тактометричної ритміки, не згадує про гармонію, без якої ця системна взаємодія є неповною. Саме завдяки скоординованій комплексній взаємодії гармонії, ритму й фактури уможливорюється різнорівнева організація в

часі та просторі музичної форми різномасштабних синтаксичних одиниць – від мотивів, фраз до речень, періодів і розділів форми. Всі вони позначені змінами у фактурі (мінімальними або суттєвими).

Доведення до абсолюту синхронізованої дії гармонії, ритму й фактури поєднується у Л. ван Бетховена з відкриттям перспективних характеристик фактури, які плідно розвиватимуть композитори XIX-XXI століть. Ідеться про симфонічне трактування фортепіано, з яким, на думку Н. Кашкадамової, пов'язані розширення використовуваного діапазону інструмента, освоєння басового регістру, контраст регістрів, масивність викладу, збагачення виконавської техніки, реалізація різноплановості й розмежованості звучання (Кашкадамова, 1998: 263 – 265). Насичення фортепіанної фактури прийомами, що мають оркестрове походження, призводить до порушення чистоти гомофонного складу внаслідок розвиненого голосоведення, особливо в пізніх фортепіанних сонатах (там само: 266). Усе це дає підстави дослідниці зробити висновок, що Л. ван Бетховен «створив концертний фортепіанний стиль письма», відзначений динамічністю, повнозвучністю, насиченістю «силовими» технічними прийомами, що віддзеркалює нове розуміння віртуозності «як вияву впевненості, сили, швидкості й точності» (там само: 266).

Природно, що фортепіанна фактура, яка сформувалася у творах Л. ван Бетховена й композиторів бетховенської доби, постала на ґрунті узагальнення, розширення й трансформації композиторських напрацювань у фактурі клавірної та фортепіанної музики добетховенської доби. Відтак, досліджуючи історію становлення та розвитку фортепіанного мистецтва й виконавства в аспекті фактури, науковці вдаються до розгляду особливостей фактури клавірної музики в історичній перспективі, що є невід'ємною складовою цієї історії.

Докладно історія становлення фактури в клавірній і фортепіанній музиці викладена в низці монографічних досліджень Н. Кашкадамової (хоча фактурна проблематика в них є складовою широкого кола питань розвитку клавірного й фортепіанного виконавства), в яких охоплюється історичний діапазон від XIV до XXI століть (Кашкадамова, 1998; Кашкадамова, 2006; Кашкадамова, 2014): від клавірної до сучасної фортепіанної музики. Авторка зазначає, що на початок XVII століття у сфері клавірної музики накопичився чималий досвід музикування й творчості, в результаті чого постала можливість витворення фактури, яка б відбивала особливості інструмента (Кашкадамова, 1998: 37). На той час в арсеналі клавірної музики перебували жанри, котрі можна класифікувати за різними ознаками: 1) за корінням у сфері професійної (фантазія, канцона, ричеркар) чи побутової музики вокального або інструментального походження (варіації, сюїти); 2) за вокальним (фантазія, канцона, ричеркар) чи інструментальним походженням (варіації, сюїти, інтонації, прелюдії, токати); 3) за поліфонічною (фантазія, канцона, ричеркар) чи гомофонно-гармонічною природою (варіації, сюїти, інтонації, прелюдії, токати) (Кашкадамова, 1998: 37). Саме в інтонаціях, прелюдіях і токатах, на думку авторки, «найбільшою мірою проходило формування суто клавірних прийомів фактурного письма», чому сприяла вільна імпровізаційність цих жанрів і їхній інструментальний генезис, поза зв'язками з вокальними чи танцювальними зразками (там само: 37). Тим самим стихія вільної інструментальної гри як виконавського волевиявлення, детермінованого лише технічними й виражальними можливостями інструмента, зумовлювала формування типологічних ознак фактури в клавірній музиці. Водорозділ у той час проходив, передусім, між особливостями письма в хоровій музиці й у клавірній, і виявлявся, на думку Н. Кашкадамової, в розширенні використовуваного звукового простору, в розподілі матеріалу на партії правої та лівої рук, у звільненні від хорового чотириголосся з переходом до дворучного викладу, в

насиченні ліній прихованою поліфонією, у формуванні гамовидної, а пізніше й акордової фігурації (Кашкадамова, 1998: 37 – 40). У цей період, у межах XVI – початку XVII століття, згідно з Н. Кашкадамовою, наявними стають дві тенденції розвитку клавірної фактури, які мають різний прообраз і, відповідно, різні засоби реалізації. Перша пов'язана з орієнтацією не на природу самого інструмента, а на вокальну музику, людський голос і спів як художньо-естетичний ідеал тієї епохи й виявляється, здебільшого, у поліфонічних жанрах із відповідним комплексом фактурних принципів і прийомів. Друга є суто інструментальною, походить від сутності самого інструмента, «від контакту людської руки з клавішами», і реалізується, передусім, у фігураційній фактурі, яка «втільює радість руху й винахідливість у шуканні різних його форм» (там само: 41). Накреслені тенденції авторка визначає як «корінні тенденції клавірного письма» (там само: 127).

У контексті цих міркувань слід звернути увагу на тісний взаємозв'язок між інструментом як матеріальним об'єктом і людиною-виконавцем, яка перебуває в контакті із цим інструментом через дотик і емоційно заряджений жест (згідно з В. Приходько, 1997). Д. Рубцова, вибудовуючи діапазон близькості інструмента й людини (виконавця), зазначає, що найбільш близьким до людини є її голос, а найбільш далекими – клавішні інструменти, що не означає її відірваності від звучання, які вона створює. Все одно виконавець веде діалог з інструментом, немовби зливається з ним, розкриває закладені в ньому емоційно-художні можливості (Рубцова, 2014: 367). Розвиваючи думку, зазначимо, що історія фортепіанного виконавства пов'язана з розширенням номенклатури виконавських рухів і жестів, змінами їхніх типів, що детерміноване еволюцією інструмента, стильовими, жанровими особливостями творів, а також тим звукообразом (або звукообразами) (Рябуха, 2017), який постає бажаним і, відповідно, домінуючим у контексті художньої епохи. У цьому аспекті висловимо гіпотезу, що рухи й жести піаніста (за всієї індивідуальності їхньої реалізації), у яких

універсалізуються технічні виконавські принципи певної епохи, є естетизованою проєкцією уявлень про норми етикетних людських рухів і жестів, притаманні епосі загалом.

Досліджуючи надбання композиторів у сфері фактури клавірної музики XVII-XVIII століть, Н. Кашкадамова бере до уваги різні національні композиторські школи й митців різних поколінь. Не ставлячи за мету висвітлення усіх шляхів розширення фактурних прийомів, коротко узагальнимо основні тенденції в цьому процесі. Спостереження над творами Ж. Ф. Рамо дає підстави авторці твердити про: 1) розширення діапазону фігурацій; 2) запровадження різноманітних, переважно арпеджованих форм викладу: довгих, коротких і ламаних арпеджіо на дві-чотири октави; 3) використання швидких чергувань рук і скоків (Кашкадамова, 1998: 88). Клавірні твори Й. С. Баха демонструють урізноманітнення типів і прийомів фактури, взаємодію обох «корінних тенденцій клавірного письма» з поступово зростаючою аскетичністю та «ясністю поліфонічного голосоведення», котрі витісняють барокову пишність письма (там само: 127). Авторка акцентує увагу на охопленні широкого діапазону звучання, створенні енциклопедії різноманітних моторних фігурацій, явищі прихованої поліфонії, урешті-решт доходить парадоксального висновку щодо універсальності фактури в клавірних творах Й. С. Баха, яка детермінована не специфікою інструмента, а художнім задумом: відтак ця фактура провокує до клавірного, органного або фортепіанного потрактування (там само: 129). Натомість фактура в клавірних творах Г. Ф. Генделя вирізняється зростанням ролі гомофонії, уникненням надмірного розширення діапазону звучання, зменшенням, порівняно із сучасниками, використання мелізматики, що дає підстави авторці твердити про тяжіння до клавірного письма з опорою на «чисті та цілісні лінії» (Кашкадамова, 1998: 157).

Таким чином, у межах барокової доби поступово складаються типи фактури, принципи та прийоми фактурного письма в клавірній музиці, які дістають доволі різноманітної та різнопланової інтерпретації у творчості композиторів різних поколінь і національних шкіл. Їхній «вигляд» зумовлювався не стільки індивідуально-стильовими уподобаннями митців, у творчості яких, як правило, переплавлялися множинні й різноманітні національні та стильові впливи, скільки існуванням певних жанрових детермінант. Фуга не могла бути написана в гомофонно-гармонічній фактурі, фантазія ґрунтувалася на зміні фактурних типів і використанні різноманітних фактурних прийомів, прелюдія передбачала принципову фактурну множинність тощо. У свою чергу, фактурні типи, принципи та прийоми виступали в ролі своєрідних жанрових ідентифікаторів у ситуації не-чітко окреслених жанрових меж барокової доби. Так поступово закріплювався зв'язок між фактурою та жанром, який визначав буття багатьох музичних жанрів до XX століття. Зберігаючись у музичному тезаурусі (Калашник, 2010), вони будуть актуалізовані у фортепіанних творах композиторів XX-XXI століть як «знаки» епохи, що їх породила, або, навпаки, свідомо порушуватися.

Як зазначає Н. Кашкадамова, у музичній практиці другої половини XVIII століття рівноправно застосовувалися клавесин, клавикорди й ранні види фортепіано, у зв'язку із чим розмежування їхніх сфер функціонування не можливе, відповідно, авторка вважає, що до творів передкласичної епохи, написаних для цих інструментів, доцільно застосовувати поняття «клавірні» (Кашкадамова, 1998: 176).

Клавірна фактура в передкласичну та класичну добу зазнала суттєвих перетворень унаслідок формування гомофонно-гармонічної системи музичної мови, яка остаточно викристалізувалася в добу Класицизму. На думку Н. Кашкадамової, велику роль у процесі складання нового типу фактури відіграв

жанр опери, у якому ще у XVII столітті головним засобом музичної виражальності постала кантиленна мелодія широкого дихання в супроводі акомпанементу. У клавірній музиці вплив опери позначився на формуванні «елементарних акомпануючих фігурацій» і «прозорому двоголоссі», які засвідчили спрощення фактури (там само, 1998: 180), що яскраво виявилось в клавірних творах, передусім, італійських композиторів – Д. Альберті, Д. Скарлатті, Б. Галуппі, П. Д. Парадізі та ін. (там само: 180 – 181).

Слід зазначити, що саме в той час (передкласична та ранньокласична доба) аналогічні процеси відбувалися й в оркестровій фактурі. У партіях струнно-смичкових інструментів напрацьовувалися й закріплювалися різноманітні за конфігурацією і, чим далі, тим більш вибагливіші, фігури акомпанементу (ходи по звуках акордів, остинатні повторення акордових звуків), на які припадала одна з головних функцій у гомофонно-гармонічній оркестровій фактурі – функція гармонії. Однак унаслідок цього струнно-смичкові інструменти в гармонічній функції втрачали притаманну їм у барокових партитурах мелодійність, рухливість, інтонаційно-ритмічну виразність. Так само з формуванням і закріпленням техніки оркестрових педалей у ранньокласичному та класичному оркеструванні втрачали значення мелодичних інструментів мідні духові (валторна та труба). Окреслені тенденції, які явно простежуються в оркестрових творах К. Ф. Е. Баха, Я. В. Стаміца та ін., свідчать про функціональну перебудову оркестрової фактури відповідно до принципу ієрархії оркестрових функцій, що є відбиттям ієрархії системи музичної мови (Carse, 1925).

У свою чергу, простежуючи перетворювальні процеси у фактурі клавірних творів ранньокласичного періоду, Н. Кашкадамова на прикладі клавірної музики К. Ф. Е. Баха констатує гомофонно-гармонічну фактуру як норму (що не виключає контрапунктування голосів), відзначає фактурне багатство й різноплановість, підкреслює оперування композитором «великою кількістю

різноманітних фактурних формул, серед яких – довгі гамові пасажі, гармонічні фігурації, повнозвучні акордові “вигуки”, тремоло, токатні послідовності» (Кашкадамова, 1998: 187), вказує на вільне використання досить широкого діапазону звучання (чотири з половиною октави) (там само: 187).

Процес складання фактури нового типу був невід’ємним від зміни звукообразу клавішного інструмента⁷ (Рябуха, 2017; Кучма, 2021) з прозорого, дзвінчатого, сухого, такого, що звучить не дуже довго, на співочий, кантилений, повнозвучний і довготривалий у звучанні, що виявлялося в поступовій відмові від клавішних струнно-щипкових на користь клавішного струнно-ударного фортепіано. Цей факт засвідчує взаємозумовленість між музичним інструментом як феноменом певної культурно-історичної доби й типом (або типами) фактури, які найкращим чином відповідають органології та тембровим властивостям цього інструмента й тим функціям у системі музичної культури й музичного мистецтва, які на нього покладаються. Інструментарій галантної доби поступався місцем більш повнозвучним і динамічно рельєфним інструментам, здатним увиразнити різкі контрасти, розраховані на більші зали й ширшу аудиторію. Ще одним чинником складання фактури нового типу була класицистична музична мова, у якій вибудовувалася система засобів виражальності, головними серед яких були рельєфна мелодія, функціональна гармонія та регулярно-акцентна метро-ритміка. Фактура в цій системі постала координаційним параметром, здатним організовувати горизонтальну і вертикальну проєкції звукової тканини відповідно до пануючого «гомофонно-гармонічного» складу, за Н. Кашкадамовою (1998: 208), або «гармонічного» та «мелодико-гармонічного» складів, за С. Шипом (1998: 171).

7 Поняття «звуковий образ інструмента» докладно досліджено в дисертації Н. Кучми (2021). На думку авторки, воно дозволяє виявити «специфіку взаємодії інтерпретатора/композитора та інструмента; параметри задуму щодо організації музичної фактури; особливості музичного мовлення певного музиканта чи епохи» (Кучма, 2021: 164). Н. Кучма пропонує вивчати звуковий образ інструмента на макро- та мікрорівнях. У першому випадку в поле зору дослідника потрапляють практичні питання – органологія інструмента, техніка гри тощо. У другому – звуковий образ інструмента мислиться складовою звукового образу світу (там само: 164).

У творах зрілого Класицизму остаточно стверджується фактура гомофонно-гармонічного типу в різноманітні конфігурацій (внутрішньофактурних модифікацій) як вияву композиторської винахідливості, що слугувала одним із показників майстерності. Так, Г. Савченко на прикладі Паризьких симфоній Й. Гайдна розмірковує про фантазійність, музичну гру в широкому розумінні, яка «“захоплює” та “дивує”», породжує задоволення від музикування та створює відчуття гармонії буття, пронизує всі рівні художньої цілісності багатьох творів Й. Гайдна ..., виявляючись, зокрема, на рівні тембрової структури симфоній і в їхній оркестровій тканині. Йдеться про майстерне темброве оновлення тематизму, темброво-фактурні (регістрові) контрасти, під- і відключення голосів-тембрів в оркестровій тканині» (Савченко, 2019b: 88). Дослідниця зауважує, що вияви музичної фантазії у творах композитора взаємодіяли з типізуючими принципами (там само: 89), що відповідало гармонії та мірі як ключовим принципам класицистської естетики. Авторка пояснює, що на рівні оркестрової фактури й тембрової структури така фантазійність виявлялася «у тембровій неоднорідності тематизму, різких змінах оркестрової фактури, в діалогах-зіставленнях оркестрових груп. При повторах тематизму в межах експозиції та в репризі Й. Гайдн уникає буквальних повторів в оркестровці, використовуючи засоби тембрового й оркестрово-фактурного оновлення / варіювання» (там само: 91). Таким чином, принципу, що стабілізує та типізує, відповідає повтор тематичних структур на різних масштабних рівнях форми, характерний у цілому для класицистського музичного мислення. Принцип фантазійної винахідливості реалізується за рахунок уникнення буквального повтору в тонких гармонічних, фактурних, оркеструвальних деталях.

Можна сказати, що у фортепіанній фактурі композиторів Класицизму також спостерігається гармонійна взаємодія, з одного боку, таких, що стабілізують і типізують, з іншого, «фантазійних» принципів фактури. Адже певні фактурні

типи, котрі відповідали гомофонно-гармонічному складу, напрацьовані фактурні формули, образ звучання, загалом – усі унормовані параметри й риси фактури діставали у творчості конкретних композиторів індивідуального втілення. Підтвердження цієї думки знаходимо в І. Коновалової, яка відзначає, що тенденції уніфікації та формульності виявляються не тільки в ладогармонічній сфері, а в мелодичному малюнку й фактурній конфігурації. «Ця тенденція постійно “порушується”, утворюючи внутрішній стрижень тієї антиномії (тези й антитези), котрий є внутрішньою пружиною, імпульсом музично-художньої драматургії» (Коновалова, 2022: 90).

Якщо говорити про загальну «норму», то Н. Кашкадамова вказує на такі функціональні й фонічні характеристики клавірної (фортепіанної) фактури класичного типу: поділ по вертикалі на окремі пласти із чітко визначеною функцією (мелодія та супровід); зменшення ролі поліфонії, яка підпорядковується гомофонно-гармонічному складу; зменшення ролі орнаментики; прозорість і чіткість, «графічність»; напрацювання нових прийомів віртуозності, «нового звучного письма»; мала маса звучання (за рахунок уникнення подвоєнь, октавних дублювань, багатозвучних акордів); пріоритет середнього й високого регістрів, нечасте задіяння низького; в цілому – тяжіння до універсалізації звучання, звідси аналогії зі звучанням струнного квартету чи камерного оркестру (1998: 208).

Гармонійний баланс між типізованим і фантазійним як виявом індивідуалістичних інтенцій знайшов адекватне втілення в жанрі класичних (фактурних) варіацій – одному із найулюбленіших у клавірній і фортепіанній творчості класицистів.

У добу Романтизму спостерігається подальша диференціація й індивідуалізація фактурних прийомів. Класико-романтична музична мова базувалася на тонально-функціональній гармонії, відповідно тріумвірат мелодії, гармонії та метро-ритму зберігав своє значення. Чинною залишалася гомофонно-

гармонічна фактура як основа для різноманітних модифікацій, адже індивідуалістичні художньо-естетичні настанови Романтизму були детермінувальним фактором подальшого ускладнення, урізноманітнення й розшарування узагальненої фактурної моделі. Так, Н. Кашкадамова (2006) окреслює тенденції, які характеризують буття фортепіанної фактури в ХІХ столітті. І однією з провідних авторка називає тенденцію зміни образу звучання фортепіано з ясного, чіткого і дзвінчатого на м'яке, таке, що огортає, занурюючи в особливу «звукову атмосферу», позначену невизначеністю та привітністю (2006: 63). Подолання ударності інструмента досягалося завдяки комплексу фактурних прийомів і принципів, які віднаходили своєрідну інтерпретацію в межах індивідуальних композиторських стилів. Н. Кашкадамова вказує на принцип «природної акустичної спорідненості компонентів фортепіанної фактури» (2006: 64) як відкриття романтиків, унаслідок якого підносилося значення басового регістру й басового тону й робило звучання більш «цілісним і тривким» (там само: 64). Уникнення тяжких басів у творах класицистів поступається місцем увазі до басового регістру як особливої барви й опорного тону, об'єднувального для інших елементів фактури. Утримання басу при сумарному збільшенні діапазону звучання й досягнення його повноти стало можливим через так звану «фактурну педаль». Наслідки її застосування численні: це й можливість змінювати зафіксовану в нотному тексті тривалість звуків, це й досягнення повноти й обширу звучання, і віднайдення нових барв, підвищення колористичності фортепіанного письма, і підкреслення або, навпаки, приховування окремих тонів, ліній, елементів фактури (там само: 64 – 65). У фортепіанній фактурі творів композиторів-романтиків починаються реалізовуватися ідеї, актуальні й у подальшому – в музиці ХХ-ХХІ століть. Це «ефект перспективи», який виявляється в побудові декількох звукових планів, «багатоплановість із мінливою кількістю голосів», поліфонізація фактури, яка

приводить до полімелодичної фактури, нарешті, тематизація фактури (там само: 65 – 66).

Схожі положення стосовно фортепіанної фактури у творах композиторів XIX століття формулює Т. Рощина. Авторка вбачає тенденцію антиоркестральності в музиці Ф. Шопена, що зумовлене втіленням чистої «фортепіанності» й пов'язане з фактурним новаторством. Звертає увагу на мелодизацію голосів фактури в Р. Шумана, на фактурну просторовість Й. Брамса, на оперування чистими тембрами в Ф. Ліста (Рощина, 1991: 5).

Слід зазначити, що згадані дослідниками тенденції, принципи та прийоми виявляються не тільки у фортепіанній, а й в оркестровій фактурі. Так, в оркестрових творах композиторів XIX століття спостерігається ускладнення фігурацій, які, здебільшого, перетворюються на складно організовані мелодичні з подальшою тенденцією до тематизації. Тематизації підлягають і другорядні мелодичні голоси, що поступово приводить до тематизації оркестрової фактури в цілому, про що говорить Г. Савченко (2021), аналізуючи партитури К. Дебюссі. Підвищення статусу тембру в оркеструванні свідчить про особливу увагу до колориту й пошук нової барвистості, що, у свою чергу, пов'язане з розширенням діапазону звучання, задіянням крайніх регістрів, збільшенням оркестрового складу за рахунок видових інструментів і влаштування повної мідної групи з повнотою усіх оркестрових функцій. Нарешті, відтворення засобами оркестрування руху (наближення – віддалення, коливання), природних явищ (повітря, вогню, хвиль), різних просторових планів (близько – далеко, згори – вниз) перетинається з аналогічними пошуками та знахідками у фортепіанній фактурі. Усе це свідчить про паралельність процесів у різних видах інструментальної музики, спрямованих на створення звукового образу епохи, в якому увиразнюється її художня самосвідомість.

Кризова ситуація в музичній мові на межі XIX-XX століть, що була детермінована як загальнокультурними процесами, так й інтрамузичними чинниками, супроводжувалася перебудовою мовної системи. У цьому процесі пошук нової звукообразності був не визначальним, проте вкрай важливим. Фортепіано як інструмент, здатний передати найтонші барви, створити найвишуканіші звукові образи, з іншого боку, фортепіано – інструмент з ударним, сухим, коротким звучанням – ось кардинально різноспрямовані тенденції в трактуванні фортепіано, які визначають розвиток фактури у творах першої половини XX століття. Між ними продовжували розвиватися традиційні класико-романтичні тенденції, які спираються на співоче й оркестральне трактування інструмента. Накреслюючи тенденції розвитку фортепіанної фактури XX століття, Н. Кашкадамова (2014) на початку століття виходить саме з двох кардинально різних тенденцій, які вона називає «постромантичною» та «антиромантичною». У першій базова роль належить резонуючому педальному звучанню фортепіано, продовжують розвиватися фактурні здобутки фортепіанної музики XIX століття, відбуваються пошуки в подальшому збагаченні колористичності фактури. Ця тенденція представлена творами К. Шимановського, С. Рахманінова, О. Скребіна, К. Дебюссі, М. Равеля, частково – А. Берга, А. Шенберга (Кашкадамова, 2014: 38 – 39). У другій відбувається обмеження дії педального резонансу (там само: 39), що зумовлює актуалізацію антиромантичного письма. Як уважає Н. Кашкадамова, воно увиразнюється, переважно, у творах неокласичного напрямку, але, на нашу думку, також і неофольклорного, хоча ними не обмежується. Названа тенденція втілюється у творах С. Прокоф'єва, І. Стравінського, Б. Бартока, П. Гіндеміта (там само: 39).

У свою чергу, М. Шадько (2022) з більш масштабної перспективи виокремлює три провідні тенденції, за якими відбувалось оновлення «традиційної рояльної фоніки». Першу автор пов'язує з «фокусуванням на збагаченні основних

елементів музичної мови, зокрема гармонії, ритму, фактури, на тлі розвитку комплексу усталених виконавських прийомів» (Шадько, 2022). Вона охоплює нонлегатний «ударний піанізм», «тембральне» фортепіано імпресіоністів, експресіоністичну лінію як продовження творчості композиторів другої половини XIX століття. Друга тенденція представлена пошуками у сфері мікротоновості. Третю, за думкою автора, представляють «експерименти з нетиповими способами звуковидобування та зміною звичного рояльного тембру» (Шадько, 2022: 200). Так чи інакше всі вони націлені на подальше розкриття органологічної, темброво-фактурної специфіки фортепіано різними шляхами: в річищі, в продовженні традицій або завдяки радикальним новаціям. Слід також зауважити, що реалізація окреслених автором тенденцій супроводжувалася активними пошуковими процесами у сфері фактуротворення й фактурної організації.

На думку Н. Кашкадамової (2014), у подальшому кардинально різноспрямовані тенденції не матимуть розвитку в «чистому» вигляді. Розвиток фортепіанної фактури в бік збільшення барвистості, колористичності цікавив майже всіх композиторів XX століття, так само ідея прозорого, «графічного» письма віднаходила різноманітне інтерпретування. Як зазначає дослідниця, «ці дві прикмети фактури – барвистість і графічність – надалі вже не протиставлялися одна одній, а в багатьох стилях успішно поєднувалися» (2014: 40). Окреслені тенденції у фактуротворенні XX століття визначають лише напрямки його розвитку. При наближенні фокусу з намаганням типологізувати той чи інший випадок виконавець або дослідник стикається з граничною індивідуалізацією фактурних типів і фактурної організації, що вкрай ускладнює їхнє теоретичне узагальнення (про це йтиметься нижче).

Як було продемонстровано з опорою на наукову літературу, в історичній перспективі особливості фортепіанної (а до того клавірної) фактури склалися відповідно до взаємозумовлених чинників: еволюції інструмента, розвитку

музичного мистецтва в стильовому, жанровому, мовному, стилістичному аспектах, розвитку виконавства, зміни художньо-естетичних настанов і орієнтирів доби. Однак у плині цих змін конституювалися стабільні елементи, які утворюють ядро фортепіанного стилю (стилю фортепіано), яке, на нашу думку, постає з нерозривної єдності фактури й тембру (органологічних властивостей інструмента) (згідно з Коробецькою, 2011) та є виявом більш широкого «інструментального стилю» (згідно з Рубцовою, 2014). Методологічною основою, яка дозволяє обґрунтувати поняття фортепіанного стилю (стилю фортепіано) є положення про складність, ієрархічність і масштабність категорії «стиль», що зумовлює його здатність до розгалуження й видової конкретизації, про що зауважує Д. Чистякова (2019: 121). Це уможливорює введення до наукового обігу дослідниками пов'язаних понять «інструментальний стиль» (Рубцова, 2014) і «стиль інструмента» (Жерздєв, 2011). Розташовані на різних масштабних рівнях, ці поняття увиразнюють діалектичну взаємодію синхронічного та діахронічного вимірів, композиторської та виконавської практики, фіксують важливість тембру як пріоритетного стильового показника. Так, Д. Рубцова, узагальнюючи положення про природу інструментарію і особливості комунікації людини з музичними інструментами в системі музичної культури, які викладені в науковій літературі, підкреслюючи детермінувальне значення музичного мислення щодо інструментального стилю, пов'язуючи його еволюцію з розвитком чистого інструменталізму, зазначає, що інструментальний стиль певної епохи формується в результаті єдності композиторсько-виконавської практики, у ньому відбувається відбір і унормоване використання певних інструментів (тембрів), унаслідок чого тематичний і фактурний матеріал утрачає нейтральність, стає невід'ємним від тембру й техніки певного інструмента (Рубцова, 2014: 372 – 374), додамо – набуває тембрової та фактурної призначеності.

Похідним від поняття «інструментальний стиль» є «стиль інструмента», обґрунтоване в дисертаційному дослідженні О. Жерздева (2011). Дослідник трактує його як видовий стиль, «що визначається способом його (інструмента) буття в практиці суспільного музикування, типовими жанрами, композиторським і виконавським стилями, які в сукупності зберігаються в пам'яті інструмента як артефакту культури й відроджуються в конкретних композиціях і їхніх інтерпретаціях» (Жерздев, 2011: 8).

Розвиваючи наведені положення, Р. Стецюк (2019) розкриває поняття інструментально-видового стилю через діалектичну єдність органології інструмента і його семантичних властивостей, універсалізму та специфічності, підкреслюючи його виконавський аспект. Підтвердженням є запропоноване автором визначення стилю саксофона: це – «виконавсько-композиторський феномен, що сукупно відбиває темброво-акустичні й образно-семантичні якості інструмента, що вирізняються проміжним положенням між дерев'яними й мідними аерофонами, своєрідністю звукообразу, котрий тяжіє до універсалізму, тобто до асиміляції якостей цілої низки інших мелодичних інструментів, причому не тільки духової, а й інших груп» (Р. Стецюк, 2019: 168).

У свою чергу, О. Кріпак (2020) визначає стиль фортепіано в аспекті універсальності й можливостей відобразити «багатоголосну гармонічну природу» інструмента, трактує його еквівалентом «багатотембрового оркестру, зосередженого в руках одного виконавця» (Кріпак, 2020: 183). Дослідниця вважає, що у фортепіанній фактурі унаочнюються важливі складові фортепіанного стилю, вона позначена двома специфічними особливостями. Перша полягає в діалектичній взаємодії специфічності й універсалізму, друга пов'язана з відтворенням двох виконавських звукообразів (Н. Рябуха) – реально-безпедального й ілюзорно-педального (В. Сирятський) завдяки удосконаленому механізму подвійної репетиції в сучасному фортепіано (Кріпак, 2020: 184). Схожі

положення стосовно специфіки фортепіанної фактури формулює Д. Вечір (2002), акцентуючи увагу на універсальності, монотембровості, багатоголосній природі, широкому діапазоні (Вечір, 2002: 107). На перетині універсальності та специфічності досліджує фортепіанну фактуру С. Давидов (2015). Перший аспект охоплює багаторівневий інтонаційний потенціал, наявність педальних ефектів, що уможливорює «формування музичного тексту з фактурою різних типів влаштування, щільності, складності» (2015: 6). Унікальні особливості фортепіанної фактури пов'язані, на думку дослідника, з природою та устроєм інструмента, «зручністю позиційних тактильно-кінетичних прийомів виконання» (2015: 6). На цій основі дослідник обґрунтовує визначення фактури, наведене нами на початку підрозділу 1.2.

Із цієї методологічної перспективи в ядрі фортепіанного стилю (стилю фортепіано), яке, разом із типовими жанрами, входить до «пам'яті» інструмента, зберігається своєрідний генетичний код фортепіанної музики, константами якого є: 1) тембр фортепіано як абстракція, що реалізується в множинності різноманітних історично, стильово, жанрово, мовно, стилістично детермінованих «звукообразів» інструмента (Рябуха, 2017), і функціонує в специфічній дихотомічній єдності моно- й політембрових характеристик; 2) специфічні ознаки фортепіанної фактури, які, попри історико-стильові, жанрові, мовні, стилістичні відмінності творів, дозволяють атрибутувати музичну фактуру як фортепіанну, а саме: багатоголосність (багатошаровість), багатфункціональність, багатопризначеність, діалектична єдність універсальності та специфічності, великий (оркестровий) діапазон, визначений конструкцією інструмента. Таким чином, у цілому погоджуючись зі сформульованими Д. Вечором (2002), С. Давидовим (2015) і О. Кріпак (2020) положеннями стосовно особливостей фортепіанної фактури, вважаємо доцільним розвинути їх шляхом розширення її (фактури)

специфічних ознак, котрі об'єктивуються у виконанні як динамічно-процесуальному інтонаційному процесі.

На основі окреслених специфічних ознак фортепіанної фактури пропонуємо робочий варіант її визначення, спираючись на наукові положення попередніх досліджень: фортепіанна фактура – це часово-просторово-глибинна багатоголосна логічна-художня цілісність, детермінована тембром і органологічними властивостями інструмента, зафіксована композитором у нотному тексті у вигляді статично-динамічного графічного смислового конструкту, яка стає звучною внаслідок виконавського інтонування.

Фортепіанна фактура увиразнюється за допомогою фортепіанно-фактурного письма як засобу її індивідуалізації відповідно до індивідуального композиторського задуму. Таким чином, між фортепіанним стилем (стилем фортепіано), фортепіанною фактурою та фортепіанно-фактурним письмом установлюють ієрархічні відносини супідрядності: стиль відбивається у фактурі / фактурах, остання втілюється в індивідуальному малюнку письма.

Множинність реалізації генетичного коду фортепіанного стилю (стилю фортепіано) в різних жанрах і в контексті різних стилів через фактуру / фактури й фортепіанно-фактурне письмо пов'язана з множинністю функцій фактури й тембру. До розгляду функцій фортепіанної фактури перейдемо в наступному підрозділі.

1.4. Система функцій музичної (фортепіанної) фактури: аналітичне моделювання

Майже всі дослідники, які вивчають музичну фактуру в тому чи іншому аспекті, висвітлюють питання функцій фактури, керуючись при цьому метою дослідження (див. Г. Виноградов (1977), Г. Ігнатченко (1984), Т. Рощина (1991), В. Приходько (1997), В. Москаленко (2000), М. Борисенко (2005), І. Денисенко

(2010), М. Чернявська (2015b), С. Школяренко (2017), М. Плющенко (2021) та ін.). Саме тому усталеної та загальновизнаної системи фактурних функцій у науковій літературі не існує, і напевно така система може бути складена в повноті й цілісності. Композиторська практика обов'язково внесе корективи в її струнку досконалість. У межах цього підрозділу нашою метою є систематизація тих функцій фактури, які отримали обґрунтування в науковій літературі, а також моделювання динамічної системи функцій фортепіанної фактури як одного з можливих варіантів складання такої системи з опорою на теоретичну базу наукових джерел відповідного змісту, а також враховуючи фортепіанну творчість українських композиторів кінця ХХ - першої чверті ХХІ століть.

Послідовно розглянемо дослідницькі точки зору на функції музичної фактури, які представлені в науковій літературі. Про стильову функцію фактури пишуть дослідники, які вивчають питання взаємодії стилю та фактури в різних аспектах, про що йшлося в попередньому розділі. Як зауважує С. Школяренко, «через фактуру втілюються як художні, так і технологічні інтенції авторського стилю»(2017: 8), додамо, й стилю епохального, історичного. Аналогічну думку висловлюють Г. Виноградов (1977), D. Mickey (1980), Т. Рощина (1991), В. Приходько (1997), І. Денисенко (2010) та ін. Як було зауважено в попередніх розділах, фактура та стиль перебувають у складних взаємозумовлених відносинах, попри безперечну ієрархічну субординаційну підпорядкованість фактури як історичному, так і індивідуальному стилю, адже фактура є компонентом стилю, що входить до його системи. Взаємозумовленість відносин полягає в тому, що фактура є детермінованою стилем, але, з іншого боку, система стилю містить фактуру як свою складову, без якої стиль не може бути реалізований. Говорячи в такому контексті про фортепіанну фактуру, ми розуміємо історично сформовані типи фактури на основі певних складів (як теоретична абстракція), а також усе реальне й потенційне різноманіття реалізацій фактури в умовах фортепіанного

стилю завдяки фортепіанно-фактурному письму. Зважаючи на таку властивість фактури як комплексність (Ігнатченко, 1984b: 8), фактура перебуває в координації зі складом і ладом, об'єднує й організує інші засоби музичної виражальності (мелодію, гармонію, ритм), акумулюючи, з одного боку, типове, універсальне, з іншого, індивідуальне, специфічне, що притаманне конкретному стилю (історичному або індивідуальному). Така акумулятивність, фокусність фактури дозволяє їй бути точним маркером стилів, указуючи одночасно на стилі історичні й індивідуальні. Так, ми з легкістю ідентифікуємо фактуру фортепіанних творів, наприклад, Л. ван Бетховена як гомофонно-гармонічну з перспективи стилю історичного, однак, маючи уявлення про стиль композитора в цілому та про стиль його фортепіанної музики, ми впізнаємо його руку за фактурою та фортепіанно-фактурним письмом. Як маркер стилів фактура виконує функцію компонента, детермінованого стилем, що відповідає стильово зумовленій функції. Реалізація, а в процесі виконання й озвучування типів фактури як певних теоретичних абстракцій у живій музичній тканині завдяки фортепіанно-фактурному письму, свідчить про її стилеутворювальну функцію, яка полягає в підтриманні (разом з іншими його компонентами) життєздатності стилю, його буття в історичній перспективі до моменту його художньої вичерпаності.

Стилеутворювальний потенціал фактури залежать від багатьох чинників, які взаємодіють із фактурою в цьому процесі – жанрових, складових, ладових, формоутворювальних, мелодичних, гармонічних, ритмічних. Чинники жанру, складу, гармонії й ладу є більш статичними, про що зазначають дослідники (Ігнатченко, 1984b: 5; Коновалова, 2022: 89), тоді як інші, у тому числі фактура, – більш динамічними. Тому стильова система в цілому є ієрархічно-різнорівневою, з асинхронним алгоритмом буття компонентів. За влучним виразом І. Коханик, стиль є рухливою, динамічною системою відносин (Коханик, 2004b: 245). Таким чином, стильово зумовлена та стилеутворювальна функції фактури, утворюючи

дихотомічну єдність, розділену лише аналітично, є різноспрямованими й відбивають різну орієнтацію фактури на стиль: у першому випадку фактура перебуває в субординаційних відносинах зі стилем як її детермінантою, у другому – фактура є активним агентом, що забезпечує реалізацію стилю, підтримуючи його функціонування в часопросторі музичного мистецтва.

Динаміка взаємин між стилем і фактурою в історичній перспективі полягає в диференціації й індивідуалізації фактурних типів, починаючи від доби Романтизму та впродовж XX-XXI століть. На думку І. Тукової, в музичній мові рух до плюралізму, множинності й індивідуалізму закладається в перше тридцятиріччя XX століття, у період кардинальної перебудови музичної мови й виникнення тих новацій, що розвиватимуться надалі, не втрачаючи актуальності й сьогодні (Тукова, 2021: 307). Як уважає дослідниця, виявом новаційних ідей є «емансипація звуку й тембру; введення нових інструментальних і вокальних технік; плюралізм способів звукової, ритмічної (часової), фактурної організації, залучення електричних приладів (музичних інструментів)» (Тукова, 2021: 308).

Індивідуалізація фактурних рішень у композиторській практиці актуалізує проблему класифікації типів фактури як у музикознавчо-теоретичній площині, так і у виконавській практиці, адже багатоаспектне осмислення фактури, у тому числі з опорою на теоретичні узагальнення, є одним із необхідних і дуже важливих складників роботи піаніста над музичним твором, про що йшлося в попередньому підрозділі (Приходько, 1997; Касьяненко, 2001, 2019; Веркіна, 2008; Давидов, 2015; Мартинова, 2015; Чернявська, 2015a, 2015b; Школяренко, 2017; Бурська, 2018, 2022; Сетьян, 2019; Кріпак, 2020 та ін.). Спираючись на обрану наукову літературу, в якій здійснені спроби систематизації типів фактури / складів (Шип, 1997; Kostka, 2004; Тукова, 2021), можна дійти висновків, що універсальної класифікації, яка б дала змогу охопити все різноманіття фактурних конфігурацій у сучасній музиці (у тому числі фортепіанної), не існує. У будь-якому разі

дослідник припускається неминучої редукції та спрощення з метою узагальнення та класифікації вкрай індивідуалізованих фактурних форм, які можуть трапитися в сучасній композиторській практиці. У такій ситуації як допоміжне може фігурувати поняття фортепіанно-фактурного письма, завдяки якому звуження дослідницького фокусу дозволить охопити ті деталі (часто важливі), які на більш високому масштабному рівні фактури як певного типу функціональних відносин між голосами й елементами ризикують залишитися за межами уваги науковця.

Підхід до питання граничної індивідуалізації з боку стилю засвідчує таку ж саму складність ситуації. У контексті музичного мистецтва XX-XXI століть динаміка стильового розвитку з масштабної перспективи відзначена ускладненням і диференціацією, розшаруванням, що зумовлює стильовий плюралізм і множинність, стильову полівекторність (Коханик, 2004b, 2010; Берегова, 2020; Шевченко, 2020). Так, І. Коханик зауважує: «Загальна стильова панорама української музичної культури межі століть (XX-XXI – Ян Цзін) ... складається на перетині різних векторів, які діють на різних рівнях і в різних напрямках сучасного музично-культурного континууму» (Коханик, 2004b: 239). Більш деталізований погляд на проблематику стильової множинності та плюралізму дозволяє авторам окреслити узагальнювальні тенденції, особливо щодо музики кінця XX-XXI століть. Із наближеної перспективи І. Коханик виокремлює евристичний і інтегративний (на основі нового синтезу) вектори (Коханик, 2010: 108), які скеровують множинність у певні річища й опонують принциповій множинності, яка домінувала майже все XX століття.

Однак навіть у ситуації панування інтегративних процесів в українській музичній культурі й мистецтві кінця XX-XXI століть (Берегова, 2013) і явних тенденцій упорядкованості, парадигмальності (Герасимова-Персидська, 2012; Коханик, 2010: 108), взаємини між стилем і фактурою не є простими, лінійними. Якщо в музичному мистецтві Нового часу одному художньому стилю відповідали

два-три типи фактури (серед яких один, як правило, був домінуючим) із потенційно нескінченними варіантами конфігурацій у музичних творах, то в музиці XX-XXI століть така пряма детермінувальна роль історичного стилю щодо фактури втрачає своє визначальне значення через принципову стильову множинність, міжстильовий перетин, явище полістилістики (Коханик, 2010). Ми можемо говорити лише про певні загальні тенденції в організації фактури, притаманні, припустімо, творам у межах неокласицизму, неофольклоризму або неоромантизму. Роль визначально-детермінувального чинника щодо фактури продовжує виконувати індивідуальний стиль, а також на таку роль пристають техніки композиції. Не випадково часто за фактурною конфігурацією, яка втілюється за допомогою відповідної графіки нотного тексту, ми з легкістю визначаємо (або припускаємо), в якій техніці написано твір або якому композиторові він належить, що дозволяє вважати фактуру (фортепіанно-фактурне письмо) своєрідним маркером індивідуального стилю та / або техніки. Тим самим стильово зумовлена функція фактури слабшає або не реалізується на рівні стилю історичного та зберігає чинність і є вкрай важливою на рівні індивідуального стилю. Додатковим детермінувальним чинником щодо фактури в музиці XX століття стає також техніка композиції. У свою чергу, другий складник дихотомічної єдності – стилеутворювальна функція – продовжує реалізовуватися повною мірою в умовах настанови на граничну індивідуалізацію музичного висловлювання.

Відносини між стилем і фактурою корелюють із відносинами між фактурою та жанром. При цьому жанр може бути своєрідним медіатором між стилем і фактурою, зважаючи на підпорядкованість жанру стилеві (Лігус, 2016). Сутність жанрової ситуації в музиці XX століття характеризується з позиції принципової свободи, множинності й індивідуалізації жанрових рішень. В умовах переосмислення сталих жанрових моделей, жанрової дифузії, специфічної

«жанротворчості» (Тукова, 2002) традиційний для музики Нового часу детермінувальний зв'язок між жанром і фактурою нерідко розривається, унаслідок чого фактура позбавляється функції «жанрового навігатора», перестає бути однозначним маркером жанру. За аналогією з парою «стиль і фактура» назовемо навігаційну функцію фактури щодо жанру жанрово зумовленою. Вона утворює дихотомічну єдність із жанроутворювальною функцією у творах, що належать епохам Бароко, Класицизму й Романтизму. Як і в парі «стиль і фактура», відносини між жанром і фактурою мають взаємозумовлений характер: жанр одночасно є детермінувальним чинником щодо фактури, однак і фактура забезпечує реалізацію жанру в часопросторі музичного мистецтва, підтримуючи його життєздатність.

У музиці XX-XXI століть унаслідок ускладнення жанрової ситуації може спостерігатися розрив прямого зв'язку між жанром і фактурою, що призводить до нереалізації жанрово зумовленої функції фактури. Найбільш показово це можна спостерігати у випадках, коли в умовах чіткої жанрової визначеності композитори застосовують нетипові для цього жанру види фактури (див. аналіз «Діатонічних етюдів» Д. Малого). У свою чергу, і жанрово зумовлена, і жанроутворювальна функції (в дихотомічній єдності) залишаються чинними в умовах чіткої жанрової атрибуції твору та втілення тих фактурних типів, формул, конфігурацій, які притаманні певному жанру.

Жанрові новації – жанрова невизначеність, дифузія та інші випадки ускладненої жанрової ситуації породжують певні варіанти реалізації жанроутворювальної функції. 1) У фактурі можуть міститися ознаки певного жанру / жанрів у вигляді типових фактурних формул, принципів організації фактури, її типів, які, як «натяки» на конкретні жанри, можуть давати аналітичні ключі для проникнення в художній задум композитора. Цими ключами може на власний розсуд скористатися виконавець при вибудуванні виконавської стратегії

(Пупіна, 2015; Ніколаєвська, 2017) і, як зазначила В. Приходько (1997: 25 – 26), віднайти власні рішення стосовно наданих у нотному тексті «жанрових тяжінь». Реалізація жанроутворювальної функції в такому разі залежатиме великою мірою від рішення виконавця: фактурні ознаки жанру / жанрів будуть об'єктивовані на поверхні виконавського тексту або утворюють його прихований підтекст. 2) Фактура може бути позбавлена будь-яких очевидних жанрових маркерів. У такому разі жанроутворювальна функція не реалізується через відсутність об'єкта, на який має бути спрямована її дія. Але тут постає питання: на що тоді спрямована фактура? Очевидно, що на втілення індивідуального композиторського художнього задуму в межах конкретного твору. Припускаємо, що нереалізованість жанроутворювальної функції фактури компенсується її формоутворювальними, темоутворювальними та смислоутворювальними властивостями.

Ще одним складним випадком взаємозв'язку жанру й фактури є твори, які містять програмну назву. Вона може супроводжуватися або не супроводжуватися жанровим визначенням твору. В разі додаткової жанрової атрибуції дихотомічна єдність жанрово зумовленої та жанроутворювальної функцій, як правило, реалізується (див. аналіз «Недоспіваної пісні барда» З. Алмаші). Винятком є твори, в яких композитори свідомо порушують кореляцію між жанром і фактурою, що може бути зумовлене індивідуальним художнім задумом, заявленою програмою, розширенням образно-змістового поля традиційного жанру, що відповідним чином приводить до оновлення арсеналу засобів виражальності (див. аналіз «Колискової» С. Пілютикова, «Діатонічних етюдів» Д. Малого). У випадку з єдиною програмною назвою дія фактури спрямовується на її розкриття як концентрованого вираження індивідуального художнього задуму завдяки формоутворювальній, темоутворювальній, смислоутворювальній функціям, функції втілення програмного задуму (див. аналіз «Краплинок»

3. Алмаші). Останній випадок може передбачати використання фактурних формул, типів фактур і засобів фактурної організації, що корелюють конкретним жанрам або стилям (епохальним / індивідуальним), як знаків, що несуть інтрамузичну та / або екстрамузичну інформацію (див. аналіз «Казки» С. Пілютикова).

Вибудовуючи уявну ієрархічну «піраміду» масштабних рівнів, із якими фактура вступає в складні взаємозумовлені відносини, ми від стилю й жанру очевидним чином потрапляємо на рівень музичного твору, який, окрім стильового й жанрового аспектів, містить важливий аспект логічної побудови. Стильові й жанрові функції фактури, якщо вдаватися до схематичного уявлення, спрямовані вертикально, немовби назовні, пов'язуючи музичний твір із більш високими категоріями жанру і стилю. Хоча ми розуміємо, що це є лише абстракцією: жанр і стиль реалізуються в музичних творах і завдяки музичним творам. Окрім функцій, які діють вертикально, музична фактура виконує низку важливих функцій усередині твору, які мають горизонтальне спрямування через часову природу музичної форми. Це, передусім, формоутворювальна та темоутворювальна функції (Герасимова, 1968; Виноградов, 1977; Ігнатченко, 1984 b), котрі дістають різнобічного осмислення в працях музикознавців, конкретизуючись і деталізуючись відповідно до дослідницьких завдань.

Так, Г. Виноградов зазначає, що в процесі формоутворення фактура діє в трьох напрямках, що відповідає трьом функціям: остинатно-стабілізувальній, дискретній і синтезувальній (Виноградов, 1977: 97). Перша полягає в збереженні в тривалих фрагментах форми певного типу фактурного викладу. Дискретна функція зумовлена образною трансформацією (контрастністю образів) і полягає в змінах типів фактури, завдяки чому реалізується розвиток музичної тканини. Автор підкреслює, що зміни фактури часто пов'язані з розділами форми, тому є показником її руху. Нарешті, синтезувальна функція полягає в об'єднанні різних

типів фактурного викладу й різних типів мелодичної фігурації (там само: 97-98).

У зв'язку із запропонованими в статті Г. Виноградова функціями висловимо такі міркування. На нашу думку, виокремлені функції є різнорівневими: перші дві належать до процесу формоутворення, відбивають динаміку музичної форми, третя вказує на певний фактурний тип, хоча, згідно з автором, синтезувальна функція фактури найяскравіше виявляється в розробці романтичної сонатної форми (на прикладі аналізу першої частини сонати *h-moll* Ф. Шопена). Між тим фактура, у якій сполучаються ознаки різних типів, може бути застосована не тільки в розробці сонатної форми, але й у репризі (як приклад наведемо репризу сонатної форми першої частини симфонії № 3 Б. Лятошинського). Отже, функція синтезування «грає» на тип фактури, а не на логіку розгортання форми.

Названі функції (окрім синтезувальної), на нашу думку, охоплюються більш загальною формоутворювальною функцією та вступають із нею в субординаційні відносини, конкретизуючи її вияви. Між тим слід зауважити, що в межах так званих малих форм не завжди реалізується дискретна функція фактури, котра полягає у фактурних змінах, однак розвиток музичної тканини й рух музичної форми в таких випадках відбуваються. Таким чином, у запропонованих автором функціях динаміка форми й фактури без міжфактурних змін не відбивається. Додаткового пояснення потребує також синтезувальна функція фактури, яка в науковій літературі трактується з різних позицій. Не тільки більш вузько як поєднання різних типів фактури або видів мелодичної фігурації, а й із більш широким поглядом на сутність синтезування, яке здійснюється фактурою щодо інших виражальних засобів – мелодії, гармонії, ритму. Такий погляд на синтезуючу функцію фактури представлений у роботах В. Приходько (1991; 1997), де авторка трактує фактуру як результат синтезу виражальних засобів. Фактура здійснює цей синтез шляхом їхньої взаємодії та взаємопроникнення як своїх компонентів (1997: 70). І саме цей синтез, на думку авторки, має стати

предметом виконавського аналізу з метою проникнення в змістове наповнення музичної фактури (там само: 73).

Схожу точку зору на синтезувальну дію фактури висловлює С. Давидов (2015), пов'язуючи її з формоутворювальними властивостями фактури. Фактура в такому розумінні постає координатором організації компонентів музично-виразного комплексу й парадигми розгортання музичного висловлювання. «...Фактура як засіб субординаційної структурно-семантичної впорядкованості компонентів музичної мови створює логічно обґрунтований синтез елементів звукової тканини й спрямовує «рух» музичної мови в певне русло концептуального розвитку. У цьому відношенні вона вступає у взаємодію з формою» (Давидов, 2015: 6). Дослідник трактує фактуру як потужний засіб організації музичного мовлення в його комплексному втіленні, «процесуальний характер реалізації якого впливає також і на синтаксичне формування інтонаційного розвитку» (Давидов, 2015: 1). Міркування автора щодо синтезувальної ролі фактури, яка виявляється завдяки організації засобів виражальності в єдиний логіко-художній комплекс, є актуальними для імпровізацій і композицій, зафіксованих у нотному тексті.

У контексті нашої роботи пропонуємо взяти до уваги більш широке розуміння синтезувальної функції фактури в аспекті її організаційних властивостей, як її здатності об'єднувати й організовувати засоби виражальності в скоординовану логічну систему, націлену на втілення певного смислу. Більш вузьке розуміння синтезувальної функції фактури (як об'єднання різних фактурних типів) виведемо за межі нашої системи функцій. Натомість будемо застосовувати поняття «фактура мішаного типу» для позначення фактурних явищ (актуальних для композиторської практики XX - першої чверті XXI століть), у яких поєднуються, перехреснюються ознаки різних типів фактур. Що стосується остинатно-стабілізувальної та дискретної функцій, то пропонуємо об'єднати їх

єдиним поняттям формоутворювальної функції, у якій, з метою конкретизації мети її дії, можна виокремити формоутворювальну об'єднувальну та формоутворювальну роз'єднувальну функції.

Між музичною формою та фактурою, як і в парах «стиль і фактура», «жанр і фактура», встановлюються взаємозумовлені зв'язки: форма визначає логіку фактурних процесів, одночасно через фактуру, яка перебуває в системній взаємодії з іншими виражальними засобами, форма самоздійснюється в часопросторі у всій повноті смислів. З огляду на це формоутворювальну функцію фактури також можна розглянути з двох ракурсів, залежно від позиції фактури щодо форми: як детермінованого компонента логічної й художньої цілісності, якою є форма, або як агента, що впливає на складання форми. Звісно, таке ракурсне моделювання формоутворювальної функції фактури є абстрактно-теоретичним. Пам'ятаючи про взаємозумовленість зв'язків між формою та фактурою, надалі будемо застосовувати єдине дихотомічне поняття «формоутворювальна функція».

Прикметно, що взаємини між фактурою та тематизмом також мають двоспрямований взаємозумовлений характер: фактура є носієм формоутворювальної функції, однак і тематизм впливає на фактуру. Останнє положення дістало осмислення в статті Н. Герасимової (1968), в якій авторка аналізує твори різних стилів від Ренесансу до XX століття. Порівнюючи приклади, що належать до різних епох, дослідниця робить висновок, що характер висхідного матеріалу безпосередньо впливає на тип фактури. Цей вплив виявляється в декількох аспектах. Перший стосується ладової системи, закладеної в інтонаційному зерні первісного матеріалу. Риси цієї системи, як уважає авторка, «цілком реалізуються в подальшому багатоголосному розвитку з усіма впливаючими із цього наслідками (динаміка функціональних зв'язків, масштабність розвитку ...)» (Герасимова, 1968: 177). Другий аспект полягає в

залежності тематизації всієї тканини від міри тематичної оформленості інтонаційного зерна, яка впливає на диференційованість голосів і міру їхньої самостійності (там само: 177). Такий погляд на взаємини тематизму й фактури ставлять останню в субординаційне положення зумовленого компонента. З іншого боку, фактура активно впливає на тематичні процеси, виконуючи темоутворювальну функцію. Її дія полягає в організації теми в просторі (по вертикалі) й часі (по горизонталі в межах її експонування), далі – в активній ролі в процесі розвитку тематизму. Важливим моментом у музиці XX століття є посилення ролі фактури в умовах зменшення ролі мелодичного й тонально-гармонічного чинників у формуванні індивідуалізованого профілю теми. Їхнє місце в багатьох випадках посідає фактура (темброво-фактурний, темброво-гармонічний комплекс), яка в системній взаємодії з різними засобами виражальності втілює індивідуалізований художній задум.

За своєю природою формоутворювальна функція є функцією логічною, вона є виявом взаємопов'язаних логічних процесів у самій фактурі й у музичній формі. З метою обґрунтування логічної функції звернемося до положень теорії фактури Г. Ігнатченка (1984b). У дисертації науковця функції фактури не стають предметом спеціального дослідження. Однак пропонуються два аспекти вивчення фактури – функціонально-логічний і функціонально-фонічний, що дає підстави висунути припущення про дві відповідні сфери дії та реалізації фактури. Перша виявляється в певній логіці розгортання фактури в часі через міжфактурні зміни та внутрішньофактурні перетворення, і ця логіка корелює та відповідає логіці розгортання форми, обґрунтовуючи й підтверджуючи її. Фактура таким чином реалізується як формотворчий чинник, виконує формоутворювальну функцію. У такій ролі в музичних творах класицистичної доби музична фактура діє разом із тонально-функціональною гармонією та логікою мелодичного розгортання, які виявляються через фактуру й завдяки фактурі. Про це пише І. Коновалова (2022),

трактуючи гармонію динамічним чинником форми в системі гомофонного мислення й зауважуючи, що вона набуває реалізації у фактурі (2022: 89). У результаті спільної дії гармонії, мелодії та фактури (а також ладу та складу), постає музична форма як втілення й увиразнення художніх і логічних інтеграційних процесів.

Двоаспектне розуміння фактури уможлиблює її кореляцію із функціонально-логічною та фонічною сторонами гармонії. Очевидно, що логічний аспект фактури корелює з логічною стороною гармонії, взаємодіючи з нею в здійсненні формоутворювальної функції і об'єктивуючись у логіці музичної форми. Друга сфера дії фактури (функціонально-фонічна) зумовлена її фізичними просторово-глибинними властивостями й характеристиками, які впливають на якість звучання, що можна охопити поняттям фонічної (сонорної) функції. Функціонально-фонічний аспект фактури корелює з фонічною стороною гармонії, яка, як і у випадку з логічною стороною, набуває реалізації у фактурі як системному й комплексному виражальному засобі.

В історичній перспективі конфігурація взаємодії засобів музичної виражальності змінюються. Субординаційні зв'язки (Ігнатченко, 1984b: 2), які визначають їхні взаємини, висувають на перший план той чи інший засіб відповідно до жанрових, стильових, музично-мисленневих принципів. Послаблення функціонально-логічного боку гармонії приводить до посилення формоутворювальної ролі музичної фактури й актуалізації фонічного боку фактури й гармонії в аспекті їхнього художньо-образного та смислоутворювального (семантичного) потенціалу. У музиці XX століття це дає підстави говорити в деяких випадках про формоутворювальну функцію фактури як визначальну в побудові форми й композиції, а також про сонористичну функцію як провідну в системі фактурних функцій. Не випадково Г. Ігнатченко називає темоутворювальну й формоутворювальну функції такими, що набувають

значущості в умовах розширеного ладу й модифікованої тонально-гармонічної системи (Ігнатченко, 1984b: 6). Додамо, що це положення є чинним не тільки щодо творів, які належать модифікованій тонально-гармонічній системі, як слушно зауважує науковець, а і щодо інших творів, написаних у будь-якій техніці або будь-яким методом, у яких темоутворювальні й формоутворювальні властивості інших компонентів логіко-художньої цілісності значно поступаються темо- та формоутворювальним потужностям фактури.

Актуалізація фонічної (сонорної) функції фактури в фортепіанній музиці XX століття зумовлена, з одного боку, зменшенням (або втратою) формоутворювальної ролі тонально-функціональної гармонії, з іншого, – підвищеним інтересом митців до трактування фактури в аспекті барвистості й колористичності, про що зазначає Н. Кашкадамова (2014) й що зумовлене граничним піднесенням статусу тембру й фактури в системі засобів виражальності в музиці XX-XXI століть (Boulez, 1987; Коробецька, 2011; Плющенко, 2021; Каширцев, 2021; Жарков, Коханик, 2022 та ін.). В українській музиці ці тенденції були пов'язані з оновленням і розширенням арсеналу композиторських засобів від 1960-х років XX століття. Опанування новітніх для того часу технік композиції, розширення композиторських прийомів у сфері фортепіанної музики, у тому числі у фактурі, сприяло подальшому розкриттю темброво-сонорних властивостей фортепіано, формуванню його нового звукообразу (Рябуха, 2017). Пошуки нових аспектів звучання інструмента супроводжувалося оновленням лексики фортепіанної музики, фактуро-темброво-регістрових, динамічних, педальних, артикуляційних прийомів. Так, наприклад, щодо української фортепіанної музики 1960-1970-х років Г. Ніколаї зазначає: «... Композитори звертаються до загострення регістрово-тембрових контрастів, напруженої гри сонорних опозиційних планів: щільність – розрідженість, об'ємність – лінійність тощо» (2010: 124-125). Про звукопошукові тенденції в

поєднанні з композиторсько-технічними новаціями у сфері української фортепіанної музики 1980-1990-х років XX століття пише Н. Чабаненко (2019).

Власне, від 1960-років різноспрямований пошуковий процес у сфері фортепіанної музики не припиняється до наших часів за рахунок оновлення й розширення арсеналу композиторських і виконавських засобів і прийомів. На це реагує наукова думка, відрефлексовуючи сучасний стан цієї проблеми. Зокрема в поле уваги дослідників потрапляє явище розширених виконавських технік⁸, які на сьогодні вимагають систематизації та наукового осмислення внаслідок граничного розшарування й диференціації (прикладом такої роботи є дисертація А. Шаріної, 2022); питання звукообразної характеристики фортепіано, стильової, жанрової, стилістичної та звукової специфіки фортепіанних творів, у тому числі українських композиторів другої половини XX-XXI століть (Рябуха, 2012, 2017; Суховерська, 2014; Коханик, 2018; Копелюк, 2018; Прокопова, 2019 та ін.). Фортепіанна фактура в цих працях не є спеціальним предметом вивчення, однак нерідко в них містяться цікаві спостереження щодо її специфіки. Так, наприклад, у дисертаційному дослідженні звуко-образного світу фортепіанної культури XX століття Н. Рябухи (2017) фортепіанна фактура постає системою, що уможливорює реалізацію нового звуку, отже, трактується в аспекті смислоутворювальних, семантичних можливостей як засіб утілення певного звукообразу у взаємодії з іншими виражальними засобами.

Фонічна (сонорна) функція фактури у фортепіанних творах націлена на створення фортепіанного звучання особливої якості як складової художнього задуму композитора. Її здійснення покладається на виконавця. Не випадково

8 У зв'язку з новим звуковим образом фортепіано й застосуванням розширених виконавських технік Л. Зима (2023) порушує питання нової ансамблевості (на прикладі аналізу твору для фортепіано соло Дж. Крама «Макрокосмос І»). Її сутність полягає в наявності «символічних образів», які й утворюють своєрідний «метафізичний Ансамбль»: «Його «розширене фортепіано» підкреслено апелює до темброво-образної поліфонії, тобто багатовимірного ансамблю, учасниками якого є, окрім самого піаніста, що залучає до музичного виконання різні «території» роялю (різні регістри клавіатури, відкриті струни, педалі, корпус), ще його голос, різноманітно організована мова та свист» (Зима, 2023: 154).

С. Давидов підкреслює, що саме в контексті виконавської діяльності виявляється справжня – фонічна – сутність фактури (2015: 6). Виконавець матеріалізує в реальному звучанні у фізичному часопросторі ідеальний звуковий образ, окреслений композитором у графіці нотного тексту. Міра його деталізації залежить від визначеної композитором межі свободи виконавця: чим вона більша, тим менше композитор деталізує звуковий образ у нотних знаках і навпаки. Однак навіть за умов граничної деталізації в нотному тексті фіксується лише абрис художнього задуму, який у всій повноті розкривається в живому звучанні. Про це також слушно зауважує С. Давидов, вважаючи, що звукова природа фактури є важливою частиною музичного тексту, однак перебуває разом із ним в опозиції до тексту нотного (там само: 6). Із цієї точки зору фонічна (сонорна) функція фактури потенційно передбачена, закладена в музичному тексті, однак у всій повноті реалізується у звучанні, у живому виконанні. Це дає підставити говорити про її подвійну графічно-звукову природу.

Реалізація фонічної (сонорної) функції у фортепіанних творах кінця ХХ - першої чверті ХХІ століть відбувається завдяки системі загальних і індивідуальних чинників: обраним композитором відповідно до художнього задуму типам фактури, конфігураціям обраних типів фактури, напрацьованим прийомам індивідуального фортепіанно-фактурного письма, тембровим, регістровим, артикуляційним прийомам, розширеним виконавським технікам, педальній техніці. Фонічна (сонорна) функція фактури нерідко постає в ролі формоутворювального чинника, покладаючи в основу логіки побудови форми принцип чергування різноякісного звучання. Тим самим темброво-фактурний синтаксис стає основою синтаксису музичної форми. У таких випадках формоутворювальна та фонічна (сонорна) функції фактури переплітаються, точніше – друга перебирає на себе роль першої.

Логічна функція фактури тісно пов'язана з художньою, яка вивчається в низці досліджень (Рощина, 1991; Приходько, 1997; Москаленко, 2000; Денисенко, 2010 та ін.). Її сутність полягає у втіленні образно-змістового шару музичного твору, який визначається параметрами загального й індивідуального стилю, жанру, індивідуальним художнім задумом композитора. Відтак художня функція фактури набуває вертикального й горизонтального спрямування. Вона пронизує рівні взаємодії фактури зі стилем і жанром, що відповідає умовній вертикалі, адже жанр і стиль є більш високими категоріями щодо музичного твору. Вона також взаємодіє з логічною функцією (яка конкретизується у формоутворювальній і темоутворювальній) заради втілення змісту / смислу й образності в логіці музичної форми. Логічне й художнє, таким чином, перебувають у тісній взаємодії, що відповідає фундаментальним принципам музичного мислення. На підтвердження цієї думки наведемо положення, викладені в дослідженні І. Пяковського (1987), де логічними властивостями наділяється й смисловий бік музичного твору, що дає підстави науковцеві говорити про смислову й конструктивну логіку. «Ці дві логіки тісно взаємопов'язані: конструктивні засоби характеризуються складним асоціативним зв'язком з інтонаційно-образним змістом твору». І далі: «Логіко-конструктивна і логіко-смислова передумови виявляються тоді в єдності структури і процесу звукового розгортання» (Пяковський, 1987: 11 – 12).

Викладені міркування дозволяють уважати логічну й художню функції рівнорівневими, рівнозначними, взаємозумовленими, такими, що діють злагоджено, спрямовані як вертикально, так і горизонтально. Різнострамованість логічної функції має такий самий характер, як і художньої: вона пронизує всі рівні, з якими фактура взаємодіє: стилю, жанру, твору. Горизонтальна дія логічної функції на рівні твору забезпечується формоутворювальною та темоутворювальною функціями, які її конкретизують. Вертикальне спрямування

визначає кореляцію між стилем, жанром і фактурою завдяки втіленню певних типів фактури, фактурних формул, фактурних конфігурацій. У разі відсутності прямого зв'язку із жанром, зв'язок фактури зі стилем (загальним, індивідуальним) або технікою композиції зберігається. Тим самим забезпечується вертикальна спрямованість логічної функції.

На нашу думку, художня функція фактури може бути конкретизована відповідно до тих завдань, які на неї покладаються. Окрім визначальної ролі в організації художньої сторони музичної форми, вона може мати велике значення для реалізації програмного композиторського задуму. Такий ракурс бачення художньої функції простежуємо в дисертаційному дослідженні І. Денисенко. Науковиця вважає, що виконавець приділяє особливу увагу художній функції фортепіанної фактури, «через яку відкривається шлях до втілення глибинних змістових якостей творів» (Денисенко, 2010: 1). Авторка конкретизує художню функцію відповідно до обраного ракурсу дослідження (фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанних творах К. Дебюссі та М. Равеля): «Функція фактури у творі пов'язана з реалізацією різних чинників і джерел програмності в музиці — як екстрамузичних (літературних і поетичних, філософських, драматичних, поєднаних з образотворчим мистецтвом, відтворенням природних і суспільних явищ тощо), так і інтрамузичних (насамперед, жанрових і стильових, відображених у цілісній формі музичного твору» (Денисенко, 2010: 1). Як зауважує І. Денисенко, це дає підстави висловити припущення щодо фактурних засобів реалізації програмного змісту, які в дисертації характеризуються поняттям «фактурна програма твору». Під останнім розуміється «логізоване відображення його умовного художньо-перцептивного простору, відтворюваного згідно з обраною композитором і виконавцем системою ієрархії звукових засобів у їхній спрямованості на певний тип змісту» (Денисенко, 2010: 10).

Варіантом конкретизації художньої функції пропонуємо вважати смислоутворювальну функцію, дія якої значно актуалізується у випадках ускладненої жанрової ситуації, коли жанроутворювальна й жанрово зумовлена функції втрачають чинність. На фактуру тоді покладаються додаткові вимоги щодо втілення змісту / смислу й образів, визначених індивідуальним художнім композиторським задумом. Для його втілення смислоутворювальна функція тісно «співпрацює» з формоутворювальною, їхня злагоджена дія спрямована на вибудовування музичної форми як логічно-художньої цілісності.

Виходячи з положень, сформульованих у проаналізованих в дисертації джерелах, можна твердити, що і в умовах чіткої жанрової визначеності у творах музичного мистецтва Нового часу фактура науковцями трактується як смислоутворювальна система, здатна нести інтрамузичні й екстрамузичні смисли (жанрові, стильові, культурні), встановлювати асоціативні зв'язки із позамузичним⁹. Саме тому фактура є провідником до художнього задуму композитора, що неодноразово підкреслюється в багатьох дослідженнях. Із цієї точки зору на фактуру у фортепіанних творах музичного мистецтва Нового часу завжди покладалася смислоутворювальна (змістоутворювальна, семантична) функція. Посилення її ролі зумовлене стильовими, жанровими та стилістичними пошуками композиторів кінця XX-XXI століть, граничною індивідуалізацією композиторських рішень, у цілому – актуалізацією семантичного потенціалу¹⁰ музичної фактури, що спостерігається й в оркестровій музиці.

З'ясуємо співвідношення художньої, смислоутворювальної та програмної функцій. На нашу думку, художня є узагальнювальною, яка може конкретизуватися у двох інших, її дія визначається кореляцією з масштабними

9 В. Приходько пояснює таку властивість фактури її просторовістю як сутнісною ознакою: «У сприйнятті чуйного, компетентного слухача фонічна багатоплановість “транспонується” в область асоціативної, психологічної багатоплановості» (Приходько, 1997: 75). Додамо також, що зв'язок із позамузичним забезпечується дихотомічними стильовою та жанровою функціями.

10 Поняття «інтерпретаційний потенціал фактури» пропонує у своєму дисертаційному дослідженні Р. Каширцев (2021).

рівнями стилю та жанру. Програмна націлена на реалізацію програмного задуму. Смыслоутворювальна працює на втілення індивідуального художнього задуму в програмних і непрограмних творах, у випадках із чіткою жанровою атрибуцією та в умовах ускладненої жанрової ситуації. Тому, на нашу думку, програмна функція є більш специфізованою, вузькою, вона забезпечує втілення програми фактурними засобами, відповідно, забезпечує двосторонній зв'язок музичного тексту з позамузичним контекстом. Натомість смыслоутворювальна функція фактури зумовлена не тільки «зовнішніми» екстрамузичними смислами, які містяться в художньому задумі композитора, а й інтрамузичними «внутрішніми» процесами, механізмами та принципами, які визначають і формують музичний текст як художньо переконливий і логічно вибудований процес.

У контексті нашої дисертації потребує визначення позиція щодо семантичної та драматургічної функцій фактури (Рощина, 1991; Черноіваненко, 2000). Перша корелює з програмною та смыслоутворювальною. Вона має ясно виявлену націленість у позамузичний контекст, актуалізується у випадках застосування програми, реалізації семантичного потенціалу фактури за рахунок тембрових, регістрових, динамічних, агогічних прийомів, специфічної фактурної організації. На наш погляд, окреслена сфера дії семантичної функції цілком забезпечується запропонованими програмною та смыслоутворювальною. Вибір на користь смыслоутворювальної функції підкріпимо посиланнями на праці, у яких відомі композитори й музикознавці обстоюють ідею щодо музики як носія смислу (Schoenberg, 1984; Сильвестров, 2011; Самойленко, 2020). Що стосується драматургічної функції, то її генезис і дія передбачають складну взаємодію образів, полішаровість і полівекторність музичного процесу, що, очевидно, передбачає масштабність, розгорнутість музичної форми, використання особливого типу тематизму й методів його розвитку. Виходячи із цього, можемо

припустити, що драматургічна функція є чинною в окремих творах, де її дія буде підтверджена названими вище факторами. Натомість у межах малих форм, мініатюр, у монообразних музичних творах драматургічна функція фактури навряд чи буде реалізована.

Із художньою, смислоутворювальною та програмною функціями корелює спатіальна й темпоральна функції фактури. Спатіальна функція може бути представлена кількома аспектами. Її дія спрямована на організацію фактурних елементів у просторі фактури за певним принципом, відповідно до норм конкретного складу й типу фактури, а значить, до мовних закономірностей епохального стилю й обраного композитором жанру (жанрового рішення). З іншого боку, відповідно до індивідуальних стильових настанов, індивідуального художнього задуму (наприклад, програмного), напрацьованих прийомів фортепіанно-фактурного письма. У принципах організації внутрішнього фактурного простору, у свою чергу, віддзеркалюються усталені уявлення про художній простір, сформовані в межах епохального стилю й увиразнені в складі / складах і типах фактури. Темпоральна функція, на перший погляд, змикається з формоутворювальною. Проте вона відповідальна не стільки за логіку фактурних процесів, скільки за темпоритм реалізації фактурних подій¹¹, під якими розуміються внутрішньофактурні перетворення й міжфактурні зміни. Швидкість темпоритму відповідає щільності фактури за горизонталлю (згідно з Г. Ігнатченком) і регулюється ритмічним, темповим і метро-фразувальним чинниками і чинником групування фактурно-структурних компонентів (Ігнатченко, 1984а: 9). Темпоритм фактурних змін зумовлюється одночасно загальними стильовими закономірностями й індивідуально-художніми чинниками.

11 Подію на перетині декількох галузей знання досліджує А. Івко (2008). Дослідниця пропонує таку дефініцію музичної події: «...Фіксований сприйняттям момент зміни функціонально нерівноважних елементів художньої системи твору» (Івко, 2008: 11).

Слід зазначити, що спатіальна та темпоральна функції є тісно пов'язаними. Досліджуючи явище музичного хронотопу, С. Гоменюк (2006) обґрунтовує поняття спатіального та темпорального чинників, зв'язок між якими простежується завдяки кількості масштабу і мотивованості змін музичної тканини. На думку дослідниці, по-перше, між вказаними показниками встановлюються системні відносини — вони діють спільно і розглядати їх можна тільки таким чином; по-друге, між спатіальним і темпоральним чинниками встановлюється зворотна залежність; по-третє, характер їх співвідношень обумовлює зміст музичного твору (Гоменюк, 2006: 9).

Уявлення про фактуру як складну ієрархічну систему, завдяки якій відбувається проникнення в художній композиторський задум, дозволяє наділити фактуру комунікативною функцією, дослідити її в аспекті комунікативних властивостей. Так, Ю. Ніколаєвська, спираючись на корпус наукової літератури, доходить висновку, що «комунікативна функція фактури фіксує наявність діалогічного характеру, властивого виконавсько-слухацькій співтворчості» (Ніколаєвська, 2020: 76). Додамо: композиторській і виконавсько-слухацькій співтворчості, котра накреслену авторкою діалогічність дозволяє інтерпретувати в різних аспектах.

Справді, дія комунікативної функції фактури реалізується в декількох вимірах, на декількох рівнях і має різноспрямований характер. Передусім, вона є чинною в межах двоступеневої комунікативної системи «композитор — виконавець (піаніст)» завдяки проникненню виконавцем у логіку фактурної організації та розшифруванню фактурних смислів. Результатом цього є актуальне (фактурне) інтонування як результат комунікації піаніста з композиторським текстом, завдяки якому здійснюється комунікація з реципієнтом. Це дозволяє окреслити ще одну — триступеневу — комунікативну систему «композитор — виконавець — слухач». У межах двоступеневої системи комунікативна функція

має двоспрямований характер: від фактури до виконавця й у зворотному напрямку, адже, як було зауважено в попередньому підрозділі, останній активно впливає на фактуру, перетворюючи графіку нотного тексту на реальне звучання, створюючи фактурний абрис, осмислюючи й інтерпретуючи фактурну конфігурацію. У межах триступеневої системи комунікативна функція має односпрямований характер від виконавця до слухача. Зворотній активний вплив від слухача може виникнути лише у разі виходу за межі традиційної ситуації комунікації із залученням реципієнтів як активних співтворців.

Комунікативна функція фактури може бути представлена й в інших вимірах. Ідеться про взаємодію композитора зі стилем, жанром, позамузичним контекстом, врешті-решт, із музичною та культурною традицією в просторі (в символічному значенні) музичної фактури. Комунікація між окресленими рівнями та сферами й фактурою реалізується в результаті процесів, що супроводжують творчий процес: вибір типів фактури, індивідуальних варіантів їхнього втілення (конфігурацій), відбір і застосування прийомів фортепіанно-фактурного письма, інтерпретація фактурних формул відповідно до художнього задуму. Або, навпаки, відмова від традиційного для певного жанру типу фактури, пошук гранично індивідуалізованих фактурних форм, актуалізація фортепіанно-фактурного письма як одного із засобів увиразнення індивідуального композиторського стилю, що ускладнює комунікативний процес між стилем або жанром і фактурою, робить його нелінійним і опосередкованим творчою фантазією композитора, його інвенторством.

Слід також звернути увагу на комунікативну функцію фактури у випадках застосування типів фактури й фактурних формул, принципів фактурної організації як знаків епохального, індивідуального стилю, певного жанру, у результаті чого встановлюється діалог із музичною, ширше – культурною традицією, іноді – з позамузичним контекстом. У такому разі можна говорити про

актуалізацію смислового й семантичного потенціалу фактури, адже тип фактури, фактурні формули, певна фактурна конфігурація наділяються великим асоціативним потенціалом унаслідок установлення зв'язку з образністю, комунікативною ситуацією музикування, інструментарієм, історичною епохою тощо, про що зазначає В. Приходько (1997).

Таким чином, можемо констатувати складність виявлення комунікативної функції фактури, її різноспрямований і всепроникний характер, що споріднює її з логічною та художньою функціями. Власне, логічна, художня й комунікативна функції складають фундаментальну тріаду функцій фактури, які спрямовані вертикально й горизонтально, керують взаємодією фактури з формою, жанром і стилем.

Як і у випадку з логічною та художньою, комунікативна функція може бути конкретизована завдяки функціям формування виконавської стратегії та орієнтації слухацької перцепції – у край важливих з огляду на сучасну композиторську практику. Їхнє виокремлення дозволяє підкреслити важливість проникнення виконавцем у логіку фактурної організації з метою розшифрування змістово-образної сторони музичного твору у випадках ускладненої жанрової або стильової ситуації. Фактура тоді служить для виконавця функцією навігатора, що скеровує піаніста у вибудуванні тієї виконавської стратегії (Пупіна, 2015; Ніколаєвська, 2017), у якій найбільш точно й повно може бути втілений художній задум композитора.

З аналогічних позицій можна визначити сутність функції орієнтації слухацької перцепції. Вона актуальна в будь-яких випадках: слухачеві фактура вказує на стиль або жанр, скеровує його сприйняття в потрібне образно-змістовне русло, налаштовує на комунікацію з індивідуальним стилем композитора. Умовою її адекватної реалізації є достатній слухацький досвід, слухацький тезаурус (Калашник, 2010), в іншому випадку її чинність може бути поставлена

під сумнів. Особливо важливою вона стає в умовах ускладненої жанрової або стильової ситуації, коли втрачається прямий зв'язок між фактурою та стилем або жанром, а також у тих випадках, коли композитори вдаються до граничної пошуковості у фактурних формах.

Висновки до Розділу 1

1. У музикознавчій літературі наявними є різноманітні наукові підходи до осмислення явища музичної фактури: музикознавчий – виконавський; системний – процесуальний; змістовий (семантичний). Очевидно, що різні наукові погляди на сутність фактури перетинаються та збагачують один одного, формуючи уявлення про музичну фактуру як складне системне, комплексне, ієрархічне, логічне, художнє (змістовне), процесуально-динамічне, просторове явище, що має фонічну природу та смислоутворювальні властивості.

2. На сьогодні важливими питанням вивчення музичної фактури є питання класифікації її типів. У наукових джерелах наявними є тенденції, з одного боку, максимальної типологізації, з іншого, – відбиття різноманіття фактури. Перша виводить дослідників на поняття складу, друга передбачає диференціацію складів у фактурні типи. У будь-якому разі науковці тримають у полі зору потенційну нескінченність реалізацій типів фактури, особливо в музиці XX-XXI століть. Це дозволяє в контексті цієї дисертації актуалізувати й обґрунтувати поняття фортепіанно-фактурного письма як супідрядного фортепіанній фактурі, зумовленого історико-культурно, загально- та індивідуально-стильово.

3. Аналіз наукових джерел, у яких досліджується фортепіанна фактура, дозволив виокремити теоретичний і історичний напрями її вивчення; перший диференціювати на виконавський (із виокремленням виконавсько-композиторської проблемної сфери) та музикознавчо-композиторський вектори; констатувати пронизаність обох напрямів виконавською проблематикою.

Очевидно, що завдяки виконавському погляду на сутність і специфіку фортепіанної фактури артикулюються питання її смислоутворювального потенціалу, комунікативних властивостей у системі «композитор – виконавець – слухач», фонічних якостей як процесуально-динамічного інтонаційного явища. Окреслене коло питань так чи інакше актуалізує проблематику змістового наповнення та смислоутворювальних можливостей фактури в програмній і непрограмній музиці. Не менш важливими є суто теоретичні (композиторські) аспекти вивчення фактури в складній взаємодії зі стилем, жанром, ладом, складом, гармонією, поліфонією, мелодикою, які розкривають її функціонування в системі музичного мистецтва.

4. Аналіз наукових джерел, у яких фортепіанна фактура вивчається в історичній площині, дозволив представити її в множинності історико-стильових різновидів, об'єктивованих у типі / типах фактури в єдності з образом звучання фортепіано та сформулювати проблему фортепіанного стилю (стилю фортепіано) як видового інструментального стилю. Уявлення про нього постає на перетині теоретичного й історичного ракурсів. З опорою на методологічну й теоретичну основу визначено, що константами ядра фортепіанного стилю є: 1) тембр фортепіано як абстракція з потенційною нескінченністю багаторівнево детермінованих реалізацій і в специфічній дихотомічній єдності моно- та політембрових характеристик; 2) фортепіанна фактура у всій повноті її специфічних якостей: багатоголосності (багатошаровості), багатофункціональності, багатопризначеності, діалектичної єдності універсалізму та специфічності, великого (оркестрового) діапазону, визначеного конструкцією інструмента. На основі окреслених специфічних ознак фортепіанної фактури запропоновано робочий варіант її визначення, з опорою на наукові положення попередніх досліджень і з урахуванням композиторського й виконавського ракурсів. Із цієї перспективи фортепіанна фактура постає ланкою, що зв'язує

композитора й виконавця (піаніста) через нотний текст, озвучений у виконавському інтонуванні. У виразненні фортепіанної фактури відбувається за допомогою фортепіанно-фактурного письма як засобу її індивідуалізації відповідно до індивідуального композиторського задуму.

5. Багатоаспектний розгляд музичної (фортепіанної) фактури уможливив здійснення аналітичного моделювання динамічної багаторівневої ієрархічної системи її функцій. Вони тісно переплітаються та взаємодіють по горизонталі й вертикалі, між ними встановлюються супідрядні зв'язки, вони реалізуються в музичному творі, у системі музичного мистецтва, у комунікативній системі композитор – виконавець (піаніст) – слухач. Логічна, художня й комунікативна як фундаментальні функції конкретизуються у формоутворювальній, темоутворювальній; смислоутворювальній, програмній; функціях формування виконавської стратегії, орієнтації слухацької перцепції. Названі функції взаємодіють із дихотомічними стильовою та жанровою, а єдність логічної, художньої та комунікативної конкретизується в синтезувальній, фонічній (сонорній), спатіальній і темпоральній.

РОЗДІЛ 2

РЕАЛІЗАЦІЯ ФАКТУРНИХ ФУНКЦІЙ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

2.1. Особливості реалізації функцій фактури в фортепіанних творах із жанровим визначенням

У Другому розділі реалізація фактурних функцій досліджується на прикладі аналізу творів із визначенням жанру (2.1.) і програмних (2.2). Серед обраних п'єс є такі, що мають одночасно жанрову та програмну назви. Обрання саме жанрової або програмної назви поштовхом для аналітичних спостережень пояснюється тим, що «ім'я» твору – найважливіший комунікаційний канал уходження в його художній світ. В аналітичних етюдах цілком закономірним, окрім фокусування на функціях фактури, є висвітлення широкого кола художньо-естетичних і мовно-технічних аспектів аналізованих творів. Зокрема, нас будуть цікавити застосовані композиторами типи фактури, індивідуальні фактурні рішення, особливості фортепіанно-фактурного письма, мелодії, гармонії, форми. Така деталізація зумовлена, по-перше, комплексністю фактурної проблематики, що відповідає положенням про системність, комплексність фактури (Ігнатченко, 1984b) і чинність її синтезуючої функції (Приходько, 1997; Давидов, 2015) та пояснює неможливість відокремлювати фактурні прийоми від інших засобів¹² формотворення (Приходько, 2020: 198). По-друге, прагненням увести до наукового обігу музичні твори, які раніше не потрапляли в поле дослідницької уваги («Пісня без слів», «Стежки» І. Гайдена, «Веснянка» № 1, Варіації «*Lamento*», «Діатонічні етюди» Д. Малого, «Казка», «Колискова» С. Пілютикова).

¹² Констатуючи граничну індивідуалізацію фактури в музиці XX століття на прикладі аналізу жанру етюда, Ф. Вінер / F. Viner (2023) серед розмаїття фактурних прийомів виокремлює спільні тенденції, зокрема взаємодію фактури, гармонії та динаміки. Як уважає автор, за відсутності тональної чи тематичної різноманітності, поєднання фактурних, динамічних і гармонічних процесів забезпечує ефективне відчуття масштабного розвитку (Viner, 2023: 110-111).

Аналітичні розвідки супроводжуються короткими екскурсами в типологію та історію конкретного жанру.

У представлених аналітичних етюдах ми виходимо з положення, що в кожному творі реалізуються фундаментальна тріада функцій фактури (логічна, художня, комунікативна), а також ті функції, без яких здійснення музичного твору як художньо-логічної цілості не є можливим: це формоутворювальна, темоутворювальна, смислоутворювальна, стильова, жанрова у творах із чітким жанровим визначенням, синтезувальна, фонічна (сонорна), спатіальна й темпоральна. У деяких випадках ускладнена жанрова ситуація ставить під питання реалізацію жанрової функції в дихотомічній єдності жанрово зумовленої та жанроутворювальної. Це, у свою чергу, сприяє актуалізації формування виконавської стратегії, орієнтації слухацької перцепції. Зрозуміло, що програмна функція також може бути не реалізованою. Надалі ми будемо звертати увагу на особливості реалізації тих чи інших функцій фактури, тримаючи нормативні аспекти їхньої реалізацій у полі уваги *a priori*, залишаючи їх без коментарів.

2.1.1. Варіанти фактурних рішень у жанрі інструментальної пісні («Недоспівана пісня барда» З. Алмаші, «Пісня без слів» І. Гайдєнка, «Веснянка» № 1 Д. Малого)

Жанр пісні – чи не найдавніший в історії музики. Його атрибутивно-типологічними ознаками є належність до «малих форм (мініатюр), синтез двох художніх засад – поетичної (словесної) та музичної (насамперед, мелодії)», строфічна будова (Кузик, 2018: 249). Інструментальна пісня виокремилася зі словесно-інструментального синтезу від доби Романтизму, у свою чергу, від давніх часів спостерігався зворотній процес відокремлення текстового начала від єдності з музичним (Кузик, 2018: 249). Пісня без слів як жанрове відгалуження з'являється в XIX столітті, одразу ж оформлюючись як принципово

інструментальний жанр, для якого характерними є ліричний характер, підкреслена наспівність художнього образу й чітке відмежування мелодії та супроводу (Кушнірук, 2018: 249-250). Щодо функціонування жанру думки дослідників дещо різняться. Так, О. Кушнірук зазначає, що пісня без слів призначалась для домашнього музикування (Кушнірук, 2018: 250). У свою чергу, О. Лігус пише про подвійне призначення – одночасно побутово-аматорське та професійне, зважаючи на універсальність піаністичної техніки (Лігус, 2017: 155). Пояснюючи те, чому концепція, створена Ф. Мендельсоном, виявилася настільки прийнятною в контексті музичної культури романтизму, О. Лігус, поряд з особливостями піаністичної техніки, називає камерність форми й багатство змісту, що давало можливість утілювати різноманіття образів (2017: 155). Окрім Ф. Мендельсона, котрий вважається зачинателем жанру, до нього зверталися І. Мошелес, Е. Гріг, Г. Форте, А. Шенберг; в українській музиці – Т. Шпаковський, Й. Витвицький, М. Лисенко, Д. Січинський, Я. Степовий, С. Людкевич.

Простежуючи еволюцію жанру пісні без слів у контексті української музики XIX - початку XX століття, О. Лігус виокремлює чотири періоди. Перший (1840-1860 рр.) характеризується формуванням жанрових ознак у творчості Т. Шпаковського та Й. Витвицького з накресленням двох векторів: універсально-романтичного та національного «з опорою на українські народно-жанрові джерела». Другий пов'язаний із творчістю М. Лисенка (1870 рр.), який демонструє досконалість в оволодінні жанровою моделлю європейської мініатюри, яку він насичує національною характеристичністю (Лігус, 2017: 171). Третій період (межа XIX-XX ст.) представлений творами М. Лисенка та Д. Січинського й ознаменований «розвитком жанру в універсально-європейському напрямку». При цьому композитори демонструють орієнтацію на різні витoki: М. Лисенко – на стилістику П. Чайковського, Д. Січинський, на думку авторки, спирався на побутовий романс культури галицького бідермаєра

XIX ст. Нарешті четвертий період відзначений дестабілізацією жанру, адже процеси модифікації, як зазначає дослідниця, спостерігалися в попередньому періоді (2017: 172). Прикладом є твори Я. Степового та С. Людкевича, для яких характерним є відхід від романтичної жанрової моделі, вплив мистецтва *Fin de siècle*, звідси – інтелектуалізація, психологізація, відхід від ліричної кантиленності, притаманної жанру (там само: 172).

У спостереженнях О. Лігус над фактурою аналізованих пісень без слів є очевидною взаємозумовленість між обраним типом фактури та трактуванням композитором жанру. Так, наприклад, аналізуючи Пісню без слів ор.10 № 1 М. Лисенка, в якій «виразно проявилася стихія української народної пісні» (Лігус, 2017: 160), авторка звертає увагу на фактуру, яка «нагадує партитуру українського народно-хорового багатоголосся» (там само: 161). У свою чергу, в аналізі Пісні без слів ор. 31 українського класика науковиця відзначає ті особливості фактури, які свідчать про вплив П. Чайковського. Зокрема йдеться про намагання надати фортепіанній фактурі рис інструментального ансамблю завдяки чотириголосному гомофонно-гармонічному складові, у якому накреслені лінії інструментального квартету (там само: 165). Це свідчить, на нашу думку, про «реактивність» (поняття Д. Клебанова (2019)) фактури на обраний композитором підхід до втілення жанру, що акцентує реалізацію дихотомічних стилевих (на рівні індивідуального композиторського стилю) та жанрової функцій.

Не ставлячи завдання простежити історію жанрів інструментальної пісні та пісні без слів у контексті української музики XX-XXI століть, звернемося до творів сучасних українських композиторів із метою дослідження особливостей фактурної організації та функцій фактури. Обрані нами твори можна об'єднати у дві групи: 1) із чітко визначеною жанровою назвою («Пісня без слів» І. Гайденка, «Колискова» С. Пілютикова); 2) ті, які, окрім основної жанрової назви, містять додаткову програмну, яка конкретизує композиторський задум, розширює

асоціативне поле, однак має підпорядковане значення щодо жанру. У викладенні матеріалу ми керуватимемося пріоритетом саме жанру, тому почнемо з другого випадку.

Він представлений твором «Недоспівана пісня барда» З. Алмаші, в якому композитор застосував основні маркери жанру пісні. Мелодія п'єси – проста й невигадлива, на початку викладення немовби «тупцює» в межах малої терції, а далі розгортається, охоплюючи ширший діапазон, однак рухаючись знайомими, а відтак і зручними мелодичними (пісенними) зворотами. У формі п'єси є «натяк» на куплетність, яка залишається нереалізованою: другий приспів так і не звучить, у результаті чого формується відчуття перерваності, незавершеності, форма набуває рис тричастинної зі зміненою репризою. У «Недоспіваній пісні...» наявною є чітка ладо-тональної основа (хоча знаки при ключі не проставлені, центральним тоном є *e*, а центральним акордом тризвук *e-g-h*), яка «розхитується» елементами розширеної тональності. Нарешті у фактурі протягом усієї п'єси домінує мелодичний голос: він може звучати в різних регістрах, відповідно, в партіях різних рук, проте вона постає головною думкою цього твору. Мелодія на початку твору супроводжується акордами, від т. 5 в середньому шарі фактури з'являється контрапункт, а згодом (від т. 12) партія лівої руки повністю перебирає на себе функції другого голосу, який рухається з основним за поодинокими випадками в єдиному ритмі. Він поступається головному голосу мелодичною та ритмічною виразністю, але виходить за межі фігураційного тла через наявність доволі виразних інтонацій, що й дозволяє трактувати його як другий голос, який поєднує в собі функції гармонічної опори й контрапункту. Таким чином, завдяки відмові від акордового супроводу й поступовому переходу до мелодії в супроводі другого голосу відбувається своєрідна фактурна модуляція: на початку твору фактуру можна визначити як гомофонно-гармонічну, а в зоні умовно «приспіву» – як поліфонно-гармонічну; обидві відповідають мелодико-гармонічному складу.

При проведенні мелодії в партії лівої руки (у другому куплеті – репризі) композитор знову вдається до гомофонно-гармонічної фактури. Таким чином, у п'єсі зберігається один із найважливіших атрибутів жанру пісні – фактура, у якій є наявною мелодія із супроводом (гармонічним або мелодико-гармонічним), що свідчить про реалізацію жанрової функції фактури повною мірою – в єдності жанрово зумовленої та жанроутворювальної.

Як було зауважено вище, система фактурних функцій потребуватиме коментарів в особливих випадках. У контексті аналізу «Недоспіваної пісні барда» звернемо увагу на стильову функцію. Її зміст конкретизується завдяки виходу в більш широкий контекст творчості З. Алмаші, який тяжіє до стильового плюралізму (Вишинський, н.д.; Луніна, 2013), що виявляється у втіленні рис неокласицизму, необароко, неоромантизму, нерідко в межах одного твору. Очевидно, що синтезувальна властивість фактури об'єднує у творі засоби виражальності, які вказують на музичне висловлювання неоромантичного типу – ліричного, емоційного, мрійливого... . Фактура тим самим наділяється стилеутворювальною функцією на рівні індивідуального композиторського стилю, окреслюючи ті контури музичного висловлювання, які відповідають естетично-художнім настановам композитора. Додамо також до константних функцій фактури функцію втілення програмного задуму, адже твір названий не просто «пісня», а «Недоспівана пісня барда», що розширює первісне жанрове визначення за рахунок позамузичних асоціації, роблячи твір смислово багатовимірним і накладаючи на виконавця особливі вимоги артистичності. Заявлена в програмі «недоспіваність» реалізується за рахунок редукції другого «приспіву», а також фактурними засобами: другий «заспів» переростає в невеликий завершальний розділ, побудований на зіставленні двох типів фактури – мелодії з акордовим супроводом і мелодії з другим голосом. Саме на двоголоссі «переривається» пісня, при цьому при опорі в п'єсі на центральний тон *e* і

тризвук *e-g-h*, мелодія «зависає» на тоні *h*, а нижній голос зупиняється на *a*. Нестійкість отриманої вертикалі (мала септима *a-h*) символізує пісню, яка не була доспівана.

Позірна простота «Пісні без слів» І. Гайденка руйнується при наближенні фокусу, обертаючись смисловою багатовимірністю. Назва відсилає до відомого макроциклу фортепіанних мініатюр Ф. Мендельсона (який складається з восьми зошитів, кожен містить шість творів), уписуючи цей твір у традицію романтичного ліричного висловлювання. Однак стилістика мініатюри І. Гайденка, у якій відтворюються ознаки календарно-обрядової української пісні завдяки мелодичним, ладо-гармонічним і фактурним засобам, указує на відбиття неофольклористичних стильових тенденцій. Гра з професійною та фольклорною традиціями виявляється в композиційній, відповідно, у фактурній організації твору. Композитор вибудовує форму умовно з двох куплетів (6+6 тактів), кожен із яких містить матеріал заспіву та приспіву (2+4 такти). Як відомо, для календарно-обрядових пісень характерним є чергування сольного й хорового співу. Часто вони також супроводжувалися пластичним рядом, рухами, взаємодією учасників у просторі (так звані пісні-ігри) (Іваницький, 2004). Окреслені особливості відтворюються у фактурній організації мініатюри, яка відзначена міжфактурними та внутрішньо-фактурними змінами, що надає їй пластичності, гнучкості й забезпечує в межах малої форми ті варіантні перетворення, які компенсують і врівноважують повторність на мелодичному і ладо-гармонічному рівнях. У заспіві композитор застосовує гомофонно-гармонічну фактуру (мелодія із супроводом), яка, за класифікацією С. Шипа (1998), відповідає мелодико-гармонічному складу. Однак у другому такті відбувається мелодизація середніх голосів, за рахунок чого можна говорити про елементи поліфонізації фактури. Слід наголосити, що мелодизація голосів фактури є поширеним явищем в українській фортепіанній музиці, про що зазначає Л. Свірідовська (2010),

вважаючи це виявом впливу вокального начала на інструменталізм (Свірідовська, 2010: 168).

У приспіві протягом чотирьох тактів відбуваються такі фактурні зміни: у першому такті панує мелодія із супроводом; у другому супровід у партії лівої руки поступається місцем контрапункту, у результаті чого постає поліфонічна двоголосна фактура. У третьому такті відновлюється гомофонно-гармонічна фактура, однак далі відбуваються цікаві реєстрові рішення. При збереженні чинним заявлений гомофонно-гармонічний тип фактури композитор в останньому двотакті застосовує реєстрове зіставлення, викладаючи останній такт октавою вище в партії правої руки, маркуючи цей такт динамічно (форте) й зупиняючи рух восьмими на акорді. Тим самим, за рахунок внутрішньо-фактурних змін підкреслюється завершення куплету (структурна функція), створюється ефект просторової багатоплановості, перегуку, що є характерним для календарно-обрядового фольклору (жанрова, смислоутворювальна функції).

Заспів другого «куплету» викладений у зовсім іншій фактурі – поліфонічній підголосковій, із використанням прийому сольного вступу верхнього голосу з подальшим його підхопленням нижнім голосом, що утворює вельми пластичну графіку фортепіанно-фактурного письма: плавний рух згори донизу. Зміна типу фактури кардинально руйнує музичний процес у часі. Зазначимо, що фактурні зміни тут супроводжуються змінами мелодичними: у другій фразі варіантно перетворюється й мелодична лінія, вибудовуючись за секвентним принципом, відповідно, зумовлюючи ладо-гармонічні зміни. Однак у приспіві повертається гомофонно-гармонічний тип фактури (мелодія із супроводом), яка утримується до кінця п'єси. Фактурна стабільність у цьому чотиритакті урівноважується варіантно-мелодичними змінами й перекомбінуванням матеріалу: у другому такті повторюється ситуація реєстрового зіставлення, тільки октавою вище, у третьому – звучить початкова фраза (з такту 1), нарешті, в останньому такті

встановлюється центральний тон *e* у двооктавному дублюванні, у якому ніби згортаються всі фактурні розгалуження.

«Веснянка» № 1¹³ Д. Малого – розгорнута концертна п'єса, де фактура мислиться цариною композиторської та виконавської майстерності. Призначення твору виконує функцію опосередкування між ним і жанровим першоджерелом. Веснянка як пісня для Д. Малого – це першопоштовх, творчий імпульс для створення інструментального твору, у якому втілюються енергійні, життєстверджувальні, радісні, моторні образи, що генетично сягають семантики прадавніх веснянок. В основу розгортання форми покладений варіантно-варіаційний розвиток теми в дусі архаїчних фольклорних пісень, однак у фактурному обрамленні професійної музики. Тема поспівкової структури, змінної акцентності викладається в гомофонно-гармонічній фактурі (мелодія, що майже одразу дублюється інтервально, й акордовий супровід, який порушує діатоніку мелодії). Викладення теми (два такти) переростає в її активний розвиток, у якому вагома роль належить прийомам варіантного розширення поспівок, широко застосованих свого часу І. Стравінським і Б. Бартоком, звуковисотного варіювання поспівок, а також внутрішньофактурним змінам, які сприяють динамізації музичного процесу в умовах стабільності мелодичного матеріалу, яка полягає в утриманні впізнаної поспівки теми як своєрідної вісі, від якої відштовхується музична думка. До т. 79 панує гомофонно-гармонічна фактура, яка чергується з гомофонно-поліфонічною. Остання застосовується тоді, коли композитор перетворює нижній басовий голос на контрапункт, позначений ритмічною та інтервальною виразністю. Засобом динамізації музичного процесу є фактурні «перебивки», «врізки» – раптові акордові потовщення голосів фактури, за рахунок чого в межах короткого часу (одного такту) змінюється щільність

13 Твір написаний спеціально для III Міжнародного конкурсу піаністів імені Марії та Наталії Єщенко (Харків, Україна).

фактури, створюючи контраст попередньому й наступному викладу. Між тим, у загальних контурах акордові врізки не змінюють типу фактури, не впливають на її логіку, а скоріше створюють колористичний ефект, завдяки котрому реалізується фонічна (сонорна) функція фактури. Утримання по чергово двох типів фактури протягом великого розділу форми не означає її статичного трактування. Композитор удається до постійних внутрішньофактурних змін, фантазуючи в деталях, що виявляється у вибагливому фортепіанно-фактурному письмі. Предметом композиторської роботи є дублювання та їхні чергування, різноманітні колористичні регістрові рішення, зміна конфігурації взаємодії голосів без зміни їхнього функціонального співвідношення в межах певного типу фактури. Все це сприяє розвитку музичної форми.

У т. 79 композитор, вичерпавши фактурні ідеї в попередньому розвитку, вдається до акордової ритмічно фігурованої фактури, яка від т. 90 починає активно модифікуватися. Композитор додає фактурні елементи, які сприяють «розхитуванню» чистого фактурного типу, зокрема фігураційного руху в поєднанні із контрапунктуванням двох ліній (тт. 94, 98) і витриманого басу, на які нашаровуються акорди в примхливому ритмічному рішенні. У т. 117 повертається тематичний матеріал попереднього розділу в гомофонно-поліфонічній фактурі, однак у т. 142 він заміщується новою фактурною модифікацією гомофонно-гармонічної фактури: мелодія в акордовому потовщенні у верхньому шарі фактури поєднується із мелодичними фігураціями в нижньому. Після чого в т. 152 повертається попередня фактурна ідея, однак замість інтервального дублювання мелодії композитор використовує акордове, з попереднього фрагменту, таким чином синтезуючи фактурні ідеї та нарощуючи щільність фактури аж до виходу на кульмінацію в т. 164. Швидкий перебіг подій за рахунок невпинного варіантно-варіаційного розвитку не передбачає утримання кульмінаційного плато. Різким контрастом настає наступний епізод (т. 165), позначений спадом звучності й

уводом у фактуру гомофонно-гармонічного наскрізь фігураційного типу. У візерунчатих фігураціях опорні звуки мелодії підкреслюються інтервальними подвоєннями, однак, у цілому, мелодія ніби розчиняється у дзвінчатих фігураціях, унаслідок чого на перший план висувається тембровий фонізм фортепіано. Вибудовуючи на цьому типі фактури доволі розгорнутий фрагмент, композитор підходить до ще однієї кульмінації, яка є більш масштабною, ніж попередня. Досягається вона за рахунок розширення діапазону звучання фігурацій і потовщення опорних тонів мелодії акордами. На фігураційному русі відбувається і спад кульмінації. Контрастом попередньому фактурному викладу є одноголосне проведення варіанту мелодії (тт. 192-203). У т. 204 тема набуває подальших варіантно-варіаційних змін. Композитор застосовує гомофонно-гармонічний тип фактури, використовує внутрішньо-фактурні зміни, які супроводжують музичний процес до останніх тактів.

Фактура у «Веснянці» як важливий чинник варіантно-варіаційного розвитку відіграє важливу роль у динамізації музичного процесу в умовах роботи композитора з короткою темою поспівкової структури. Внутрішньофактурні зміни відбуваються за рахунок перегруповання наявних і запровадження нових фактурних елементів, застосування регістрових переміщень, дублювань (інтервальних, акордових). Композитор також застосовує прийом фактурних «перебивок», «врізок», які на короткий час ніби змінюють щільність фактури, не порушуючи логіку її будови, натомість утворюючи яскравий колористичний ефект. У свою чергу, використання додаткових елементів усередині певного типу фактури, які зазвичай їй не притаманні, порушують його чистоту. Усе це сприяє високому темпоритму міжфактурних і внутрішньофактурних змін (у чому вбачається актуалізація спатіальної та темпоральної функцій) і утворює фортепіанно-фактурне письмо, позначене одночасно деталізацією, репрезентативністю, барвистістю, що «грає» на концертність викладу та є виявом

віртуозного начала, віртуозності як «способу мислення», «ігрового комплексу», що «виражається у фортепіанному стилі» (Вень Вень, 2024: 2019).

2.1.2. Фактура як засіб відтворення генетичного коду жанру («Дві прелюдії» З. Алмаші, Прелюдія № 5 Б. Решетілова, Варіації для фортепіано «*Lamento*» Д. Малого)

Серед жанрів, які не втрачають своєї актуальності в сучасній українській фортепіанній музиці через свою гнучкість і хорошу адаптивність до умов різних мовних і стильових систем, слід назвати прелюдію. В історичній перспективі цей жанр мав довге життя, зазнавав різноманітних інтерпретацій і модифікацій, однак у загальних контурах залишився рівним самому собі, зберігши власний жанровий генетичний код, у якому від моменту зародження була закладена ідея вільного інструментального музикування. Її реалізація могла відбуватися в межах імпровізаційного вступу-налаштування до «вокальної чи інструментальної п'єси, церковного хоралу» у XV ст. (Ніколаєва, 2018: 412). Або в межах однієї п'єси «в циклічних формах інструментальної музики (сюїта, партита, прелюдія-фуга)», оркестрового вступу до театрального твору в XVI-XVIII ст., або в межах частини сюїтних і сонатних циклів у XIX-XX ст. (там само: 412). Прелюдія – універсальний жанр із точки зору складової призначеності, адже ідея вільного музикування може бути втілена як у сольному висловлюванні, так і в умовах ансамблевого й оркестрового складів. Така ж гнучкість виявляється й щодо чистоти інструментального задуму або його програмності: еволюція жанру відбувалася від чистого інструментального музикування в напрямку можливості втілення програмних ідей, що було пов'язане з підвищенням асоціативного потенціалу музичного мистецтва й пошуку нових засобів виражальності наприкінці XIX та у XX ст., що не заперечувало продовження розвитку лінії непрограмної прелюдії. Прикладами програмних прелюдій можна назвати Два

зошити фортепіанних прелюдій К. Дебюссі, «Траурну прелюдію» Б. Лятошинського, «Фантастичний прелюд», «Осінній прелюд», «Гуцульський прелюд» М. Колесси (див. Ніколаєва, 2018: 412). Нарешті, адаптивний потенціал прелюдії реалізовувався в тому числі за рахунок можливості взаємодії з іншими жанрами, ознаки яких могли бути застосовані в прелюдії, унаслідок чого виникають так звані жанрові гібриди (Ніколаєва, 2018: 413). Що стосується фактури, то, як зазначає Л. Ніколаєва, ранні прелюдії базувалися на принципі втілення одного типу фактури (там само: 412). Однак, вочевидь, цього принципу в більш пізніх зразках (особливо ХХ століття) композитори могли не дотримуватися, з огляду на можливу образно-емоційну й композиційну складність твору. У свою чергу, Л. Касьяненко зазначає, що мала форма, притаманна прелюдії, зумовлює деякі особливості її фактурної організації. Зокрема, йдеться про відсутність вступу й експонування основного типу фактури від самого початку твору. Також авторка звертає увагу на несформованість у прелюдії фактурних норм, тому в цьому жанрі може бути реалізовані різноманітні типи фактури (Касьяненко, 2019: 127–128), що також підтверджує її адаптивність і гнучкість.

Дві прелюдії для фортепіано З. Алмаші є цікавим прикладом роботи композитора з фактурою. Перша прелюдія написана майже цілком у поліфонічній фактурі (за винятком третього розділу), друга – переважно у гомофонно-гармонічній. Індивідуальність мелодичних ліній як засадничий принцип поліфонії реалізується у двоголосі першої прелюдії вельми специфічним способом. На початку прелюдії між голосами відбувається імітація в нижню малу сексту (верхній голос – пропоста, нижній – респоста), крок – один такт. Імітація реальна, тому обраний інтервал імітації породжує політональність: у тт. 1–2 *D-dur* у верхньому голосі та *Fis-dur* у нижньому. Далі відбувається ще виразніше розбалансування голосів по вертикалі: у наступних трьох тактах у нижньому

голосі утримується тональність *Fis-dur*, тоді як верхній голос «пластично» сковає у *Es-dur*. У тт. 3-4, окрім політонального, спостерігається й метричне розбалансування: верхній голос у т. 3 рухається в розмірі 8/4, а нижній 5/4, у т. 4 у верхньому звучить ціла нота на 4/4, нижній продовжує рух на 3/4. У т. 5-6 встановлюється розмір 6/4, однак тут звучить лише нижній голос. Нарешті, у т. 7 позначкою *non metrum* партія лівої руки «звільняється» від метричної організації (зазначимо, що далі рахунок тактів ведеться за партією лівої руки). Нижній голос набуває подоби басової лінії внаслідок руху рівномірними вісімками та чвертями, якого ще не було в жодному з голосів. Однак із точки зору інтонаційної будови «басовість» нижнього голосу нівелюється секундовою інтонацією та пощаблевим плавним рухом, що притаманне й тематичному ядру в т. 1. У свою чергу, на один такт у нижньому голосі (т. 7) припадає три такти у верхньому, із чітко визначеним змінним розміром: 3/4 змінюються на 4/4. Метрична, отже – часова розбалансованість голосів підкріплюється чинною політональністю, адже верхній голос звучить у *D-dur*, нижній у *B-dur*, що сприяє подальшому розмежуванню голосів, які немовби рухаються у своєму часопросторі. Цьому сприяє і регістрове віддалення. Якщо до т. 7 голоси розташовувалися в межах від малої до другої октави, то у тт. 8-9 верхній голос звучить у третій, нижній – у малій. Слід зазначити, що описане розбалансування, яке досягається за рахунок політональності, поліметрії, ритмічного й часового розбалансування голосів, слугує своєрідному втіленню ідеї вільного музикування, імпровізаційного інструментального висловлювання, що сприяє реалізації генетичного коду жанру прелюдії в сучасному історико-стильовому контексті засобами та прийомами сучасної техніки письма. Таким чином, можемо твердити про жанроутворювальну функцію фактури.

Відстань між голосами скорочується в наступному такті (т. 10): нижній звучить разом із верхнім у високому регістрі, інтонаційно й ритмічно

зближуючись із ним, що знаменує собою завершення структури. Із точки зору форми перші десять тактів утворюють період із двох речень. Перше охоплює 1–7 такти (за лінією нижнього голосу), друге – 8-10 такти. Друге речення починається проведенням інтонаційно-ритмічного варіанта ядра теми в нижньому голосі, *fis-moll*. У верхньому голосі представлений один із варіантів плавної мелодичної лінії з ключовою секундовою інтонацією, *B-dur*. У т. 10 обидві лінії, як було зазначено, зближуються регістрово, інтонаційно, ритмічно й тонально (*Es-dur/c-moll*), що підкреслює завершення розділу форми.

Новий розділ починається проведенням ядра теми в ритмо-інтонаційному варіанті у верхньому голосі та з імітацією-варіантом у нижньому. Цікавим є повернення тонально-ладової ситуації початку прелюдії (*D-dur* – верхній голос, *Fis-dur* – нижній). Однак у подальшому розгортанні музичного процесу композитор уникає повтору подієвих ситуацій першого розділу, сприяючи організації другого за іншою моделлю, що також «грає» на вільний розвиток, свободу, імпровізаційність і незаданість інструментального висловлювання. Стабільними прийомами залишаються політональність, регістрове зближення-розмежування голосів, тоді як поліметрія й часове розбалансування поступаються місцем комплементарній гнучкій взаємодії верхнього й нижнього голосів, що також відтворює ідею вільного прелюдювання. Наприкінці розділу композитор знову використовує особливий маркер завершення: ритмічну синхронізацію голосів, об'єднання голосів у кластери, що приводить до застосування принципово іншого типу фактури – акордового. Динаміка фортісімо вказує на зону кульмінації.

У третьому розділі композитор удається до високого темпоритму змін типів фактури: у т. 26 встановлюється гомофонно-гармонічна, далі (т. 32) – акордова (на сонорній основі, за С. Шипом (1998)), у т. 34 – знову гомофонно-гармонічна (мелодія й акордовий супровід), у т. 38 спостерігається зміна фактури на

поліфонічну, де голоси обмінюються фразами фігураційного типу. Нарешті, останні дві фрази в партії правої руки звучать на тлі акордів. Зближенню голосів сприяє тональна узгодженість, а також відсутність метричної та часової диференціації голосів. Таким чином, у третьому – синтезувальному – розділі відбувається подальший розвиток, в основі якого – зживання ідеї індивідуалізації поліфонічних ліній шляхом відмови від поліфонічної фактури й застосування гомофонно-гармонічної і акордової типів фактур. Таким чином, у Прелюдії № 1 з перспективи композиції в цілому спостерігається реалізація певної логіки фактурної організації, яка полягає в русі від взаємодії двох індивідуалізованих голосів, підкреслено розбалансованих у часі та просторі (за рахунок політональності, поліметрії, регістрових рішень) до збільшення кількості голосів у фактурі та їхньої узгодженої взаємодії в межах гомофонно-гармонічної і акордової фактур.

Слід зазначити, що в надрах третього розділу Прелюдії № 1 зароджується тематичний елемент у гомофонно-гармонічній фактурі, який представляє собою виразну фігуру (т. 28, партія лівої ріки): на витриманій чистій карті звучить мелодичне зчеплення низхідної великої секунди й висхідної великої терції в розмірі $3/8$. Ця фігура стане тематичним ядром Прелюдії № 2, проте в мелодичному варіанті й з укрупненням гармонічної основи: в мелодії комбінація секунди та кварта змінюється на зчеплення висхідної та низхідної кварт, у т. 2 – квінт, у т. 3 – висхідної секунди, тощо; кварта в басу потовщується, перетворюючись на п'ятизвучний акорд (шостий звук гармонії міститься в середньому голосі) секундово-терцієвої структури. Композитор застосовує гомофонно-гармонічний тип фактури (мелодія із супроводом), розміщуючи гармонічні голоси, відповідно, в нижньому й середньому шарах фактури. Ідея зміни типів фактури, реалізована в третьому розділі Прелюдії № 1, становить провідний принцип фактурної організації Другої прелюдії. Це надає музичному

процесу дискретності, що підкріплюється темповими ремарками. У т. 8 (ремарка *Agitato*) акордовий супровід мелодії поступається місцем мелодичній фігурації, середній голос, що утворював єдність з акордом, мелодизується, що сприяє індивідуалізації голосів і поліфонізації фактури. Далі (тт. 13–16) знов повертаються акорди в партії лівої руки, у т. 17 гомофонно-гармонічна фактура змінюється на поліфонно-гармонічну, нарешті, на одноголосно-поліфонічну фактуру з прихованою поліфонією в т. 18. Таким чином, завдяки високому темпоритму фактурних змін у першому розділі прелюдії реалізується ідея вільного інструментального музикування.

Другий розділ форми (ремарка *Ritmico*) ознаменований появою нового контрастного тематичного елементу – легкого, стакатно-скерцозного, втіленого за допомогою гомофонно-гармонічної фактури. У межах цього розділу до кінця прелюдії композитор утримує цей тип фактурної організації як провідний, однак утілює його на різному тематичному матеріалі та з внутрішньофактурними модифікаціями, вільно комбінуючи в логіці музичного процесу елементи основної теми й фігураційні розсипи з першого розділу зі стакатними елементами теми другого розділу. Тим самим, можна констатувати, що ідея вільного інструментального висловлювання, на відміну від першого розділу, реалізується тут за рахунок перекомбінування тематичних елементів, а фактура, попри всі тонкі й вишукані внутрішньофактурні зміни, виконує функцію чинника, який стабілізує і організує.

У Двох прелюдіях для фортепіано З. Алмаші фактура є сферою реалізації ідеї вільного музикування, яка міститься в генетичному коді жанру прелюдії, тим самим можна констатувати, що фактура виконує жанрову функцію в дихотомічній єдності жанрово зумовленої і жанроутворювальної. У прелюдіях спостерігається активне внутрішньофактурне перевлаштування голосів фактури в межах обраного типу, застосовується контраст типів фактури з високим темпоритмом подій, що

визначає логіку тематичного процесу й музичної форми. У зв'язку із цим фактурні модифікації, завдяки яким утворюється рухливе та гнучке фортепіанно-фактурне письмо, можна вважати головною композиційною ідеєю на рівні окремих прелюдій і міні-циклу в цілому.

Усі нормативні функції фактури є чинними в Прелюдії № 5 Б. Решетілова (див. Додаток А, № 1). Зміна типів фактури визначає поділ п'єси на три розділи, де крайні мають схожу фактурну організацію, тоді як середній різко контрастує за фактурою, що підкреслює перемикання музичного висловлювання в іншу смислову площину. Прелюдія починається невеликим вступом, у якому викладаються два важливих тематичних елементи: мелодична фігурація шістнадцятими в партії правої руки й рівномірний мелодико-фігуративний рух восьмими в партії лівої. Обидва елементи особливі. У фігурації обігрується звукоряд a^1 , h^1 , fis^2 , gis^2 , a^2 , h^2 у різних комбінаціях звуків, що втілює ідею плинності, імпровізаційності, притаманної прелюдії як жанру. Далі (від т. 5) цей елемент зберігається, утворюючи верхній фактурний шар, константний за своїм звуковим складом, однак мобільний усередині внаслідок постійного перекомбінування звуків (своєрідна динаміка в статиці). Його регістрове положення змінюється шляхом зсуву в першу (т. 21) й малу (т. 25) октави, ритміка подрібнюється (замість шістнадцятих від т. 21 – тридцять другі), однак звуковий склад залишається незмінним. Якщо редукувати звуки, які повторюються, то отримаємо нижній тетрахорд (fis^2 , gis^2 , a^2 , h^2) тональності *fis-moll*, остинатне повторення якого утворює константно-однорідне ладово-тональне поле.

Фігурації восьмими в партії лівої руки побудовані за аналогічним принципом. У них обігруються звуки cis^1 , fis^1 , gis^1 , cis^2 у різній послідовності, доповнюючи тетрахорд у верхньому голосі до пентахорду, однак по вертикалі постійно утворюючи різні інтервальні комбінації, що сприяє ефекту мерехтіння, підсиленого педаллю, яку композитор рекомендує тримати всі чотири такти

вступу. У подальшому викладенні фігурації восьмими зазнаватимуть, окрім перекомбінування звуків, ритмічного варіювання шляхом використання інших, більш крупних тривалостей (передусім, чвертей).

Від т. 5 фігурації шістнадцятими утворюють верхній фактурний шар (перший нотний рядок), восьмими – нижній (третій нотний рядок). Між ними уміщується основна мелодична лінія, викладена інтервально (!) – секундами, терціями, квартами, що дозволяє трактувати її як гетерофонну (другий нотний рядок). Звертає на себе увагу тісне розташування трьох фактурних шарів, які викладаються в межах першої та другої октав у тт. 5–16. Мета такого розташування – досягнення особливої якості звучання, у котрій буде втрачена ясна тоновість.

Мелодія, що інтервально дублюється, у горизонтальній проєкції є плавною висхідною мелодичною лінією, яка поступово, проте неуклінно просувається вгору, у своєму русі чіпляючи другий понижений ступінь (*g*), завдяки чому утворюється ладово-гармонічна подія, виникає ладова напруга, що розхитує утворену фігураціями статику (тт. 12–13). У подальшому викладенні *g* буде зберігати своє значення як важливий елемент ладового улаштування Прелюдії.

Від т. 17 спостерігається розширення діапазону шляхом завоювання нижнього регістру, що є фактурною подією, чинником активного розвитку в умовах ладово-тональної (з незначними порушеннями) статички. У т. 17 два фігураційних шари фактури об'єднуються в один – верхній; мелодія, викладена одноголосно або в октаву, залишається в середньому фактурному шарі, однак переміщується в басовий регістр. Нижній шар утворює октавний бас у наднизькому регістрі. До кінця першого розділу обсяг звучання максимально розширюється, охоплюючи діапазон від *fis* контроктави до *fis* четвертої октави.

Перед тим, як перейти до середнього розділу, який маркується зміною фактури, спробуємо визначити її тип в експозиційному розділі. На нашу думку,

у крупному плані тут можна говорити про гомофонно-гармонічну фактуру (мелодико-гармонічного складу) з фігурованим фоном, тримаючи в полі зору те, що фігурації є важливими тематичним (смысловим) елементом цілого, а не просто тлом для розгортання мелодії. Однак при наближенні фокусу стає зрозумілим, що особливості мелодії, а саме її інтервальне подвоєння, теж потребують певних коментарів із точки зору фактурної організації. Інтервальне дублювання дозволяє вважати гетерофонію провідним принципом у викладенні мелодії, що в подальшому зумовлює фактурну організацію середнього розділу. Таким чином, на нашу думку, можна визначити тип фактури в цьому розділі як змішаний, у якому поєднуються ознаки гомофонно-гармонічного й гетерофонного типів фактури при панівній ролі першого. Своєрідна різнорівнева фактурна організація об'єктивується в багатошаровості звучання, а також у графіці нотного тексту, зокрема завдяки трирядковості, яка надає нотному тексту, з одного боку, просторовості, з іншого – ієрархічності впорядкованості, що регулює спатіальна функція фактури, яка в контексті першого і, далі, третього розділів діє синхронно з фонічною (сонорною), посилюючи її.

Середній розділ (т. 31) звучить у ритмічно фігурованій акордовій фактурі. Композитор удається до акордового потовщення основної мелодії, додаючи до нижнього голосу октавне подвоєння (в разі триголосся) або зчіплюючи октаву з інтервалом нагорі (у випадку чотириголосся). Своєрідними гармонічними «підсвітками» є акорди в партії лівої руки, звуки яких доповнюють звукоряд натурального *fis-moll* до повного обсягу. Порушенням чистоти діатоніки є звук *g*, який не заміщує *gis*, а чергується з ним, зберігаючи своє суттєве значення в ладовій структурі Прелюдії. Мелодія, позбавлена фігураційного огортання, звучить стримано, зосереджено, молитовно, перетворюючись на хорове філософське висловлювання, яке є смысловим центром Прелюдії, її тихою

кульмінацією. Фактура, тим самим, виконує тут надважливу смислоутворювальну функцію, сприяючи жанровій і образній трансформації теми.

У репризі фігурації повертаються в ритмічному варіанті, звучать схвильованіше, драматичніше, готуючи повернення мелодії, яка в такому контексті викладається з октавними дублюваннями обох звуків – широко, піднесено. Новим фактурним елементом, який підкреслює більш високий тон висловлювання, є фігура з форшлагом, котра звучить опукло, ніби розриваючи безупинний плин фігураційного руху. Тип фактури, котрий тут застосований композитором, можна назвати, як і в експозиційному розділі, змішаним – із провідною роллю гомофонно-гармонічної фактури й із гетерофонною в мелодичному шарі. Однак у фактурі відбуваються внутрішні зміни за рахунок «потовщення» мелодичної лінії, ритмічних модифікацій у фігураціях, появі нового фактурного елемента. Внаслідок цього відбувається динамізація музичного процесу, що компенсує і, нарешті, переважає звуковисотну й ладо-тональну статику. Тим самим фактура відіграє важливу смислоутворювальну, а, зважаючи на міру контрасту між розділами, драматургічну функцію в побудові цілого.

Не менш адаптивним і гнучким є жанр варіацій, який посідає одне з ключових місць у композиторській практиці Нового часу через безмежні можливості виявлення майстерності й фантазії митця саме в царині фактури. У XX-XXI століттях композитори продовжують працювати в цьому жанрі в контексті різних художніх напрямів, використовуючи різні техніки композиції та спираючись на різноманітну стилістику, що доводить життєздатність цього жанру. До фортепіанних варіацій у XX ст. зверталися А. Веберн, В. Лютославський, Ф. Вален, М. А. Прада, А. Пярт, М. Альбургер, О. Щетинський, Д. Малий та ін. У той же час варіаційність як метод розвитку тематизму стає одним із головних у музиці XX століття, поєднуючись із

мотивним, варіантним (Верба, 2002), поліфонічним і реалізуючись у межах різноманітних жанрів.

Жанр варіацій належить до числа улюблених і у виконавців. Так, наприклад, Н. Руденко пише, що над ним любила працювати Р. Горовиць, він увіходив до репертуару кожного з її учнів. Серед привабливих рис цього жанру авторка називає можливість вичерпно висловитися в межах кожної з варіацій, виявити різницю або схожість між ними, побудувати переконливу за логікою побудови художню цілісність (Руденко, 2002: 268). Виконавці підкреслюють також важливість знання композиторської техніки та прийомів і методів розвитку в тому чи іншому варіаційному циклі для віднайдення відповідних інтерпретаційних засобів (Калуга, 2024: 81). Це очевидним чином підкреслює необхідність проникнення в логіку фактурних процесів як осердя здійснення варіювання.

З перспективи того, що генетичний код жанру варіацій становить ідея фактурних перетворень (саме тому фактура є центральним предметом композиторської роботи у варіаціях, це пояснює також їхня привабливість для виконавців), вважаємо доцільним звернутися до фортепіанних варіацій сучасного українського композитора. Матеріалом для аналізу обрано варіації Д. Малого. Вони мають програмну назву «*Lamento*», що зближує їх із «Діатонічними етюдами» композитора (проаналізованими нижче), адже твір таким чином набуває подвійної атрибуції – жанрової та програмної. Друга відсилає як до опери й вокальної музики, так і до інструментальних творів скорботної образності, в яких утілюються характерні прикмети ламентозності – тематизм, побудований на низхідних секундових інтонаціях, що перериваються паузами, мінорний лад, повільний темп.

Заявлена композитором програмна назва визначає художньо-образне, стилістичне й конструктивне вирішення теми варіацій. Тема вкладається у вісім

тактів – період з двох речень, де друге є варіацією першого. Одразу ж зазначимо, що композитор у процесі варіювання вчинятиме вільно зі структурою теми – вона буде змінюватися. Основною інтонацією теми є низхідна мала секунда (c^2-h^1), з котрої проростає мелодична лінія, у якій секунда обігрується в різних ритмічних і звуковисотних варіантах. Звернемо увагу на відсутність супроводжувальних голосів у межах першого речення: мелодія викладається одноголосно. У т. 5 до викладу підключається контрапункт – нижній голос у більш крупних тривалостях, у якому основною інтонацією теж є секунда. У т. 7-8 висхідна інтонація у верхньому голосі фактури спирається на кварт-секунд акорд у нижньому шарі. Таким чином, у межах теми відбувається своєрідна модуляція від мелодичного до мелодико-гармонічного складу внаслідок зміни фактури з мелодійної на поліфонічну та в останніх двох тактах на акордову моноритмічну (на сонорній основі) (за С. Шипом, 1998). Така фактурна плинність, змінюваність не характерна, в цілому, ані для теми, ані для варіацій (якщо взяти за модель твори Нового часу), в яких, як правило, зберігається обрана фактурна конфігурація (або формула), яка і становить «предмет» композиторської роботи. На нашу думку, фактурні зміни тут виконують важливі функції, які прочитуються з масштабу всього циклу. По-перше, вони компенсують і урівноважують статику, що виникає на рівні мелодії внаслідок варіантних повторень секундової інтонації, а також дії тотальної діатоніки (*a-moll*) й гармонічної стабільності (опорними звуковисотними вісями є звук *a* в першому реченні та звуки *e* й *a* в другому). По-друге, презентовані фактурні типи в наступних варіаціях будуть розвиватися, породжуючи розгалужене древо їхніх утілень як вияву композиторської фантазійності. І, нарешті, ідея фактурної плинності буде реалізована в деяких наступних варіаціях або в послідовних змінах типів фактур, або в межах фактур мішаних типів.

Власне, ці ідеї проростають уже в першій варіації, у якій фактуру перших чотирьох тактів можна інтерпретувати як поліфонічну, хоча нижній голос, який контрапунктує, є менш індивідуалізований інтонаційно й ритмічно, а в тт. 11–12 він інтервально дублюється. Від т. 13 фактура ускладнюється: вона стає чотириголосною (голоси накопичувалися поступово внаслідок подвоєння нижнього голосу), при цьому поліфонічні відносини (варіантні імітації) встановлюються між сопрано й тенором, тоді як альт і бас через мало індивідуалізований ритмічний малюнок «схиляються» до гармонічної функції. Визначити такий тип фактури як однозначно поліфонічний або гомофонно-гармонічний, на наш погляд, не є можливим, що настановує на думку про змішаний тип, у якому є ознаки обох. Наступні такти знову позначені змінами фактури: композитор задіює ідею акорду, заявлену в темі, реалізуючи її шляхом диференційованого (на акорд і інтервал, розведені у часі) нижнього фактурного шару, який стає основою для проведення контрапункту нижнього голосу з другого речення теми у верхньому регістрі з ритмічно варіантними дублюваннями. У динаміці фактурного розвитку, таким чином, відбувається збільшення щільності фактури, її діапазону, завдяки чому реалізується фактурне крещендо (за Г. Ігнатченко, 1984а, 1984b). Щоб закруглити форму варіації, композитор, навпаки, використовує фактурне дімінуендо (за Г. Ігнатченко, 1984а, 1984b), поступово згортаючи багат шаровість у двоголосся і, врешті-решт, об'єднуючи голоси в октаву.

Друга варіація знову починається з одноголосся – візерунчастого плетіння секундних інтонацій у рівномірному ритмі восьмими. Ритмічна остинатність наближує мелодію до фігураційного руху, що підтвердиться в подальшому розвитку. Опорні звуки, які з'являються у т. 29, виконують швидше гармонічну, ніж мелодичну функцію: вони звучать на педалі на сильній долі такту. Частота появи педальних звуків від т. 37 підвищується, а від т. 41 мелодія звучить

у середньому голосі, тоді як гармонічні голоси огортають її згори та знизу. Визначимо таку фактуру як гомофонно-гармонічну з моноритмічним фоном. Ритмічна уніфікація голосів у подальшому викладенні й нівелювання інтонаційної яскравості верхнього голосу, який «діє»разом з іншими, дозволяє інтерпретувати фактуру наступних тактів як акордову фігураційну з елементами мелодичної та ритмічної фігурації. Моноритмічність голосів дає можливість композиторові сфокусуватися на грі з простором – його послідовному розширенні та стисненні аж до знову одноголосного викладу: раптом (!) усередині варіацій, перекидаючи місток до їхнього початку й експозиції теми. Така фактурна «арковість» формує своєрідний ритм фактурних змін на макрорівні твору в цілому. Далі в т. 61 унісон розщеплюється, і з нього постають два голоси – основний і той, що контрапунктує, після чого композитор удається до синтезування у фактурі ідеї секунди у верхньому голосі на основі акорду (див. тему) й фігураційного мелодизованого руху, переданому в нижній голос. У завершальних тактах обидва голоси об'єднуються в остинатних фігураціях. Наприкінці варіації – звук *a* у двооктавному подвоєнні. Ще одне коло розвитку пройдене.

Ідея фігурації породжує фактуру третьої варіації, у якій композитор «розчиняє» тему в тріольних фігурах, що двічі чергуються з акордами (тт. 72-75). Далі фактура складається як двоголосна поліфонічна на основі контрастних мелодичних ліній, які, у свою чергу, містять ознаки прихованої поліфонії, що надає фактурі обширу, внутрішньої ієрархічності. Це позначається на графіці нотного тексту, яка набуває дискретності, своєрідної «розкиданості» в просторі, що свідчить також про фрагментизацію теми. Музичне висловлювання з плинно-континуального перетворюється на дискретне, підкреслене частими ферматами.

Наступна, четверта, варіація знову повертає зв'язну континуальність, перекидаючи арку до фігураційного руху другої. І знову, як і в другій, у четвертій варіації рівномірний ритмічний рух дає можливість композиторові оперувати з

простором через напрямок фігур, зближення або віддалення голосів, які рухаються в одному ритмі, розширення або стиснення діапазону звучання. У плин фігураційного руху втручається акордовий елемент, як контраст, що сприяє драматизації ситуації та виходу в зону кульмінації. На протиставленні акордового елемента в різноманітних варіантах і фактурних рішеннях (одинокі акорди, акорди в послідовності, з мелодичним голосом, без нього, в різному ритмі) та фігурацій композитор вибудовує велику кульмінаційну зону, яка вливається в наступну, п'яту, варіацію. У ній опорні секундові інтонації теми розкидані в пуантилістичній фактурі в послідовному й одномоментному (інтервальному) вираженні (секунда або септима як її обернення). Секунди чергуються з акордами (квартакорди, секундакорди). Ці елементи складаються в максимально «рвану», дискретну фактуру, завдяки якій руйнується не тільки структурна цілісність теми, втрачаються її абрис, а й відбувається її пересемантизація: тема втрачає закладену в неї ліричність, теплоту, щемливість. Унаслідок цього ми можемо констатувати важливу смислоутворювальну та драматургічну функцію фактури в циклі. Проте кульмінація в пуантилістичній фактурі вичерпується, кульмінація спадає. Їй на зміну повертається ліричний тон висловлювання, і в наступних варіаціях відновлюється тема в первісному образно-семантичному втіленні.

Цікавим є перехід від п'ятої (пуантилістичної) до шостої варіації. Між ними не проставлена подвійна тактова риска, яка розмежовує всі інші варіації. Однак різким контрастом у т. 126 відбувається кардинальна зміна фактури, образності, типу висловлювання, що дозволяє трактувати його початком нової варіації.

У шостій варіації встановлюється почергово поліфонічна й гомофонно-гармонічна фактура, з фрагментів «збирається» тема, континуальність витісняє дискретність, змінюється якість просторовості (з «рваної» на «цілісну»), обігруються ідея акорду й фактурні прийоми другої варіації, що встановлює варіаційну дзеркальність в організації цілого. У сьомій і восьмій подальшого

розвитку набуває ідея двох фактурних шарів, один із яких фігураційний, інший – складно організований. У сьомій варіації другий представлений мелодією в супроводі менш інтонаційно й ритмічно індивідуалізованого голосу, що тяжіє до функції гармонічної опори, у восьмій – мелодії в інтервальному дублюванні. Обидві реалізації дозволяють трактувати таку фактуру як гомофонно-гармонічну з фігурованим фоном. Нарешті, у восьмій, яка виконує функцію коди, звучить мелодія у верхньому шарі гомофонно-гармонічної фактури на тлі довгих багатозвучних акордів.

Резюмуючи, зазначимо, що Варіації «*Lamento*» Д. Малого побудовані за моделлю вільних варіацій романтичного типу, в яких композитор не зберігає форми теми, вдається до доволі далеких образних її трансформацій, покладаючи на фактуру, окрім нормативних, додаткову драматургічну функцію. Зумовленою індивідуальним композиторським стилем можна вважати фактурну організацію теми, в якій реалізована фактурна плинність, змінність типів фактур, які набудуть подальшого розвитку в циклі. У Варіаціях Д. Малого актуалізується спатіальна й фонічна (сонорна) функції фактури внаслідок активної роботи з музичним простором шляхом дискретизації або континуалізації музичної фактури. Програмна назва «*Lamento*» постає важливим елементом створеної композитором художньо-логічної цілісності, стаючи, разом із фактурою, одним із ключів розшифрування індивідуального композиторського задуму в комунікативній системі «композитор – виконавець – слухач».

2.1.3. Контroversійні фактурні рішення («Елегія» З. Алмапі, «Колискова» С. Пілютикова, «Діатонічні етюди» Д. Малого)

Жанр елегії генетично сягає музично-поетичного ліричного жанру, що виник і розвивався в Давній Греції. Елегія як самостійний музичний жанр відома з XVII століття (Кушнірук, 2008: 16), у першій половині XIX століття з'явилася

камерно-вокальна елегія, а з другої половини цього століття склалася інструментальна, зокрема фортепіанна (Лігус, 2017: 131). В еволюції жанру зберігалися його образно-змістові особливості (сумний характер, утілення образів самотності, туги за минулим, страждань), які зумовили його атрибутивні музичні ознаки: мінорний лад, повільний темп, значущість мелодії, невеликі масштаби (Кушнірук, 2008: 16), камерність музичного висловлювання (Лігус, 2017: 131), які утворюють генетичний код жанру. Зразки елегії можна простежити у творчості Ф. Ліста, К. Сен-Санса, Е. Гріга, М. Рegera, Ж. Массне, Г. Форе, Ф. Бузоні та ін. (Лігус: 2017: 131).

Інструментальна елегія набула плідного розвитку в українській музиці ХІХ століття, причому у фортепіанному варіанті, тоді як у європейській музиці переважали елегії для інструментального ансамблю, про що зазначає О. Лігус (2017: 131). Популярність цього жанру дослідники пояснюють органічною відповідністю українському національному світовідчуттю (там само: 132), настановам українського менталітету (Лозовой, 2013: 31–35).

Звернімося до «Елегії»З. Алмаші. Вона існує у двох авторських редакціях – для фортепіано та для струнного квартету. Можливість тембрової трансформації твору закладена в самій фактурі, яка має досить незвичну для обраного жанру конфігурацію. За жанровим генотипом елегії притаманна гомофонна фактура. Композитор у творі організує її специфічно: фактура зафіксована в тексті на трьох нотних станах: на верхньому в експозиційному розділі викладається мелодія, на двох нижніх – гармонія в акордовій фактурі з остинатним басом (див. Додаток А, № 2). У процесі розвитку (т. 30) мелодія переміщується на другий нотний стан у середній регістр, розташовуючись між гармонічною фігурацією в басу й контрапунктом згори. Наприкінці цього розділу (т. 36) функцію мелодії перехоплює верхній голос, що позначене композитором висхідною стрілочкою. Цікаво, що це відбувається саме в останньому такті структурної побудови

(періоду), що суперечить класичним нормам розподілення функцій між голосами фактури: зміна функцій відбувається на межі структурних побудов. Така «модульність» фактури, яка реалізується в обміні функціями голосів фактури по вертикалі (своєрідних вертикальних перестановках), свідчить про втілену в ній об'ємність, просторовість (дія спатіальної функції) як специфічну характеристику й особливий предмет композиторської роботи, котра, у свою чергу, впливає на її фонічні якості (з актуалізацією відповідної функції) та відкриває потенційні можливості для різноманітних темброво-фактурних реалізацій у різних складах.

Специфічність організації фактури виявляється також у застосуванні перемінності функцій деяких голосів (у межах коротких часових проміжків) із гармонії на функцію контрапункту у фактурній ієрархії, унаслідок чого гомофонно-гармонічна фактура набуває рис поліфонічної, що теж збільшує її фактичний і смисловий обсяг. У т. 3 голос, розташований на другому нотному стані, який виконував у перших двох тактах функцію гармонії, перетворюється на своєрідний контрапункт з індивідуалізованим ритмічним малюнком, котрий у наступному такті закріплює свою нову роль мелодичним розщепленням у секунду. Схожим прикладом є тт. 20-21 зі зміною функції верхнього голосу в акордовій вертикалі з гармонічного на контрапунктуючий, що приводить до поліфонізації гомофонно-гармонічної фактури. Про наявність рис поліфонічної фактури свідчить і сам композитор. У примітках він зазначає, що педаль, крім зазначених тактів, має використовуватися на розсуд виконавця й повинна підкреслювати *гармонічну й поліфонічну* структуру (курсив мій – Ян Цзін). Тим самим автор дає виконавцеві ключі до розуміння організації фактури – одночасно гомофонно-гармонічної та поліфонічної, що не є типовим для жанру елегії.

Слід звернути увагу на цікаве використання реєстрів, унаслідок чого відбувається перехрещення голосів, які зазвичай чітко закріплені у фактурній вертикалі: бас може потрапити в середину фактури, а гармонія його огорнути.

Прикладом є т. 1, у якому гармонія виходить за межі басового контуру, що підкреслює короткочасну самотійність лінії акордового голосу та є своєрідним виявом поліфонізації фактури. Розташування на трьох нотних станах дозволяє композиторові «грати» з регістрами: оперувати вкрай ущільненою з регістрової точки зору фактурою, прикладом чого є викладення теми від т. 18. Або, навпаки, розгортати фактуру по всіх регістрах, як у викладенні теми від т. 30. Зміна щільності фактури, регістрового положення, перекомбінування фактурних голосів по вертикалі – те, що утворює індивідуальну специфіку фортепіанно-фактурного письма, є, окрім ладо-гармонічного, важливим чинником організації музичної форми, адже розвиток тематизму в «Елегії» відбувається, передусім, за допомогою фактурних і тембрових перетворень. Підсумовуючи, зауважимо, що в п'єсі З. Алмаші обрані композитором принципи фактурної організації (на перетині гомофонії та поліфонії) не є цілком типовими для жанру. Разом із прийоми фортепіанно-фактурного письма вони націлені на спатіалізацію фонічних характеристик твору, а також створюють потенційні можливості для іншого тембрового (ансамблевого) втілення, що було реалізоване самим композитором.

«Колискова» С. Пілютикова є цікавим прикладом твору, у якому композитор максимально віддаляється від побутово-жанрового першоджерела, залишаючи лише окремі його ознаки, які дозволяють установити відповідності між твором і його жанровою назвою. Для того, щоб визначити головні ознаки колискової, звернемося до типології цього жанру, представленому в наукових джерелах. Як відомо, колискові («співати при колисці», «співати кота» (Іваницький, 2004: 17) співали дитині від самого народження, що дозволяє дослідникам уважати їх найранішим «етнонаціональним кодуванням» (Марчун, 2005: 4). Як зазначає І. Іваницький, колискові співали в повільному або помірному темпі, у тихій динаміці. Манера співу могла змінюватися залежно від настрою і

стану матері – жінка могла співати як неопертим голосом (фальцетним тембром), так і грудним (Іваницький, 2004: 17-18). У той же час О. Марчун пише про переважно низький регістр співу (Марчун, 2005:186). Найчастіше колискові виконувалися вільно – *rubato*, хоча трапляється й більш ритмізований стиль (Іваницький, 2004: 18). О. Марчун зазначає про темпо-динамічну стабільність пісень (Марчун, 2005, 186). Мелодичними особливостями колискових є неширокий діапазон, наявність розспівів-вокалізацій (Іваницький, 2004: 18), однак обмежене використання мелізматики (Марчун, 2005: 186). Складочислові розміри колискових – (6+6), (7+7), (4+4) (Іваницький, 2004: 18).

Перейдемо до аналізу «Колискової» С. Пілютикова й визначимо ті риси, які дозволяють назвати цей твір колисковою. Але спочатку поставимо питання: що дає підстави сумніватися в жанровій назві? Такі сумніви виникають через фактуру, нетипову для колискової як пісні: у ній відсутній головний мелодичний голос, наявним є багатоголосся поліфонічного типу. Метро-ритмічна організація голосів далека від заданої розміреності, покликаної заколисати дитину, примхливий ритм її максимально руйнує, сприяючи індивідуалізації мелодичних ліній фактури. До того ж композитор застосовує прийом зміни розміру (4/4 на 5/4) у перших чотирьох тактах викладення теми й далі в репризі.

У той же час, ознаками жанру колискової є повільний темп (чверть = 72), тихе звучання в зоні від піанісимо до трьох піано, виклад переважно у високому й середньому регістрах, тоді як басовий використано скупі у двох фрагментах як особливу регістрову барву. Експозиція теми відповідає складочисловій структурі (4+4). Також ядро теми (перший двотакт), викладене одноголосно, є виразно «колисковим» – звучить рівними чвертями із «зависанням» на останньому звуку, залігованому в наступний такт. Його інтервальний склад – низхідна мала терція, висхідна велика секунда й низхідний тритон (тт. 1-2). У тактах 3-4 ядро варіюється: замість низхідного тритону на затриманий основний голос

нашаровується верхній тон у малу секунду (т. 3), далі в т. 4 шляхом нашарування вступає вище ще один голос.

Від цього моменту фактура твору перетворюється з одноголосної монодійного типу (що належить, за С. Шипом (1998), мелодичному складу), на багатоголосну поліфонно-гармонічну (мелодико-гармонічного складу), яка, загалом, не є характерною для колискової як пісні. Спробуємо пояснити композиторський намір, виходячи з тих наслідків, які виникають через застосування цього типу фактури. Отже, тема в межах перших чотирьох тактів експонується майже одноголосно (перші порушення одноголосся шляхом нашарування тонів на основний мелодичний голос відбувається від т. 3). Відтоді фактура стає триголосною до т. 27, де таким же шляхом – розгалуженням, нашаруванням з'являється четвертий голос. Далі протягом п'єси кількість голосів буде коливатися від двох до чотирьох із виходом у п'ятиголосся в самому кінці «Коліскової» (тт. 107-108).

Найцікавішим питанням є питання функцій голосів усередині поліфонно-гармонічної фактури. Слід зазначити, що мелодія через коротке ядро й викладається із зупинками-«зависаннями», і розвивається шляхом передачі з голосу в голос або нашарування у двох голосах варіантних «осколків» мелодії, що надає музичному процесу дискретності. Функції голосів, таким чином, весь час змінюються з мелодичної на гармонічну й знову повертаються до мелодичної. Гармонічна функція реалізується за рахунок довгих звуків, які нашаровуються на мелодичні фрази (що звучать в одному або двох голосах), при цьому гармонічні звуки часто є затриманими мелодичними (див. перший двотакт теми). Вони додаються з метою створення особливої фонічної аури, специфічного звукообразу (Рябуха, 2017) – тихого, м'якого, глибокого, спокійного, у якому відтворюються жанрово-генетичні ознаки колискової. Також тут слід звернути увагу на вибудовування особливого простору завдяки поліфонно-гармонічній фактурі –

такого, що дихає і вібрує. З точки зору гармонії нашарування голосів по вертикалі не утворює співзвуч, які можна ідентифікувати як елементи тонально-гармонічної системи. Вертикаль тут складається з руху горизонтальних ліній, які сумарно можуть дати різний результат. У «Колисковій» синтезуються елементи атональності, модальності, однак містяться й украй короткі «острівки» тональності. Ритмічна організація голосів в мелодичній і гармонічній функціях вкрай індивідуалізована, що розбалансовує голоси по вертикалі у часі і надає кожному власного рельєфу, створює ілюзію самостійності. Це дає підставити казати про поліфонно-гармонічний тип фактури. Але, і це ще раз підкреслимо, міра мелодичної індивідуалізації голосів є різною як по горизонталі, так і по вертикалі, зважаючи на функцію (мелодичну або гармонічну), яку виконує голос в певному фрагменті.

Слід зазначити, що на рівні композиції в цілому спостерігається зміна фактури цього типу. У тт. 26-27, 33-34 композитор удається до акордової фактури, спочатку триголосної, потім чотириголосної, знову повертаючись до поліфонно-гармонічної фактури у т. 36. У внутрішньо-фактурному розвитку протягом п'єси велику роль відіграє новий мелізматичний тематичний елемент, який уперше звучить у т. 14 у верхньому голосі. У його ритмічній організації застосовані дрібні тривалості, тріолі й синкопи, котрі ускладнюють ритмічний малюнок. Інтервально цей елемент походить із початкової теми, адже в ньому комбінуються низхідна велика терція, низхідна й висхідна великі секунди. У подальшому викладенні він фрагментизується, піддається інтервальному й ритмічному варіюванню, звучить у різних голосах фактури. Але виконує важливу функцію – сприяє мелодизації голосів фактури.

Звукообраз колискової, окрім педальних гармонічних звуків і поліфонно-гармонічної фактури зі зміною функцій голосів, створюється також завдяки педальній техніці, штриху лігато й пануванню середнього й високого регістру. Як

було зазначено, вихід у басовий регістр відбувається в декількох фрагментах (тт. 75-77, 86-90) для досягнення колористичного ефекту й задіяння механізмів контрасту в розвитку фактури в безконфліктній ліричній п'єсі. Підсумовуючи, зазначимо, що фактура в «Колисковій», як це не дивно, при очевидній непрямій кореляції із жанром, виконує у взаємодії з іншими засобами музичної виразовості жанроутворювальну та смислоутворювальну функції, сприяючи реалізації генетичного коду жанру, його семантики в нових стильових, мовних і стилістичних умовах.

Дія жанроутворювальної функції посилюється фонічною (сонорною), які разом актуалізують комунікативну. Якщо фактурна графіка в нотному тексті не сприяє актуалізації функції формування виконавської стратегії внаслідок непрямой кореляції між жанром і фактурою, то перші спроби «озвучити» зафіксовану в нотному тексті фактуру одразу ж налаштовують на потрібний лад. Саме завдяки фонічній функції фактури відбувається розшифрування композиторського задуму з боку виконавця і, далі, спрямовується слухацька орієнтація на жанр колискової.

Графіка нотного тексту «Діатонічних етюдів» Д. Малого, як і графіка «Колискової» С. Пілютикова, свідчить про непряму кореляцію, навіть розрив між жанром і фактурою. Цикл «Діатонічні етюди» Дмитра Малого містить чотири частини: 1. *Mare Tranquillitatis* («Море Спокою»); 2. *Olympus Mons* («Гора Олімп»); 3. *Aphrodite Terra* («Земля Афродіти»); 4. *Pantheon Fossae* («Борозни Пантеону»). Програмні назви відсилають до географічних місцевостей на інших планетах Сонячної системи. Море Спокою розташоване на видимому боці Місяця й відоме як місце першої висадки людей на супутник Землі 1969 року. Гора Олімп на Марсі є згаслим вулканом і вважається найвищою планетарною горою Сонячної системи (її висота – 26 км). Земля Афродіти є найбільшою з височин на Венері. Її площа дорівнює площі Африки, а довжина – половині окружності

планети. Борозни Пантеону на Меркурії – система борозен на ґрунті, що розходяться зі спільного центру (кратера шириною 40 км) посеред так званої рівнини Спеки, нагадуючи фактуру поверхні купола ротонди знаменитого античного храму. Усі названі географічні об'єкти вирізняються та споріднені своєю унікальністю, одиничністю й величністю. Об'єднувальним чинником є також античні конотації в назвах. Таким чином, у циклі реалізується дворівнева жанрова та смислова детермінація: на рівні всього циклу композитор ідентифікує цикл як «етюди», на рівні окремих частин кожний етюд має програмну назву. Якою ж є фактурна організація етюдів і які функції виконує фактура в цьому фортепіанному циклі?

Жанр етюда атрибутується, у першу чергу, за фактурою, сутність якої можна визначити з позицій віртуозності й «відпрацювання» одного або декількох технічних прийомів¹⁴, серед яких можуть бути прийоми звукоутворення та звуковедення, що зумовлює існування етюдів у повільних темпах. У деяких випадках важливість фактури дозволяє дослідникам твердити, що саме вона є провідною в процесах формоутворення (Nikolaievska et al., 2023: 24) Таким чином, етюд – це, передусім, п'єса на розвиток виконавської техніки¹⁵, яка набула художньої виразності й образно-художнього трактування в добу Романтизму. Подальший розвиток жанру засвідчив збільшення вагомості художньої складової (Nikolaievska et al., 2023: 24), що дозволяє дослідникам на прикладі фортепіанного етюда говорити про умовність поділу на дидактичні та художні зразки (Kripak, 2021: 43)¹⁶.

14 Д. Гульцова зазначає, що «огляд історичних шляхів розвитку жанру етюда, особливо в його романтичній іпостасі, невіддільний від феноменів «віртуоза» й «віртуозності», що набуває в позначену епоху особливого значення» (Гульцова, 2018: 5).

15 Про інструктивний етюд див.: Ivanova, Chernyavska, Pupina, 2020.

16 Історію розвитку фортепіанного етюда в українській музиці представлено в дисертаційному дослідженні Н. Кучми (2021). Авторка зазначає, що перші зразки жанру з'явилися на межі XIX-XX століть, а далі етюд плідно розвивався в творчості В. Косенка, С. Борткевича, А. Бенша, В. Борисова, В. Сечкіна (Кучма, 2021: 169).

У той же саме час дослідження міжвидового буття жанру дозволяє розширити межі його трактування. Д. Гульцова визначає етюд як феномен «міжвидового функціонування, що єднає різні сфери художньої та інтелектуальної творчості» (Гульцова, 2018: 1). Схожу точку зору на етюд демонструє С. Григоренко (2010), розглядаючи етюд у загальномистецькій площині й виокремлюючи функції етюда, які є спільними в різних видах мистецької діяльності: дидактичну, евристично-пошукову, гносеологічну, естетичну (Григоренко, 2010: 261).

Такий погляд на етюд дозволяє підійти до нього з більш масштабної узагальнювальної перспективи й інтерпретувати його з точки зору перетину різних жанрових моделей і застосовування широкого спектру засобів виражальності. Д. Гульцова зауважує: «Семантика музичного етюда на різних стадіях його існування є співвідсною не тільки з удосконаленням виконавських навичок, а й із творчою діяльністю та її духовно-стильовою складовою. Маючи точки дотику з різними типологіями (*exercises, caprices, lessons*, прелюдія, транскрипція тощо), етюд у всій різноманітності його виявів фактично демонстрував здатність «освоєння» різних жанрових моделей і супутніх їм музично-виразних типологічних якостей, символізуючи тим самим шлях до творчо-виконавської Досконалості в її високому розумінні» (Гульцова, 2018: 4–5). Розмірковуючи про етимологію слова й інтерпретацію поняття «етюд» у різних видах мистецтва й різних сферах творчої діяльності, дослідниця звертає увагу на те, що «етюд найчастіше виконує роль «поштовху-дії» в осмисленні натури, теми, жанру, ролі, соціальної проблематики, твору й асоціюється не тільки з «входженням»-освоєнням певних типологічних моделей і художніх принципів їхнього функціонування, але й з засобами їхньої «технічної інтерпретації» (там само: 4). Зафіксуємо положення стосовно етюда як поштовху в осмисленні натури з віднайденням технічних способів її передачі (інтерпретації), а також широкого

трактування етюда й дотичності семантики жанру до духовно-стильової складової творчої діяльності. Вони є відправною точкою в нашому аналізі «Діатонічних етюдів» Д. Малого.

Фактура цього циклу позбавлена зовнішніх ознак віртуозності й технічних складнощів; у ній, на перший погляд, відсутнє «відпрацювання» певних технічних прийомів. Звертає на себе увагу ритмічна організація частин: найменшою лічильною одиницею в них є вісімка, менші тривалості, як атрибут дрібної техніки, у циклі відсутні. Темпові позначки зумовлюють домінування переважно помірних темпів, розрахованих за тривалістю чверті або половинної ноти. За допомогою темпових позначок і подрібнення лічильних одиниць тривалостей відбувається пришвидшення темпу від першої до третьої частини, у яких чверть дорівнює, відповідно, 56, 100 і 112 ударам метронома з домінуванням восьмих тривалостей у ритмічній організації першої частини, чвертей і половинних нот у другій, знову восьмих у третій. У четвертій ритмічною одиницею є половинна нота, яка дорівнює 80 ударам за метрономом – менші за тривалістю звуки композитор тут загалом не застосовує, створюючи «білий» етюд. Тим самим графіка музичного тексту внаслідок такої ритмічної та темпової організації не відповідає сталим уявленням про візуальний образ нотної графіки етюда. Руйнування сталого візуального образу сприяє і запис другого («Гора Олімп») і третього («Земля Афродіти») етюдів повністю, а першого («Море Спокою») частково на одному нотному рядку, що зумовлюється специфічним для етюда типом фактури. Послуговуючись класифікацією С. Шипа (1998), визначимо його в загальних рисах як одноголосний із прихованою поліфонією, який є, у свою чергу, різновидом мелодичного складу. У другому етюді – «Гора Олімп» – цей тип є визначальним у фактурній організації. У третій п'єсі «Земля Афродіти» його чистота порушується застосуванням інтервалів, які можна інтерпретувати як розщеплення або, швидше, подвоєння тонів у різні інтервали – від малої секунди

до великої септими через дві октави. На нашу думку, такий прийом застосовується для досягнення фонічного ефекту спатіалізації фактури. Перша п'єса «Море Спокою» теж дуже цікава з точки зору поєднання різних фактурних типів: фактуру початку можна трактувати як одноголосну з прихованою поліфонією, однак у подальшому розгортанні в ній застосовується прийом подвоєння тонів, виявляються ознаки контрастної поліфонії (чітко виокремлюються індивідуалізовані лінії голосів), звучать акорди як елементи гармонічного складу. У результаті постає змішаний фактурний тип, завдяки якому досягається збільшення, розширення обсягу звучання, після чого композитор знову поступово «згортає» фактуру до одноголосно-поліфонічної. Графіка змін і розвитку фактури визначається, таким чином, поступовим розгортанням («крещендо») та згортанням («димінуендо»). У четвертій п'єсі «Борозни Пантеону» тип фактури можна визначити як акордову моноритмічну на сонорній основі, при цьому велику роль у створенні сонорного ефекту відіграє постійно змінювана щільність вертикалі за рахунок кількості звуків, що поєднуються в одномоментному звучанні.

Таким чином, детермінувальний зв'язок між жанром і фактурою в цьому циклі втрачає чинність, фактура перестає виконувати функцію «жанрового навігатора». Однак композитор зберігає єдиний тип фактури в кожній п'єсі (за незначним винятком наприкінці третьої), що дозволяє вважати частини витриманими в єдиному типі руху й побудованими на одному технічно-фактурному (проте не віртуозному!) прийомі. Узагальнимо фактурні типи в частинах: одноголосний із прихованою поліфонією («Гора Олімп»), одноголосно-поліфонічний із подвоєнням тонів у різні інтервали («Земля Афродіти»), мішаний на основі одноголосно-поліфонічного з прийомом подвоєння тонів, елементами контрастної поліфонії та гармонічного складу –

акордами («Море Спокою»), акордовий моноритмічний на сонорній основі («Борозни Пантеону»).

У зв'язку із цим висунемо гіпотезу щодо не випадкового обрання саме цього жанрового визначення циклу, яке спирається на розуміння етюда як поштовху в осмисленні «натури», у цьому випадку – величних і неосяжних із перспективи Землі космічних явищ, які значно перебільшують земний горизонт людини. Припускаємо тому, що жанрова назва зумовлена програмним задумом циклу, він же й продиктував типи фактурної організації, далекі від звичних нормативів жанру саме тому, що вони увиразнюють і унаочнюють у нотному тексті художню (програмну) ідею твору, а сама фактура постає «технічним засобом» інтерпретації натури, якщо послуговуватися тезою Д. Гульцової (2018). Музична фактура в такому випадку, окрім традиційних логічної (темо- та формоутворювальної) та художньої функцій (конкретизованої у функції втілення програмного задуму (програмній)), виконує також функцію імпульсу для формування виконавської концепції і орієнтації слухацької перцепції. Адже жанрова назва, якщо її трактувати в прямому та звичному сенсі, простих ключів до розшифрування композиторського задуму виконавцям і слухачам не дає.

У контексті нашої роботи «Діатонічні етюди» Д. Малого, як і його Варіації для фортепіано «*Lamento*», а також «Недоспівана пісня барда» З. Алмаші займають проміжне положення між творами із жанровою назвою та програмними. У наступному підрозділі саме програмні твори (без чітко визначеної жанрової назви) постануть у центрі уваги.

2.2. Особливості реалізації функцій фактури в програмних фортепіанних творах

Обрання аналітичного матеріалу в цьому підрозділі зумовлене метою дослідити особливості фактурних рішень і реалізації функцій фактури за умов

відсутності у фортепіанних творах жанрового визначення й наявності програмної назви твору, що потребує спеціального «налаштування» як виконавця, так і слухача. У таких випадках фактура не детермінована жанром, вибір її типу та робота з нею зумовлені виключно індивідуальним художнім задумом і композиторською майстерністю. Відповідно до задуму на фактуру покладаються важливі смислоутворювальна та програмна функції. У цьому контексті наведемо думку В. Приходько: «фактурна організація – сама по собі, без посередництва стилю або жанру – здатна нести змістове навантаження» (Приходько, 1997: 33).

Окреме питання в програмних творах формулюється щодо заголовку за відсутності жанрової номінації. К. Фізер (2019) відзначає, що на межі XIX-XX століть зросло значення програмності узагальнювального типу, а експліцитний характер зв'язку між заголовком і змістом твору втратив провідну роль. Наприкінці XX – на початку XXI століття спостерігається тематично й лексично необмежена композиторська творчість у сфері заголовків (Фізер, 2019: 162 – 163). Авторка слушно зауважує: «Як і в музичній творчості, у сфері найменувань провідною тенденцією стає пошук індивідуального рішення – іменування твору стає одним із параметрів індивідуалізації авторського задуму. Як невід'ємна складова художньої системи композитора лексикон найменувань нарівні з музикою стає вираженням його індивідуального стилю. Це словесна модель світобачення автора, у якій відображається його творча особистість, культурний досвід, особливості світовідчуття тощо» (там само: 163).

Як ми впевнилися на прикладі «Діатонічних етюдів» Д. Малого, програмний заголовок може дати ключі до розшифрування композиторського задуму, налаштувати на входження в художній світ твору виконавців і слухачів. У свою чергу, фактура як комунікативна система, котра виконує смислоутворювальну функцію за умов відсутності програмного заголовка, має

продемонструвати високу «реактивність» (Клебанов, 2019) у випадку його наявності, виконуючи в тому числі програмну функцію.

2.2.1. Програмний задум і фактура в «Казці» С. Пілютикова й «Молитві митця» О. Безбородька

«Казка» для фортепіано С. Пілютикова замислювалася як твір віртуозно-концертний, репрезентативний, яскравий, у якому максимально розкриваються тембральні, регістрові можливості фортепіано та виконавські можливості піаніста. Твір має програмну назву, яка ніяк не «натякає» на його специфічно музичний жанр і форму: казка може бути втілена й у масштабній формі, і в мініатюрі, традиційними або новаційними засобами виражальності, у завершеній, закругленій формі й у відкритій, наскрізній тощо. Згідно з літературознавством, казка також позбавлена чітко визначених жанрових нормативів. Як зазначає О. Фрайт (2023), досліджуючи явище жанрової міграції, казці притаманна прозаїчна або віршова мовна організація, їй не властиві суворі розмежування за родами, у ній можливі міжжанрові дифузії (Фрайт, 2023: 111 – 112). Обрана програмна назва в п'єсі С. Пілютикова визначає сюжетний тип висловлювання, об'єктивований у фактурній організації твору, яка тим самим стає носієм змісту, набуває значення важливого смислоутворювального й формоутворювального чинника в музичному творі як логіко-художній цілісності.

С. Пілютиков вибудовує композицію на основі роботи з кількома тематичними елементами, темами, які експонуються поступово, модифікуються в процесі розвитку й контрапунктують, утворюючи в горизонтальній проекції фактури окремі смислові шари. За задумом композитора, ці тематичні елементи є різностильовими: відсилають до різних епохальних і індивідуальних стилів, що гранично розсуває стильові межі твору. Взаємодія між шарами фактури утворює одночасно специфічно музичний сюжет і сприяє розкриттю заявленої програми.

Завдяки цій взаємодії твір набуває смислової ємності, поліфонічності, що свідчить про смислоутворювальну функцію фактури.

Перший тематичний елемент – імперативна фігура в тріольному ритмі (експонується в т. 1), котра встановлює асоціативні зв'язки з титульним ритмом із першої частини П'ятої симфонії Л. ван Бетховена (див. Додаток А, № 3). Попри впізнаваність, вона має певні відмінності від бетховенського оригіналу, а саме: 1) заліговування останнього звуку тріолі: вона немовби «зависає», зупиняється раніше визначеного часу й переростає в педаль; 2) зупинка на інтервалі, а не одному звуці (до того ж, інтервал буде змінюватися: на початку це септима, далі зменшена квінта). Тріольна фігура пронизує всю п'єсу, частіше з'являючись у першій її половині. Вона звучить рельєфно, як окремий елемент (т. 41), і в горизонтальному зчепленні з іншими елементами (т. 47). В останньому випадку інтервальне подвоєння може нашаруватися із запізненням (тт. 17–18). Саме за тріоллю з тритоном у комбінації з акордом (*f-des-e*: крайні звуки охоплюють велику септиму) залишається останнє слово в завершальних тактах твору, що посилює оповідальність, сюжетність і особливу подієвість музичного процесу (незавершеність, недомовленість..., далі буде...).

Другий тематичний елемент представлений короткими мотивами на стакато, котрі активно модифікуються під час викладення (інтервально, ритмічно, за напрямом руху) й теж утворюють окремий фактурний шар, що має цікаву долю в наративі. Короткі стакатні розсипи експонуються в т. 4 у високому регістрі, у складному ритмі, і це одразу позначає їх як елемент сучасної музики. Протягом п'єси вони звучатимуть у різноманітних ритмічних варіантах, в одноголоссі й в акордовому потовщенні, не матимуть однозначного регістрового положення, що свідчить про їхню гнучкість, придатність до комбінування з різними тематичними елементами, можливість застосування в різних смислових контекстах. Так,

наприклад, вони супроводжують і ліричну «замріяну» тему (т. 35), й арабески (т. 53 і далі).

Зі стакатного мотиву походять ще два тематичні елементи, розвиток яких, у свою чергу, утворює третій і четвертий фактурні шари (це можна пояснити механізмом деривації)¹⁷. Третій фактурний шар представлений мелізматичними фігурами (невеликими за обсягом, у дрібних тривалостях, лігованих, котрі «кружляють» у межах секунди – терції), форшлагами, трелями, які відсилають до орнаментики музики Нового часу. Цей шар вельми специфічний – він ніби додається, накладається цими тонкими «прикрасами» на інші фактурні шари. Проте, по-перше, він має свою горизонтальну логіку розгортання, пануючи в першій половині твору, а в другій лише зрідка нагадуючи про себе окремими форшлагами, по-друге, він виокремлений стилістично. Його поступове витіснення можна пояснити висуванням на перший план четвертого фактурного шару, у якому розвивається арабесковий тематичний елемент, котрий устанавлює асоціативні зв'язки з фортепіанною фактурною арабесковістю французьких композиторів різних поколінь, від К. Дебюссі до П. Булеза. Третій і четвертий фактурні шари сприяють утворенню яскравої тембральної колористики, що дозволяє виконавцеві продемонструвати свої віртуозні можливості

Таким чином, у творі «Казка» простежуються чотири різностильові фактурні смислові шари. Взаємодія між ними по горизонталі та вертикалі фактури утворює специфічно музичний сюжет, що сприяє розкриттю заявленої програми. У горизонтальній розгортці поява й модифікації тематичних елементів є тими музичними подіями, які задають і регулюють темпоритм музичного процесу, котрий здійснюється з різною швидкістю та щільністю. Так, усі тематичні елементи експонуються в межах першого розділу форми (до т. 18), що встановлює доволі швидко й щільну подієвість, ураховуючи також значне модифікування

17 Про деривацію як механізм витворення текстів див. Савченко, 2005; Корчев, 2020.

тематизму в межах експонування. У другому розділі (тт. 19 – 34) заданий темпоритм підтримується подальшими тематичними змінами й ідеєю комбінування елементів по горизонталі та вертикалі фактури. Третій розділ (тт. 35 – 61) починається коротким «ліричним відступом» (тт. 35 – 38), який суттєво знижує темп музичного процесу, проте доволі скоро заданий високий темпоритм повертається за рахунок арабескового руху дрібними тривалостями та щільності музичних подій по вертикалі фактури, утримуючись до кінця розділу. Нарешті, розділ четвертий (і завершальний) знову різко гальмує темп, перекидаючи арку до «ліричного висловлювання» в попередньому розділі, проте на новій діатонічній темі («чистий» *C-dur*, що встановлюється в першому такті, тільки у двох тактах порушується хроматичними звуками), викладеній великими тривалостями в розміреному ритмі. Однак щасливий кінець, до якого стягуються всі смислові лінії оповіді, затемнюється тривожним звучанням тріольного мотиву в низькому регістрі (далі буде...). Отже, в «Казці» С. Пілютикова по вертикалі фактури відбувається поєднання кількох смислових шарів, представлених різностильовими тематичними елементами протягом усього твору¹⁸. За рахунок цього утворюється смислова поліфонічність, розгортання музичних подій немовби на кількох рівнях одночасно, реалізується діалог між тематичними елементами, забезпечується висока подієва щільність фактури. Таким чином реалізується смислоутворювальна та програмна функції фактури.

Програмна назва п'єси О. Бозбородька «Молитва митця» визначає декілька особливостей її фактурної організації. Молитва втілюється, передусім, у слові (вербальному тексті), частіше прозаїчному, ніж поетичному, який, однак, має свою внутрішню ритміку, зумовлену смисловою логікою. Обраний жанр, що має позамузичне походження, піддається міграції у сферу музичного мистецтва, унаслідок чого відбувається його «переклад» на мову музики, «відтворення»

¹⁸ Переплетіння та взаємодія різностильових тематичних елементів підвищує асоціативний потенціал музичного твору, що вимагає від виконавця активізації музичного тезауруса (Калашник, 2010).

засобами музичної виражальності, серед яких величезну роль відіграє фактура. Прозовість і емоційна насиченість молитви зумовлює обрання форми з розгорнутим вступом, у якій виокремлюються три розділи, що уподібнюються трьом хвилям, вибудованим за висхідною драматургічною шкалою. Характерною особливістю форми є, по-перше, великий, як для мініатюри, вступ (див. Додаток А, № 4). По-друге, розгортання музичного процесу за принципом зіставлення концентрованого тематизму й деконцентрованого тематичного матеріалу, за аналогією з концентрацією думки та її емоційним розпорошенням у висловлюванні. У музиці це втілюється завдяки контрасту, з одного боку, ясній фактурній організації в єдності із чітко визначеними ладо-тональними опорами (концентрований, цілісний тематизм), з іншої, ускладненої фактури, виходу в зону розширеної тональності, навіть атональності (деконцентрований тематичний матеріал). Таке зіставлення повторюється декілька разів (вступ (деконцентрація) / основна тема (концентрація) / завершення першого розділу (деконцентрація) / другий розділ (концентрація) / завершення другого розділу (деконцентрація) / третій розділ (концентрація) / завершення третього розділу (деконцентрація)), що утворює основу музичного сюжету й дозволяє втілити програмний задум композитора.

У вступі відбувається формування, пошук думки завдяки дискретному (деконцентрованому) тематичному матеріалу, який представлений у фактурі гомофонно-гармонічного типу в різних модифікаціях. Так, відкриває п'єсу прийом глісанді по струнах (тт. 1 – 2), далі вступає тематичний матеріал у гомофонно-гармонічній фактурі з фігурованим фоном: у партії правої руки звучить гармонічна фігурація тремоло, на тлі якої в партії лівої руки – мелодична лінія в басовому регістрі, що, розщеплюючись у двоголосся, породжує гармонічні звуки (тт. 3 – 5). У тт. 6 – 11 тип фактури зберігається, однак перетворюється її

внутрішньо-фактурне «облаштування»: гармонічна фігурація змінюється на ритмічну, коротка мелодична фраза переміщується у верхній шар фактури.

Мелодія основної теми (т. 13) народжується з вершини (звук c^3) на тлі гармонічної фігурації, яка з малої октави переміщується в першу й установлює світлий і ясний *C-dur*. Стилiстично тема вирішена в дусі кіно- або театральної музики, мовно-доступної та яскраво-образної¹⁹. Вона ніби ширяє – викладається в прозорій гомофонно-гармонічній фактурі без басової лінії, легко й невимушено. Гармонічна повнота досягається за рахунок затримання звуків гармонічної фігурації в нижньому або середньому шарах фактури. Затримані звуки (чверті) утворюють короткі контрапункти, що сприяє мелодизації голосів фактури й поступовому її ускладненню шляхом розшарування на декілька пластів (бас, середні мелодико-гармонічні голоси, верхній мелодичний, викладений одноголосно та в інтервальних або октавних дублюваннях). Цей процес сполучається з активним тонально-гармонічним розвитком, виходом у зону нестійкої гармонії, розширенням діапазону шляхом завоювання нижнього регістру (тт. 20 – 24). Власне, тут відбувається розпорошення, деконцентрація тематизму, що в смисловому плані відповідає емоційному вислову, втраті впорядкованого слова, а структурно знаменує кінець першого розділу (першої хвилі розвитку).

Другий розділ починається в *D-dur* (т. 27). Повернення чітко визначеної тональності створює умови для концентрованого викладення теми. Тип фактури в другому проведенні зберігається, але мелодична лінія теми потовщується, викладається акордово, майже одразу відбувається мелодизація середніх фактурних голосів із подальшим переходом їх до мелодико-фігураційного викладу, якому октавний або інтервальний бас слугує міцною гармонічною

¹⁹ Про це зазначає Ю. Попов, аналізуючи названий твір у виконавському аспекті: «Несподівано звукова надмірність вступу впливається в нижню тему (*dolce*), викладену в прозорій фактурі, яка звучить по-дитячому, солодкувато-кітчево, як *sweet dreams*, нагадуючи розповсюджений і модний тепер тип *relax*-музики» (Попов, 2023: 7).

опорою. Другий розділ позначений більшим піднесенням, емоційним напруженням, що приводить до короткого фрагменту деконцентрації (т. 35) з подальшим виходом на кульмінацію та встановленням стійкої тональності *C-dur* в т. 36. У третьому розділі тонус висловлювання ще підвищується, стає емоційнішим. Це досягається за рахунок «каскадних» мелодичних фігурацій, що охоплюють великий діапазон, установлення акордового басу, октавного або акордового викладу мелодії (тт. 36 – 38). Від т. 40 мелодія основної теми вгадується у дзвінчатих фігураціях у вкрай високому регістрі в контрапункті з мелодичною фразою з т. 36 – 37, що звучить у середньому віолончельному регістрі. У т. 43 емоційний спалах згасає: поступово завмирають голоси фактури – замовкає середній, зупиняється фігурація. У деконцентрованій із точки зору тематизму кодї з одноголосся постають короткий поліфонізований і акордовий фрагменти. Далі фігурації чергуються з фрагментом основної мелодії і акордовими «дзвониками» в кришталевій вишині. Думка вичерпалася, слово розчинилося в тиші.

Із масштабної перспективи композитор утримує тип гомофонно-гармонічної фактури протягом всієї п'єси. Наближення фокусу дослідницької уваги дозволяє зафіксувати зміни фактури всередині обраного типу, які «грають» на смисл, сприяють реалізації закладеного в назві програмного задуму. Тим самим фактура виконує формоутворювальну функцію завдяки об'єднувальній дії протягом усього твору, а також смислоутворювальну та програмну функції, чуйно реагуючи внутрішньофактурними перетвореннями на розгортання композиторського задуму, котрий утілює ідею молитовного слова.

2.2.2. Техніка композиції та фактура в «Стежках» І. Гайдєнка

У п'єсі І. Гайдєнка «Стежки» композиційно-технічний задум корелює з програмною назвою. Твір написаний у серійній техніці, звуковисотні й ритмічні

операції із серією майже наочно увиразнюють плетіння стежок у графіці нотного тексту. Велику роль в організації цілого має музична фактура, яка перебирає на себе важливі функції розвитку в умовах роботи композитора в дванадцятитоновому атональному полі. Розвиток у фактурі здійснюється за рахунок зміни кількості голосів, їхнього регістрового розташування, що впливає на щільність фактури (чинники маси, розташування й регістру (Ігнатченко, 1984а: 9)), а також за рахунок їхньої ритмічної організації (уповільнення або, навпаки, прискорення ритмічного руху завдяки оперуванню більш крупними або більш дрібними тривалостями), що відповідає метро-фразувальному чиннику (там само: 9) й регулюється темпоральною функцією фактури.

Твір складається з восьми розділів, межа між якими іноді досить умовна, лише певні фактурні зміни свідчать про новий етап розвитку. У першому фактура організована відповідно до одноголосно-поліфонічного типу. Звуковисотна лінія розірвана, відстань між звуками іноді доволі велика (від великої до першої, другої октав). Це надає фактурі дискретності, що підсилюється гостротою ритму й наявністю пауз. У другому розділі (т. 25) встановлюється реальне двоголосся поліфонічного типу, де нижній голос – більш континуальний – викладається крупними тривалостями, тоді як верхній насичений ритмічними фігурами з дрібними тривалостями, містить численні паузи, що надає йому дискретності. У процесі розвитку нижній голос набуває дискретності, немовби зближуючись із верхнім, у свою чергу, верхній позбувається дискретності, стає континуальним. Такий обмін є подією у фактурному розвитку в умовах серійної техніки. У третьому розділі (т. 48) кількість голосів збільшується до трьох, у деяких тактах – до чотирьох унаслідок затримання звуків мелодії в акорди. Відчуття поліфонічного триголосся зберігається навіть тоді, коли композитор формально не виписує три голоси, але в умовах двоголосся один із голосів організує за принципом прихованої поліфонії з великим розривом між звуками. У наступному,

четвертому розділі (т. 77), початок якого позначений раптовим спуском у вкрай низький регістр, продовжує розвиватися ідея поліфонічного триголосся, однак зі значною інтенсифікацією ритмічної подієвості за рахунок подрібнення тривалостей у мотивах і фразах. Активний розвиток приводить до кульмінації (п'ятий розділ (т. 104), однак межа умовна), яка вирішена в поліфонічному двоголоссі.

Шостий розділ (т. 126) – раптовий спад після кульмінації, його контрастність підкреслюється фрагментарними відходами від поліфонічного типу фактури. Нижній голос у деяких тактах позбавляється ритмічної та інтервальної індивідуалізації, викладається крупними тривалостями, що нагадує басову лінію в гомофонно-гармонічній фактурі. Такий тип фактури поєднується з фактурою поліфонічного типу із розвитком двох голосів на одному тематичному матеріалі. У результаті розвитку фактура ущільнюється за рахунок підключення третього голосу (т. 139). Характерною ознакою ліній цього розділу є висока ритмічна подієвість унаслідок використання дрібних тривалостей.

Навпаки, у наступному, сьомому розділі (т. 152), ритмічна пульсація уповільнюється, композитор оперує більш довгими тривалостями в умовах поліфонічного чотириголосся, що є фактурною подією з огляду на домінування дво- або триголосся протягом твору. Ідея збільшення кількості голосів підкріплюється акцентованими акордами в тт. 175 – 176, які виводять на ще одну – останню коротку кульмінацію, з якої починається останній, восьмий розділ (т. 177), котрий поєднує функцію яскравої кульмінації та тихої коди. Кульмінація, почавшись з акордів наприкінці попереднього розділу, продовжується поліфонічним двоголоссям, де нижній голос позбавляється ритмічної індивідуалізації, рухаючись рівномірними восьмими, а верхній нашаровується на нього в більш вибагливому ритмічному малюнку. Останні такти – кода – вирішені в гомофонно-гармонічній фактурі: на витриманому басу звучать короткі фрази й

остинатні звуки, які перериваються паузами. Таким чином, фактура в умовах серійної техніки наділяється важливою формоутворювальною функцією. Логіка фактурних змін – від одноголосся (з прихованою поліфонією) через поліфонічне дво-, три-, чотириголосся з виходом у гомофонно-гармонічну (акордову) фактуру до поступового зменшення кількості голосів – визначає будову форми. А фактурна графіка візуалізує серійну техніку, що свідчить про актуалізацію спатіальної функції фактури.

2.2.3. Візуалізація та аудіалізація програмного задуму у фактурі: «Краплинки» З. Алмаші

П'єса «Краплинки» З. Алмаші – мініатюра, у якій закарбовуються принципи «нової простоти» як художньо-естетичного та стильового явища сучасного музичного мистецтва. Згідно з О. Овсянніковою-Трель (2021), характерною ознакою «нової простоти» є «“спрощення” образно-сміслового й мовно-стилістичного різноманіття (як складної багатоелементності) музичного мистецтва, що спрямоване на концентрації музичного вираження на універсальних буттєвих смислах, актуальних для духовного виміру людської свідомості в усі часи (вічне – тимчасова, верх – низ, Божественне – людське, суб'єктивне – об'єктивне і т. п.), втраченого смислу музики (за А. Пяртом, Дж. Тавенером і В. Сильвестровим), втраченої краси (за Г. Пелецисом, В. Сильвестровим)» (Овсяннікова-Трель, 2021: 382). Авторка наголошує на реабілітації «онтологічного смислу музичного мистецтва»... «в умовах граничної індивідуалізації музичної творчості в епоху “інтерпретативного часу” постсучасності» (там само: 382).

У «Краплинках» З. Алмаші втілюється ідея споглядання, чому великою мірою сприяє композиція п'єси та її фактурна організація. В основі композиції – тричі повторена тематична чотиритактова структура (остинато на макрорівні

композиції), яка при повторях піддається мінімальним перетворенням, однак зазнає структурного розширення: за другим проведенням додається один такт, за третім – три такти: (4+5+7). У другому проведенні кількість тактів збільшується за рахунок подовження тривалостей, у третьому – внаслідок додавання мініатюрної коди, що містить всього два звуки. У свою чергу, остинатність утілюється й у тематизмі п'єси, так би мовити, на мікрорівні: ритмічною ідеєю партії правої руки є чергування четвертних і восьмих тривалостей, а основною лічильною одиницею нижнього шару фактури є половинна нота. Таким чином, лінія верхнього голосу рухається в ритмічному режимі одноманітного чергування довгих і коротких тривалостей на тлі більш довгих звуків у партії лівої руки. Ритмічна остинатність і звідси – заданість руху супроводжується змінами в мелодії та зсувами в гармонії, що компенсує відсутність подієвості на рівні ритму. Ритмічними подіями є зупинки, зависання на довгих звуках, які маркують кінець кожної тематичної структури. Через повторення тематичних структур (остинато на макрорівні) і ритмічне остинато (на мікрорівні) реалізується ідея статичності, споглядання, відбувається виключення із часу психологічного й занурення в особливий час (онтологічний).

Двоголосся, витримане майже від початку до кінця п'єси (винятки – тт. 3, 7, 12, які тотожні за тематичним матеріалом: у них нижній голос розщеплюється на дві лінії шляхом утримання нижнього звуку на цілий такт), можна трактувати як фактуру змішаного типу, у якій поєднуються риси гомофонно-гармонічного, поліфонічного, одноголосно-поліфонічного типів. У тт. 1 – 2, 5 – 6, 10 – 11 лінія нижнього голосу організована на кшталт традиційного басу за рахунок руху половинними тривалостями й застосування ходів на октаву й септиму, що дозволяє у цих фрагментах, на перший погляд, трактувати тип фактури як гомофонно-гармонічний. Однак від т. 3 (в аналогічних тактах 7 – 9, 12 – 14), із нашаруванням на цілий звук у нижньому шарі фактури додаткового звуку

(тривалість – половинна), нижній голос розшаровується, мелодизується, індивідуалізується за рахунок ритму й інтервальних ходів. Власне, у цих тактах простежуються риси поліфонічної фактури. Тим самим, у межах тематичної структури спостерігається «модуляція» від гомофонно-гармонічного до поліфонічного типу фактурної організації. У початковому двотакті (а також до тт. 5 – 6, 10 – 11, тотожних за матеріалом) звернемо увагу на лінію верхнього голосу, у якій наявною є прихована поліфонія, маркована артикуляційними позначками. Це дає підстави трактувати фактуру у відповідних тактах як змішану, у якій поєднані ознаки гомофонно-гармонічного типу фактури на макрорівні й одноголосно-поліфонічного з прихованою поліфонією на рівні верхнього голосу. Голоси, організовані відповідно до визначеного типу фактури, сприяють формуванню звукозображувального ефекту краплинок, що також відбивається в графіці нотного тексту. Тим самим можна констатувати, що фактура виконує функцію втілення програмного задуму. Тонка градація фактурних типів у межах коротких структур (що було визначено як фактурна «модуляція») також сприяють реалізації програмного задуму (ідея нестійкості, плинності води). Одночасно вони є компенсувальними чинниками в умовах стабілізувальної дії остинато на різних рівнях. Таким чином, на нашу думку, фактура в «Краплинках» З. Алмаші виконує програмну функцію, що віддзеркалюється в нотній графіці та живому звучанні.

Висновки до Розділу 2

Здійснений аналіз продемонстрував досить різні підходи до організації фактури у фортепіанних творах із жанровим визначенням «пісня». У п'єсі З. Алмаші «Недоспівана пісня барда» обраний жанр визначає всі параметри композиції, у тому числі й фактуру, яка має ознаки гомофонно-гармонічного й поліфонно-гармонічного типів фактур, що належать до мелодико-гармонічного складу. У творі «Пісня без слів» І. Гайдєнка спостерігається поліфонізація

заявленого гомофонно-гармонічного типу фактури. В обох випадках на фактуру покладається жанрова функція. Опосередкований призначенням концертної п'єси зв'язок між первісним жанром і фактурою спостерігається у «Веснянці» № 1 Д. Малого, коли фольклорна пісня послужила творчим імпульсом для створення яскраво-репрезентативного твору, у якому фактура є сферою втілення ідеї віртуозного начала. Темпоритм фактурних змін і міжфактурних перетворень в усіх трьох творах є доволі високим (дієвість темпоральної функції), однак просторове співвідношення фактурних елементів, що регулюється спатіальною функцією, позначено індивідуальністю. Це визначає своєрідність фортепіанно-фактурного письма в кожному випадку.

У «Двох прелюдіях» З. Алмаші, Прелюдії № 5 Б. Решетілова фактура є сферою реалізації ідеї вільного музикування як складової генетичного коду жанру прелюдії. Вільне інструментальне висловлювання реалізується в обраних прелюдіях завдяки гнучким внутрішньофактурним перетворенням, змінам фактури, які впливають на темо- та формоутворювальний процеси, у чому виявляються відповідні фактурні функції. Контраст типів фактури, логіка фактурних і міжфактурних змін стає основою побудови окремих прелюдій і мініциклу в цілому («Дві прелюдії» З. Алмаші), адже на крупному масштабному рівні фактурна організація та логіка фактурних перетворень у першій і другій прелюдіях суттєво відрізняються. Таким чином, в обраних прелюдіях очевидно є реалізація жанрової функції в дихотомічній єдності жанрово зумовленої та жанроутворювальної, а також темо-, формо- та смислоутворювальної функцій. Актуалізація спатіальної та темпоральної функцій зумовлює індивідуальність, гнучкість і рухливість фортепіанно-фактурного письма завдяки особливій просторовій конфігурації та доволі високому темпоритму фактурних подій, що регулюється стильовою функцією фактури та створює неповторний звуковий образ прелюдій (фонічна (сонорна) функція).

У Варіаціях «*Lamento*» Д. Малого фактура постає об'єктом здійснення художньо-технічних (композиторських) операцій, завдяки чому втілюється композиторський задум і реалізуються варіації як жанр і форма. В аналізованому творі очевидним чином діють стильова (беручи до уваги фактурну організацію теми з подальшим проростанням фактурних ідей), жанрова, актуалізуються спатіальна і фонічна (сонорна) функції фактури (внаслідок активної роботи з музичним простором шляхом дискретизації або континуалізації музичної фактури), а також драматургічна функція через складність трансформації теми, яка супроводжується кардинальними фактурними перетвореннями.

У результаті аналізу було виявлено випадки непрямой кореляції між жанром і фактурою. В «Елегії» З. Алмаші можна спостерігати окремі риси нетипової фактурної організації внаслідок поліфонізації голосів фактури. При цьому фактура не позбавляється жанрової функції завдяки компенсаторним механізмам, задіяним на інших рівнях логічно-художньої цілісності (мелодичному, тонально-гармонічному, композиційному), ми можемо констатувати лише послаблення її дії. Натомість актуалізується її спатіальна функція, унаслідок чого створюється потенційна можливість іншого тембрового втілення твору. У «Колисковій» С. Пілютикова композитор удається до створення сонорного образу тихої, ніжної музики як згорнутого образу колискової, що міститься в генетичному коді жанру, за допомогою складно організованої поліфонно-гармонічної фактури. Саме звучання фактури стає ключем до композиторського задуму. Роль такого ключа в «Діатонічних» етюдах Д. Малого виконують програмні назви до кожної п'єси, адже в цьому циклі спостерігається принциповий розрив між жанром і типом фактури, що примушує до розширеного трактування жанрової назви. Це накладає на фактуру підвищені вимоги як до комунікативної системи, здатної орієнтувати як виконавця, так і слухача.

У результаті аналізу фортепіанних програмних творів без жанрового визначення ми дійшли таких висновків. У ситуації відсутності детермінувального зв'язку між жанром і фактурою актуалізуються смислоутворювальна, формоутворювальна, програмна, спатіальна, темпоральна, фонічна (сонорна) функції, а також комунікативна, яка конкретизується у функціях формування виконавської стратегії та орієнтації слухацької перцепції.

У «Казці» С. Пілютиков вибудовує смислову полішаровість по горизонталі і вертикалі фактури, працюючи з різностильовими тематичними елементами, й тим самим розкриває програмний задум твору (казка, яка має зав'язку сюжету, його розвиток і несподіване завершення, котре потенційно відкриває новий виток подій). У результаті утворюється специфічно музичний сюжет, який виявляється у внутрішньофактурних трансформаціях, а також у взаємодії шарів фактури по вертикалі та фактурних змінах по горизонталі. У «Стежках» І. Гайдено встановлює кореляцію між програмною назвою та обраною (серійною) технікою звуковисотної організації, які, у свою чергу, зумовлюють фактурну організацію та графіку нотного тексту. Логіка фактурних перетворень утілює ідею збільшення кількості голосів від одноголосся з прихованою поліфонією до поліфонічного й акордового чотириголосся з подальшою редукцією голосів і виходу в зону гомофонно-гармонічної фактури (рух від поліфонічної фактури до фактури гомофонно-гармонічного типу). Задля реалізації програмного задуму в «Краплинках» З. Алмаші вдається до його візуалізації в нотному тексті завдяки тематичній остинатності на мікро- та макрорівні музичної форми, а також плинності фактурних змін і ускладненій фактурній організації (прихованій поліфонії у верхньому голосі), попри позірну простоту фортепіанно-фактурного письма. Обрані композитором фактурні прийоми націлені на створення споглядального звукового образу, у якому своєрідно поєднується статика й мінімальні зміни (зсуви).

ВИСНОВКИ

1. У результаті аналізу наукових джерел з'ясовано, що на сьогодні у сфері фактурознавства сформовано ґрунтовні концепції, однак теорія фактури продовжує активно розроблятися. Спонукою цьому, передусім, є композиторська практика: сучасні музичні твори демонструють величезне різноманіття фактурної організації, які потребують осмислення в музикознавчому й виконавському аспектах. Музична фактура, таким чином, опиняється у фокусі власне музикознавчого, виконавського а, часто, і композиторського аналітичних поглядів, постає перетином різноракурсних дослідницьких векторів, які висвітлюють певні аспекти її буття й функціонування. Зрозуміло, однак, що їхнє виокремлення є суто теоретичним, функціонування фактури як живого тіла музики здійснюється лише в єдності композиторського задуму та його виконавської реалізації, з розумінням того, що фактура є системним, комплексним, ієрархічним, синтетичним, логічним, художнім (змістовним), процесуально-динамічним, просторовим, за природою фонічним (звучним) і смислоутворювальним явищем. Таким чином, незважаючи на багатоаспектність осмислення музичної фактури відповідно до дослідницьких завдань, різні наукові погляди на сутність фактури (музикознавчі / виконавські; з точки зору статичності / динаміки, конструктивних / художніх закономірностей організації) не є взаємовиключними, а органічно доповнюють один одного, маючи зони перетину. Це дозволяє сформувати багатогранне, «об'ємне» уявлення про фактуру як логічно-художню, комунікативну систему.

2. З'ясовано, що фортепіанна фактура в наукових джерелах вивчається на перетині теоретичного й історичного напрямів. У першому виокремлено виконавський і музикознавчо-композиторський вектори дослідження, всередині виконавського окреслено виконавсько-композиторську проблемну сферу. Підкреслено абстрактно-теоретичний характер подібного розподілу через

взаємоперетин і взаємозбагачення музикознавчого, виконавського, композиторського поглядів і відповідних дослідницьких підходів у вивченні фортепіанної фактури. У той же час, у результаті аналізу наукових джерел окреслено коло питань, актуальних для того чи іншого напрямку. Так, у межах виконавського вектору дослідники виходять із розуміння фактури як феномена, що звучить, акцентують увагу на нетотожності фактури, зафіксованої в нотному тексті, звучній. У зв'язку із чим порушують і намагаються вирішити пов'язані питання: 1) системно-комплексного, інтонаційного аналізу фактури (питання «що?»); 2) піаністичності-непіаністичності; зручності-незручності; рухом'язового, жестового боку виконання, розуміючи жест емоційно зарядженою складовою осмисленого виконавського процесу (питання «як?»). Обидва є інструментами проникнення у фактуру як логічну й художню систему, осердя композиторського задуму. Фактура в такому ракурсі трактується як комунікативна система, завдяки якій відбувається обмін смислами між композитором, виконавцем і слухачем.

У межах розгалуженого музикознавчо-композиторського вектору фактура вивчається в складній взаємодії з категоріями стилю, жанру, а також з іншими засобами музичної виражальності. На підставі аналізу наукових джерел з'ясовано, що між стилем і фактурою встановлюються двоспрямовані зв'язки: фактура розглядається як один із виявів стилю завдяки утворенню певних типів фактури, у яких фокусуються закономірності художнього мислення доби; одночасно фактура може бути представлена як стилеутворювальний елемент на рівні епохального або індивідуального стилю. Подібним чином доволі часто в музиці Нового часу жанр утілюється завдяки фактурі, а фактура є маркером жанру, сферою втілення жанрового змісту. Зв'язок між фактурою, складом, ладом, гармонією, поліфонією, мелодією, тембром, музичною формою є системним і зумовленим жанровим і стильовим контекстом.

На підставі аналізу наукових джерел, які представляють історичний напрям вивчення фортепіанної фактури, встановлено, що її еволюція відбувалася шляхом зміни типів фактури, які конкретизувалися й індивідуалізувалися в прийомах фактурного письма, детермінованих, з одного боку, органологічними властивостями фортепіано, з іншого, – художньо-естетичними, стильовими, жанровими, мовними, технічними, стилістичними й виконавськими чинниками. Ці зміни супроводжувалися переосмисленням звукового образу інструмента (Н. Рябуха, Н. Кучма) в межах кожного історико-стильового етапу розвитку музичного мистецтва. У процесі історичного розвитку конституювалися стабільні елементи, які утворили ядро фортепіанного стилю (стилю фортепіано), яке постає з нерозривної єдності фактури й тембру (органологічних властивостей інструмента) (С. Коробецька) та є проєкцією більш широкого інструментального стилю (Д. Рубцова).

3. З опорою на теоретичну й методологічну базу обґрунтовано зміст поняття «фортепіанний стиль» («стиль фортепіано»), константами якого є:

- 1) тембр фортепіано в дихотомічній єдності моно- і політембрових характеристик, який набуває художньо-естетично, стильово, жанрово, мовно, стилістично детермінованих множинних реалізацій;
- 2) фортепіанна фактура в єдності специфічних ознак: багатоголосності (багатошаровості), багатофункціональності, багатопризначеності, діалектичної єдності універсалізму та специфічності, великого (оркестрового) діапазону, визначеного конструкцією інструмента.

Беручи до уваги специфічні ознаки фортепіанної фактури, у дисертаційному дослідженні запропоновано робочий варіант її визначення з метою подальшої розробки наукових положень попередніх досліджень і поглиблення системного й комплексного розуміння сутності фактури як царини взаємодії композитора й виконавця: *фортепіанна фактура – це часово-просторово-глибинна багатоголосна*

логічно-художня цілісність, детермінована тембром і органологічними властивостями інструмента, зафіксована композитором у нотному тексті у вигляді статично-динамічного графічного смислового конструкту, яка стає звучною внаслідок виконавського інтонування.

Фортепіанна фактура увиразнюється за допомогою фортепіанно-фактурного письма як засобу її індивідуалізації відповідно до композиторського задуму. Виходячи з положення про ієрархічне підпорядкування письма фактурі, запропоновано визначення поняття фортепіанно-фактурного письма: *це один із засобів реалізації індивідуального художнього задуму композитора в межах певного типу (типів) фактури через роботу з її елементами відповідно до органологічних властивостей і специфіки звучання фортепіано внаслідок чого формується індивідуальний фактурний малюнок, який і можна охопити поняттям «письмо».* Таким чином, між фортепіанним стилем (стилем фортепіано), фортепіанною фактурою та фортепіанно-фактурним письмом установлюються ієрархічні відносини супідрядності: стиль відбивається у фактурі / фактурах, остання втілюється в індивідуальному малюнку письма.

4. Складність і багатогранність явища музичної фактури зумовлює здійснення її функцій на декількох рівнях. У дисертації обґрунтовано систему функцій музичної (фортепіанної) фактури, виходячи з положень про взаємодію фактури зі стилем, жанром, іншими музично-виражальними засобами в музичному творі, а також з уявлень про комунікативні, фонічні (сонорні), просторові, процесуально-динамічні властивості фактури.

Система фактурних функцій є багаторівневою, ієрархічною та динамічною. Сфери дії функцій розмежовуються лише аналітично, вони тісно переплітаються та взаємодіють по вертикалі й горизонталі. Фундаментальною тріадою функцій постають логічна, художня й комунікативна. У взаємодії вони пронизують усі масштабні рівні уявної вертикалі: фактура – стиль, фактура – жанр, фактура –

музичний твір. На вершині цієї вертикалі реалізується стильова функція фактури в дихотомічній єдності стильово зумовленої та стильоутворювальної функцій, далі – жанрова функція в дихотомічній єдності жанрово зумовленої та жанроутворювальної функцій. На рівні музичного твору у взаємодії зі стилевою та жанровою функціями тріада фундаментальних функцій розгортається в системі координат умовної горизонталі завдяки конкретизуючим функціям: логічна – формоутворювальній, темоутворювальній, художня – смислоутворювальній, програмній, комунікативна – формування виконавської стратегії, орієнтації слухацької перцепції. Виходячи з положення про неможливість розділити сферу дії трьох фундаментальних функцій, вважаємо, що їхня єдність (логічна+художня+комунікативна) на рівні музичного твору конкретизується в синтезувальній, фонічній (сонорній), спатіальній, темпоральній функціях. Таким чином, функції фортепіанної фактури реалізуються в системі музичного твору як логічно-художній цілісності, у художній системі музичного мистецтва, у комунікативній системі: композитор – виконавець (піаніст) – слухач.

5. Аналіз фортепіанних творів у другому розділі здійснений із перспективи чинності функцій фактури як динамічної системи в усіх випадках (окрім програмної функції та жанрової в разі ускладненої жанрової ситуації). Аналітичним ключем для розкриття механізму функціонування фактури обрано наявність або відсутність жанрової назви (як своєрідного «імені» твору), відповідно обрані твори було розподілено на дві групи. До першої увійшли п'єси, які мають жанрове визначення, котре в деяких випадках супроводжується додатковою програмною назвою. Другу утворили програмні твори. У результаті аналізу фортепіанних творів із визначеним жанром з'ясовано, що між жанром і фактурою встановлюється різний ступінь кореляції: від повної відповідності фактури жанровим нормам фактурної організації («Недоспівана пісня барда» З. Алмаші, «Пісня без слів» І. Гайдена, «Дві прелюдії» З. Алмаші, Прелюдія № 5

Б. Решетілова, Варіації «*Lamento*» Д. Малого) до різної міри непрямой кореляції («Елегія» З. Алмаші, «Колискова» С. Пілютикова, «Веснянка» № 1 Д. Малого) та навіть розриву («Діатонічні етюдi» Д. Малого). Як правило, повна кореляція та здійснення жанрової функції в дихотомічній єдності жанрово зумовленої та жанроутворювальної спостерігається в тих жанрах, де фактура (як певний засіб організації голосів або як предмет композиторської роботи) є жанроутворювальним елементом (пісня, прелюдія, варіації).

Кореляція фактури та стилю, зокрема індивідуального композиторського, актуалізує в деяких випадках дію спатіальної, темпоральної, фонічної (сонорної) функцій фактури, що виявляється в особливому темпоритмі фактурних подій, своєрідному просторовому влаштуванні фактури, акценті на її фонічних характеристиках. Усе це зумовлює специфіку фортепіанно-фактурного письма аналізованих творів як сфери індивідуалізованого втілення загальних фактурних типів відповідно до художнього задуму.

Розрив між жанром і фактурою підвищує значення програмного задуму, який стає ключем до трактування композитором жанру («Діатонічні етюдi» Д. Малого) й виводить на думку щодо величезного смислоутворювального потенціалу фактури в програмних творах.

6. Аналіз програмних творів продемонстрував актуалізацію комплексної дії логічної, художньої та комунікативної функцій у розгалуженій системі їхніх конкретизацій. В умовах відсутності жанрового навігатора саме фактура стає комунікативним каналом уходження в художній світ твору для виконавців і слухачів, виконуючи функцію формування виконавської стратегії і орієнтації слухацької перцепції. Логіка фактурних і міжфактурних змін (операції з фактурою) у взаємодії з іншими чинниками організації (звуквисотними, ладо-гармонічними) стають основою формотворчих процесів. Нарешті, утілення

програмного задуму зумовлює актуалізацію програмної функції в тісній взаємодії зі смислоутворювальною.

Запропонована в дисертаційному дослідженні система функцій фактури є відкритою та динамічною системою: вона може бути перевлаштована або добудована, враховуючи, передусім, композиторську практику. У цьому, а також у подальшій розробці поняття «фортепіанно-фактурне письмо» як ключа до індивідуального композиторського стилю, може полягати перспектива дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Александрова, О. (2014). Специфіка музичної фактури у вокально-хорових жанрах Г. Свиридова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, 146–158.
- Александрова, О., Черторижська, М. (2023). Духовно-семантичний підхід як методологічна основа аналізу релігійної музики (на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 69, 56–86. DOI 10.34064/khnum1-69.03
- Алмаші, З. (2018). «Елегія» для фортепіано. *Українська фортепіанна музика XX-XXI століття*. Київ: Музична Україна. сс. 91–93.
- Алмаші, З. (н.д.). «Краплинки» для фортепіано. Рукопис.
- Алмаші, З. (2011). «Недоспівана пісня барда» для фортепіано. Рукопис.
- Алмаші, З. (н. д.). Прелюдія № 1. Рукопис.
- Алмаші, З. (н. д.). Прелюдія № 2. Рукопис.
- Ань Лу. (2024). Риси дуєтної поліфонії у фактурі фортепіанних прелюдій К. Дебюссі. *Слобожанські мистецькі студії*, 3 (06), 12–18.
- Бевз, М. В. (2017). *Етюди оптимізму з Валентином Борисовим: монографія*. Харків: Факт.
- Безбородько, О. (2018). «Молитва митця» для фортепіано. *Українська фортепіанна музика XX-XXI століття*. Київ: Музична Україна. сс. 84–87.
- Берегова, О. (2020). *Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі*. Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Берегова, О. (2013). *Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть: монографія*. Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Бондаренко, О. М. (2017). *Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру*. (Автореф. ... дис. канд.

- мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Борисенко, М. Ю. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Борисенко, М. Ю. (2023). Музикознавчі рефлексії у формі «Прелюдії та фуги»: Авторський концерт Сергія Турнеєва. Аспекти історичного музикознавства, XXXI, 87–132. DOI 10.34064/khnum2-31.05.
- Бурська, О. П. (2018). Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у пошуку інтонаційної виразності звукового образу. *Музичне мистецтво. Серія: Мистецтвознавство*, 2 (39), 90–102.
- Бурська, О. П. (2022). Інтонаційний аналіз фортепіанної фактури як засіб розвитку виконавського мислення піаніста: зміст, слухові стратегії та прийоми. *Музичне мистецтво і культура*, 34 (1), 173–194. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-14>
- Ван Чень. (2023). Сутність фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів фортепіано та критерії їхнього оцінювання. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 10 (134), 260–276. DOI 10.24139/2312-5993/2023.10/260-276
- Вень Вень. (2024). Еволюція стильових та стилістичних показників віртуозності у сучасній фортепіанній творчості. *Музичне мистецтво і культура*, 39, 219–231. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-17>
- Верба, О. О. (2002). *Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70-90 рр. XX ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

- Вечір, Д. В. (2002). До питання про специфіку фортепіанної фактури (аспекти виконавського аналізу). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 9, 98–115.
- Веркина, Т. Б. (2008). *Актуальне інтонування як виконавська проблема*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Виноградов, Г. В. (1977). Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство*, 12, 91–107.
- Виноградова, Т. П. (2004). *Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура»*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Вишинський, В. В. (н. д.). Алмаші, Золтан Гаврилович. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Алмаші,_Золтан_Гаврилович
- Гайдено, І. (н. д.). «Пісня без слів» для фортепіано. Рукопис.
- Гайдено, І. (н. д.). «Стежки» для фортепіано. Рукопис.
- Герасимова, Н. (1968). Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Українське музикознавство*, 3, 168–178.
- Герасимова-Персидська, Н. (2012). Музика в новій культурній парадигмі. *Ніна Герасимова-Персидська. Музика. Час. Простір*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. сс. 327-334.
- Гнатишин, О. Є. (2015). Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, II (5), 133–139.
- Гоменюк, С. Г. (2006). *Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

- Григоренко, С. (2010). Жанр етюд: музичний і позамузичний простір. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, 19–20, 257–262.
- Гульцова, Д. П. (2018). *Поетика фортепіанного етюд в європейській музиці XIX – XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна академія музики імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Гуральник, Н. П. (2013). Інтенаційно-темброві характеристики політембрової фортепіанної фактури. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*, 15, 160–163.
- Давидов, С. П. (2015). *Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Дедусенко, Ж. В. (2004). Інтенаційний жест як засіб ансамблевого діалогу в фортепіанному тріо П. І. Чайковського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 14, 316–326.
- Денисенко, І. Є. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Довжинець, І. (2015). Концертне життя фортепіанних перекладень бетховенських симфоній. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 118–128.
- Жарков, О. М. (2020). Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 140–152. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726>

- Жарков, О. М., Коханик, І. М. (2022). Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135, 96–111. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>
- Жерздев, О. В. (2011). *Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Заверуха, О. Л. (2017). Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України*, 57, 54–61.
- Заверуха, О. Л. (2018). Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 407–412.
- Зима, Л. В. (2023). Багатовимірний рояль у камерній музиці Джорджа Крама (на прикладі «Макрокосмосу І»). *Аспекти історичного музикознавства*, 32, 154–168. DOI 10.34064/khnum2-32.09
- Зима, Л. В. (2024). Символічна лабільність інструментальних ансамблевих складів в умовах трансформації музичного мислення на гребені ХХ–ХХІ століть, *Аспекти історичного музикознавства*, 36, 128–141. DOI 10.34064/khnum2-36.07
- Іваницький, А. І. (2004). *Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів*. Вінниця: Нова книга, 320 с.
- Івахова, К. (2013). *Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): монографія*. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори – 2006».
- Ілечко, М. П. (2018). *Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід*. (Автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознавства). Одеська національна академія музики імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Івко, А. В. (2008). *Подієві аспекти музичної форми XX століття*. (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Ігнатченко, Г. І. (1984а). *Про динамічні процеси в музичній фактурі (на матеріалі творів українських радянських композиторів)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського АН УРСР. Київ.
- Ігнатченко, Г. І. (1984b). *Про динамічні процеси в музичній фактурі (на матеріалі творів українських радянських композиторів)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського АН УРСР. Київ.
- Ігнатченко, Г. І. (1981). Про наскрізний розвиток у фактурі (на матеріалі творів українських радянських композиторів). Тези доповідей республіканської науково-теоретичної конференції викладачів і аспірантів вузів культури і мистецтва 23-25 чересня 1981 р. Харків. сс. 145–148.
- Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство*, 15, 131 – 141.
- Ігнатченко, Г. (1999). Ритмо-фактурний комплекс музичного твору: теоретичні передумови дослідження. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 4. С. 3–16.
- Ігнатченко, Г. (2001). Функціонально-логічні аспекти музичної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 7, 46–60.
- Калашник, М. П. (1994). *Сюїта і партита у фортепіанній творчості українських композиторів XX століття: монографія*. Харків: Форт ЛТД.

- Калашник, М. (2010). *Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення*. Монографія. Київ; Харків: СПДФО Мосякін В. М.
- Калашникова, А. І. (2020). *Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Калуга, К. Г. (2024). *Варіаційні цикли Йоганнеса Брамса в аспекті жанрово-стильових рішень та виконавських завдань*. (Кваліфікаційна наукова праця на здобуття ступеня доктора мистецтва). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Касьяненко, Л. (2001). *Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Касьяненко, Л. О. (2019). *Робота піаніста над фактурою*. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського.
- Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Кашкадамова, Н (2014). *Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя: Підручник*. Львів: КІНПАТРИ ЛТД.
- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя: Підручник*. Тернопіль: АСТОН.
- Кашкадамова, Н. (1998). *Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано): навч. носібник*. Тернопіль: СМП «Астон».

- Клебанов, Д. Л. (2019). *Лекції з інструментування: навчальний посібник*. Харків: Вид-во «Естет Принт».
- Клин, В. Л. (1980). *Українська радянська фортепіанна музика (1917- 1977)*. Київ: Наукова думка.
- Коновалова, І. (2021). Теоретичні аспекти кореляції мелодичного та гармонічного чинників у системі гомофонного мислення. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 40, том 2, 23–29. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/40-2-4>
- Коновалова, І. (2022). Форми репрезентації мелодико-гармонічних зв'язків на рівнях ладу і фактури в музичному мистецтві Нового часу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 58, том 1, 87–93. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-13>
- Копелюк, О. (2019). Феноменологія стилю як музикознавчий дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 55, 7–21.
- Копелюк, О. О. (2018). *Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків.
- Коробецька, С. Ю. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність. Монографія*. Видавництво Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.
- Корчев, О. О. (2020). Поняття деривації в теоретичних концепціях становлення музичного тексту. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 153–163. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219732>
- Коханик, І. М. (2018). «Гравітації» для фортепіано Ганни Гаврилець: поле тяжіння індивідуального стилю композитора. *Київське музикознавство*, 57, 59–70.

- Коханик, І. (2010). Між полістилістикою і метастилем: про стильові пошуки українських композиторів на межі XX-XXI століть. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі*, 107–115.
- Коханик, І. (2004a). Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежа XX-XXI століть. *Київське музикознавство. Проблеми культурології та мистецтвознавства*, 13, 30–38.
- Коханик, І. (2004b). Сучасна українська музика на перехресті епох і стилів (про співвідношення художньої практики і теорії стилю). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 33, 238–247.
- Кравцов, Т. (1984). *Гармонія в системі інтонаційних зв'язків*. Київ: Музична Україна.
- Кріпак, О. Л. (2020). Робота над фактурою фортепіанних творів Ф. Шопена: аналітико-виконавські аспекти. *Культура України*, 70, 180–190. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.17>
- Кріпак, О. (2023). Фортепіанне виконавство: першочерговість інтонаційного осмислення фактури у процесі її прочитання та інтерпретаційного втілення. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2023 р.). Харків : ХДАК. Ч. 2. сс. 108–110.
- Кузик, В. (2018). Пісня. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ: Видавництво ІМФЕ. сс. 248–249.
- Кузьмук, О. В. (2020). *Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів першої половини XX століття: специфіка оновлення, методи аналізу*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

- Кутлуєва, Д. В. (2023). *Кутлуєва Д. В. Шляхи розвитку фортепіанного квартету у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Кучма, Н. А. (2021). *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Кушнірук, О. (2008). Елегія. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ: Видавництво ІМФЕ імені М. Т. Рильського. сс. 16–17.
- Кушнірук, О. (2018). Пісня без слів. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ: Видавництво ІМФЕ імені М. Т. Рильського. сс. 249–250.
- Кущова, Е. В. (2004). *Фортепіанні партити Марка Кармінського: проблема реалізації художнього задуму*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна академія музики імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Ланцута, Л. В. (1998). *Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Левченко, А. А. (2024). Ладофактурні засади та принципи їхнього композиторського втілення у фортепіанному циклі «24 прелюдії та фуги» ор. 2 В. Бібіка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, 214–240. DOI 10.34064/khnum1-72.13
- Лігус, О. М. (2016). Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 35, 129–137. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158252>
- Лігус, О. М. (2017). *Українська фортепіанна музика XIX — початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка)*. Київ: Видавництво Ліра-К.

- Луніна, А. (2013). Золтан Алмаші: «Музика – це набір кодів, що були даровані людям Богом або Прометеем...». *Музика*, 6, 54–59.
- Лозовой, В. О. (Ред.). (2013). *Історія української культури: підручник*. Харків: Право.
- Малий, Д. (2025). «Веснянка» № 1 для фортепіано. Рукопис.
- Малий, Д. (2024). «Діатонічні етюд» для фортепіано. Рукопис.
- Малий, Д. М. (2023). «Чотири слова про коломийку»: авторський досвід оркестрування. *Аспекти історичного музикознавства*, 34, 157–181. DOI 10.34064/khnum2-34.07
- Малий, Д. (2022). *Lamento. Варіації для фортепіано*. Рукопис.
- Марчун, О. В. (2005). *Поетика української народної колискової пісні: мотиви, функції, образи*. (Дис. ... канд. філологічних наук). КНУ імені Тараса Шевченка. Київ.
- Молчанова, Т. (2015). Рациональне моделювання фортепіанної фактури клавіру. Т. Молчанова. *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика*. Львів: Ліга-Прес, сс. 366–377.
- Москаленко, В. (2000). Про художню функцію фактури в музиці. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 7, 162–170.
- Моцаренко, К. В. (2021). *Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Нікітська, Є. С., Савченко, Г. С. (2024). Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 7–26. DOI 10.34064/khnum1-70.01

- Ніколаєва, Л. (2018). Прелюд, прелюдія. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ: Видавництво ІМФЕ. сс. 412-413.
- Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). *Музична інтерпретація як комунікативний феномен (на прикладі творчості XX – початку XXI ст.)*. (Дис. ... докт. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія*. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт.
- Ніколаї, Г. Ю. (2010). Українська фортепіанна музика як феномен культури XX століття. *Ars inter Culturas. Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku*, 1, 121–131.
- Пілютиков, С. (2018). «Казка» для фортепіано. *Українська фортепіанна музика XX-XXI століття*. Київ: Музична Україна. сс. 50–57.
- Пілютиков, С. (н. д.). «Колискова» для фортепіано. Рукопис.
- Плющенко М. *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця XX – початку XXI століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Попов, Ю. К. (2023). Фортепіанна мініатюра у творчості сучасних українських композиторів: методичні рекомендації для самостійної роботи здобувачів освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Сольне інструментальне та вокальне виконавство». Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.

- Приходько, В. (1991). До вивчення синтезуючої функції фактури. *Українське музикознавство*, 26, 216–229.
- Приходько, В. (1997). *Музична фактура і виконавець*. Харків: Фоліо.
- Приходько, І. М. (2020). Фактурна організація закінчень у фугах з «Добре темперованого клавіру» Йоганна Себастьяна Баха. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 180–201. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219737>
- Приходько, О. В. (2017). *Хорова музика а cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Прокопова, О. В. (2019). Засоби сонористики у циклі Ганни Гаврилець «Фортепіанні п'єси для юних піаністів». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (42), 89–102. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(42\).2019.160728](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(42).2019.160728)
- Пупіна, О. (2015) *Виконавське втілення художнього світу «третього року мандрів» Ф. Ліста*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Пясковський, І. (1987). *Логіка музичного мислення*. Київ: Музична Україна.
- Ревенко, Н. В. (2018). *Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття): монографія*. Миколаїв : «РАЛ-поліграфія».
- Решетілов, Б. (2018). Прелюдія № 5. *Українська фортепіанна музика ХХ-ХХІ століття*. Київ: Музична Україна. сс. 144–150.
- Рощина, Т. О. (1991). *Виконавське розшифрування авторської концепції фактуроутворення: на прикладі фортепіанної творчості К. Дебюссі*,

- М. Равеля, О. Мессіана.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Рубцова, Д. (2014). Інструменталізм як аспект музичного мислення. Інструментальний стиль (досвід дефініції поняття). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, 363–377.
- Руденко, Н. І. (2002). Особливості роботи над жанром варіацій на уроках Р. С. Горовиць. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 8, 266–273.
- Рябуха, Н. (2012). Звукообраз фортепіано у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ*, 3, 129–133.
- Рябуха, Н. О. (2004). *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX-XX століть)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Рябуха, Н. О. (2017). *Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Савченко, Г. С. (2019а). Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*, 16, 242–258. DOI 10.34064/khnum216.14
- Савченко, Г. С. (2024). Поняття «оркестрове письмо» в науковому дискурсі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 50, 74-81. DOI: 10.31866/2410-1176.50.2024.306796
- Савченко, Г. С. (2005). *Семантична програма симфоній А. Брукнера в її жанрових і культурно-історичних зв'язках*. (Автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознавства). Національна музична академія України імені І. П. Чайковського. Київ.
- Савченко, Г. С. (2019b). Тематичні та темброві процеси в сонатних Allegri паризьких симфоній Й. Гайдна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 87-91.
- Савченко, Г. (2019c). Темброво-фактурна структура ранніх оркестрових творів І. Ф. Стравінського (від Симфонії Es-dur до балету «Жар-птиця»). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 4, 71–76.
- Салдан, С. О. (2006). *Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства) Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Самойленко, О. І. (2020). *Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика».
- Свірідовська, Л. М. (2010). Музична мова української фортепіанної мініатюри як фактор формування естетичних смаків. *Науковий вісник МДУ імені В. О. Сухомлинського*, 1 (31), 165–172.
- Свірідовська, Л. М. (2007). *Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Седюк, І. О. (2018). *Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сетьян, Г. Г. (2019). Фактура фортепіанних творів П. Чайковського: аспекти жанрової стилістики. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 92–98.

- Сильвестров, В. (2011). *Дочекатися музики. Лекції – бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Сирятська, Т. О. (2024). Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 140–160. DOI 10.34064/khnum1-70.08
- Смірнова, І. В. (2020). *Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII–XIX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Сокол, А. В. (1977). *Типологія простої, складної і синтетичної фактури у творах І. Стравінського*. (Автореф. дис... канд. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Стецюк, Б. О. (2019). *Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Стецюк, Р. О. (2019). Інструментально-видовий стиль як виконавський феномен (на прикладі саксофона). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 54, 154–173.
- Стоянова, А. Д. (2019). *Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть XX – початку XXI століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Сухленко, І. (2015). Жанровий аспект виконавської інтонації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 23–32.

- Суховерська, О. (2014). «Розриви площин» В. Годзяцького як яскравий зразок українського музичного авангарду 1960-х років. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 111, 106–112.
- Тукова, І. (2002). «Жанротворчість» і творчість у «жанрі». *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 21, 31–38.
- Тукова, І. (2021). *Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох XVII – початок XXI століття*. Харків: Акта.
- Тукова, І. (2003). *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Фартушка, О. Д. (2021). *Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Фізер, К. Д. (2019). *Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів)*. (Дис. ... канд. мист.). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Фрайт, О. В. (2023). Явища літературно-музичної жанрової міграції в українській фортепіанній творчості (друга половина ХІХ – перша третина ХХ століття). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 110–115.
- Харнонкур, Н. (2002). *Музика мовою звуків*. Суми: Собор.

- Цурканенко, І. В. (1998). *Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Харків.
- Цурканенко, І. В. (2001). Музична фактура як актуальний об'єкт вивчення. *Наука і сучасність: Збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*, XXIX, 157–163.
- Чабаненко, Н. А. (2019). Українська фортепіанна музика кінця XX ст. та тенденції авангардизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 198–200.
- Черноіваненко, А. (2000). Образно-драматургічна роль фактури в музиці для баяна другої половини XX століття. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 5, 146–156.
- Черноіваненко, А. Д. (2001). *Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Чернявська, М. (2015a). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 128–140.
- Чернявська, М. С. (2015b). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури*. Харків: Смуґаста типографія.
- Чернявська, М. С. (2020). Фортепіанна творчість І. Б. Крамера в аспекті взаємозв'язку виконавства та композиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 58, 96–112.
- Чистякова, Д. А. (2019). Параметри та складові камерно-інструментального стилетворення: етимологічний дискурс. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 119–125.

- Шадько, М. О. (2019). Новий підхід до виразових можливостей фортепіано у творчості американських композиторів ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 35, 343–348.
- Шадько, М. О. (2022). *Феномен розширеного фортепіано у творчості Дж. Крама*. (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Шаріна, А. В. (2022). *«Розширені» фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів)*. (Дис. ... доктора філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Шевченко, Л. М. (2020). *Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт.
- Школярєнко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Юрко, Х. С. (2022). «Марфа і Марія» для восьми віолончелей Олександра Щетинського: інтеграція/дезінтеграція як принципи тембрової організації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 65, 9–26. DOI 10.34064/khnum1-65.01
- Ян Цзін (2023). Реалізація смислоутворювальної та організуючої функцій фактури у фортепіанних творах сучасних українських композиторів. *Аспекти історичного музикознавства*, 33, 128–141. DOI 10.34064/khnum2-33.07. https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt_33_7_YangJing.pdf

- Ян Цзін (2024). Специфіка і функції фактури у фортепіанній музиці сучасних українських композиторів (на прикладі творів З. Алмаші та Д. Малого). *Аспекти історичного музикознавства*, 36, 158–172. DOI 10.34064/khnum2-36.09. https://aspekty.kh.ua/vypusk36/aspekt_36_9_YanTszin.pdf
- Ян Цзін (2023). Фактура як смисловий і композиційний чинник в Елегії для фортепіано З. Алмаші. *Богатирьовські читання: школа теорії та практики* (с. 63-65). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.
- Ян Цзін (2024). Фортепіанна фактура в українському музикознавчому дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії*, 3 (06), 178–183. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.33>
<https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/431>
- Ян Цзін (2023). Фортепіанна фактура як чинник смислоутворення. *Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення: Матеріали XVII Всеукраїнської студ.-аспір. наук.-практ. конф, Дніпровська академія музики*. Дніпро: ЛПРА, сс. 65–67.
- Ян Цзін (2023). Фортепіанна фактура як чинник смислоутворення. *Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення* (с. 65-67). Дніпровська академія музики.
- Boulez, P. (1987). Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2 (1), 161–171. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/07494468708567057>
- Carse, A. (1925). *The History Of Orchestration*. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.58102/page/n289/mode/2up>
- Couturier, L., Bigo, L., Levé, F. (2022a). A Dataset of Symbolic Texture Annotations in Mozart Piano Sonatas. *International Society for Music Information Retrieval*

- Conference, Bengaluru, India. URL: https://hal.science/hal-03860195/file/Couturier2022_TextureDataset.pdf.
- Couturier, L., Bigo, L., Levé, F. (2022b). Annotating Symbolic Texture in Piano Music: a Formal Syntax. *Sound and Music Computing*, URL: <https://hal.science/hal-03631151v1>.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. Schirmer.
- Dovzhynets, I., Govorukhina, N., Kopeliuk, O., Ovchar, O., & Drach, I. (2022). Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. *Amazonia Investiga*, 11(54), 256–263. <https://doi.org/10.34069/AI/2022.54.06.24>
- Ivanova, I.; Chernyavska, M.; Pupina, O (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 257–266. <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>
- Kokoras, P. A. (2005). Towards a holophonic musical texture. *International Computer Music Association*. URL: <https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2005.188/1/--towards-a-holophonic-musical-texture?page=root;size=150;view=image>
- Kostka, S. (2004). *Materials and techniques of twentieth-century music*. Third edition. New Jersey : Pearson Prentice Hall.
- Kripak, O. (2021). Genre of Étude in the Piano Art: Genesis, Main Tendencies of Evolution. *American Research Journal of Humanities Social Science*, Vol. 4, Issue 10, 39–43.
- Mickey, D. (1980). *An analysis of texture in selected piano etudes of Chopin and Scriabin*. A Thesis for the Degree Master of Art.
- Mizitova, A., Sediuk, I., Kopeliuk, O., Cherednychenko, O., & Pidporinova, K. (2023). The four-hand ensembles by Ludwig van Beethoven: search and

gain. *Amazonia Investiga*, 12(67), 337–351.
<https://doi.org/10.34069/AI/2023.67.07.30>

Nikolaievska, Y., Paliy, I., Denysenko, I., Cherednychenko, O., Mykhailova, O., Kuzhba, M., Cherniavskyi, I., Youjie Wang, Qian Zeng. (2023). Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 13 (02), special issue XXXV, 18–25.

Piston, W. (1969). *Orchestration*. Victor Gollancz.

Schoenberg, A. (1984). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. University of California Press.

Vashchenko, O., Kopeliuk, O., Sediuk, I., Bondar, I., & Kornisheva, T. (2022). Analysis of musical art trends in Ukraine in the 21st century. *Amazonia Investiga*, 11(56), 142–149. <https://doi.org/10.34069/AI/2022.56.08.15>

Viner, F. (2023). *The Holy Grail of Piano Writing'. Texture in Contemporary Piano Etudes*. PhD. University of York. Arts and Creative Technologies.

ДОДАТОК А

(нотні приклади)

№ 1

Моему дорогому брату Тарасу
Богдан Решетілов
ПРЕЛЮДІЯ № 5

To my dear brother Taras
Bogdan Reshetilov
PRELUDE № 5

Rubato $\text{♩} = 72$
legato

p

poco rit. a tempo poco rit.

m.d. *p* *m.s.* *pp* *simile*

a tempo poco rit.

a tempo poco rit. a tempo

144

The image shows a page of musical notation, likely a score for a piano and voice piece. The notation is written on a single page, with the key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score is divided into four systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment.

The first system features a vocal line with the lyrics "Lia" and "Lia" repeated. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked "rit." (ritardando).

The second system begins with the tempo marking "a tempo". The vocal line has the lyrics "Lia" and "Lia" repeated. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked "p" (piano) and "m.s." (mezzo-soprano).

The third system features a vocal line with the lyrics "Lia" and "Lia" repeated. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked "mp" (mezzo-piano) and "poco a poco cresc." (poco a poco crescendo).

The fourth system features a vocal line with the lyrics "Lia" and "Lia" repeated. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked "mp" (mezzo-piano) and "poco a poco cresc." (poco a poco crescendo).

№ 2

Золтан Алмаші
ЕЛЕГІЯ

Zoltan Almashi
ELEGY

Andante
cantabile, espressivo

p *mp*

(con Ped ad libitum) *

pp *mf* *f* *p*

pp *mf* *f* *p*

rit.

a tempo
maestoso

mp *mf* *p* *pp* *f* *p*

rit. *a tempo*

mf *p*

Ped * Ped * Ped *

* Педаль, крім спеціально позначених тактів – на розсуд виконавця.
Але вона повинна підкреслювати гармонічну і поліфонічну структуру.

* Pedal, except for specially designated places - at the discretion of the performer,
but it should emphasize the harmonic and polyphonic structure.

91

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes various dynamics, articulations, and tempo markings.

System 1: Features a treble and bass staff. The treble staff begins with a *rit.* marking. Dynamics include *p*, *mf*, *pp*, *ppp*, and *dolcissimo pp*. There are also *pp* markings in the bass staff.

System 2: Continues the musical piece. Dynamics include *p*, *mf*, *pp*, and *f*. A *rit. molto* marking is present towards the end of the system.

System 3: Labeled **Rubato** at the beginning. It includes markings for *rit.* and *a tempo*. Dynamics include *mf*, *pp*, *ppp*, *p*, *mf*, and *molto espr.*. There are also markings for *espressivo* and *consantimento*.

System 4: Features a treble and bass staff. The treble staff begins with a *♩ = ♩ a tempo* marking. Dynamics include *ppp*, *leggierissimo*, *dolce cantabile*, and *pp*.

№ 3

Сергій Пілютіков
КАЗКА

Serhiy Pilyutikov
TALE

Op. 66

fff *con. Feo*

pp *leggiere*

mp

p

7:6 8:7 7:6 7:8

3 5:4 3:2 3

7:8 3:2 7:6 5

3

This page of musical notation, numbered 207, contains five systems of piano music. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns and articulation marks.

- System 1:** Features a series of sixteenth-note runs in the right hand, often grouped with slurs and marked with a '5' (quintuplet). The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes appears in the right hand towards the end of the system.
- System 2:** Continues the sixteenth-note runs in the right hand. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. A triplet of eighth notes is marked in the left hand.
- System 3:** The right hand has a more melodic line with slurs and a 3:2 ratio marking. The left hand features a triplet of eighth notes and a 7:8 ratio marking. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present.
- System 4:** Features a series of sixteenth-note runs in the right hand, marked with a '5' (quintuplet). The left hand has a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.
- System 5:** The right hand has a melodic line with slurs and a 3:2 ratio marking. The left hand features a triplet of eighth notes and a 7:6 ratio marking. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present.

The page concludes with the number 51 at the bottom center.

№ 4

Олег Безбородько
МОЛИТВА МИТЦЯ

Oleg Bezborodko
PRAYER OF THE ARTIST

Andante espressivo ♩ = 60

fff *mf* (echo) *pp* *misterioso* *p*

беззвучно (soundless)

tremolo

con Leo

mf *pp* *p*

tremolo

pp *mp*

p *pp*

m.d. *espress.* *p* *m.s.* *m.d.* *pp*

p *m.s.*

8va *8va* *8va* *8va*

8va *8va*

* Дуже стрімке глісандо нігтями по струнах у вказаному діапазоні.
* Very quick glissando on the strings in the indicated range produced with fingernails.

The image shows a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various dynamics, performance instructions, and musical markings.

System 1: The first system begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction *sereno*. It transitions to a mezzo-piano (*mp*) dynamic with the instruction *dolce*. The music features a flowing melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

System 2: The second system continues the melody and accompaniment, maintaining the *mp dolce* character. It includes a repeat sign with first and second endings.

System 3: The third system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It includes markings for *m.s.* (mezzo-soprano) and *m.d.* (mezzo-dolce), along with a triplet of eighth notes. The tempo changes to 3/4 time.

System 4: The fourth system begins with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. It features an *accel.* (accelerando) section followed by a return to *a tempo*. The instruction *f cantabile* is present. The system ends with a fermata.

System 5: The fifth system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. It transitions to a mezzo-piano (*mp*) dynamic with the instruction *espress.* (espressivo). The music concludes with a final chord.

ДОДАТОК Б

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б)

1. Ян Цзін (2023). Реалізація смислоутворювальної та організуючої функцій фактури у фортепіанних творах сучасних українських композиторів. *Аспекти історичного музикознавства*, 33, 128–141. DOI 10.34064/khnum2-33.07
https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt_33_7_YangJing.pdf
2. Ян Цзін (2024). Специфіка і функції фактури у фортепіанній музиці сучасних українських композиторів (на прикладі творів З. Алмаші та Д. Малого). *Аспекти історичного музикознавства*, 36, 158–172. DOI 10.34064/khnum2-36.09
https://aspekty.kh.ua/vypusk36/aspekt_36_9_YanTszin.pdf
3. Ян Цзін (2024). Фортепіанна фактура в українському музикознавчому дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії*, 3 (06), 178–183. DOI
<https://doi.org/10.32782/art/2024.3.33>
<https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/431>

Публікації, які свідчать про апробацію матеріалів дисертаційного дослідження

4. Ян Цзін (2023). Фактура як смисловий і композиційний чинник в Елегії для фортепіано З. Алмаші. *Богатирьовські читання: школа теорії та практики* (с. 63-65). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.
5. Ян Цзін (2023). Фортепіанна фактура як чинник смислоутворення. *Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення* (с. 65-67). Дніпровська академія музики.

Конференції:

1. Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 26 – 27. 05. 2022).
2. Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 17 – 19. 03. 2023).
3. XVII Всеукраїнська студентсько-аспірантська науково-практична конференція «Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення» (Дніпро, Дніпровська академія музики, 09 – 10. 10. 2023).
4. Науковий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 13 – 14. 02. 2024).
5. XVIII Всеукраїнська дворівнева науково-практична конференція «Музичний твір як феномен рефлексивно-творчого мислення» (Дніпро, Дніпровська академія музики, 01 – 02. 04. 2024).
6. Міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» Міжнародного науково-творчого та освітнього проєкту «Богатирьовські студії: синтез теорії та практики» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 04 – 06. 04. 2024).
7. Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» (Київ, Національна музична академія музики імені П. І. Чайковського, 26 – 27. 04. 2024).
8. Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 11 – 12. 02. 2025).