

УДК 781.6:78.071.1

DOI 10.34064/khnum1-77.13

Малий Дмитро Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент, старший викладач

кафедри композиції та інструментування, кафедри теорії музики

e-mail: dmytro.malyi@num.kh.ua

ORCID iD: 0000-0003-3751-5019

**Варіантна комбінаторика як техніка композиції:
творчий досвід автора**

Стаття присвячена варіантній комбінаториці як різновиду варіантної техніки, що має витоки у середньовічному багатоголоссі, поліфонії *ars nova* та фольклорних традиціях. Варіантна комбінаторика розглядається як техніка, що передбачає множинність форм роботи з мотивами чи іншими структурами при їх обов'язковій перестановці. У творчості композиторів XX століття спостерігаються як тотальні, так і часткові форми її використання. Від 2024 року автор статті застосовував та розвивав варіантну комбінаторику у власних творах, зокрема Симфонії, «Сонаті-веснянці» для флейти та фортепіано, «Двох веснянках», «Двох нескінченних мелодіях» для фортепіано. Мета представленої публікації – висвітлення основних принципів і прийомів варіантної комбінаторики як техніки композиторського письма на прикладі творів Б. Бартока, І. Стравінського, К. Орфа і власних композицій автора статті. Дослідження спирається на історико-генетичний, структурно-функціональний, компаративний та системний методи й підходи. У результаті окреслено загальні положення техніки варіантної комбінаторики, запропоновано метод аналізу музичних творів у цьому аспекті та розроблено типологію варіантної комбінаторики.

Ключові слова: композитор; музичний твір; техніка композиції; сучасне українське музичне мистецтво; аналіз твору; фортепіано; варіантна комбінаторика; автокоментар; типологія.



Постановка проблеми.

Варіантна техніка є однією з найбільш розповсюджених у композиторській практиці. Існує велика кількість форм і прийомів її використання (мотивна, ритмо-мотивна, модусна техніка тощо). Протягом віків композитори застосовували цей тип роботи з музичним матеріалом, оновлюючи і збагачуючи його. Нерідко композитори не усвідомлюють, який саме тип варіантності вони використовують, адже прийоми варіантної техніки можуть поєднуватися із застосуванням інших технік. Історія варіантності сягає часів середньовічного багатоголосся, епохи *ars nova*, а також має підґрунтя у фольклорних музичних традиціях слов'янської культури, що детально дослідила О. Верба¹ (2002).

Комбінаторика (принцип перестановок, монтажу), яка нерідко поєднується з варіантністю, набула нового вираження у творчості композиторів ХХ століття, попри те, що використовувалася ще у середньовіччі. У творах таких композиторів, як І. Стравінський, Б. Барток, К. Орф, О. Мессіан, можна виявити як тотальне, так і часткове застосування варіантної техніки (переважно мотивної), що поєднується з принципами комбінаторики.

Вибір теми цієї статті став результатом практичного досвіду автора з опанування варіантної техніки: у вересні 2024 року її прийоми у поєднанні з технікою комбінаторики вперше були тотально використані у *Симфонії*, надалі ця техніка втілилася у циклі «*П'ять архайчних пісень*» для квартету дерев'яних духових, «*Серенаді*» та «*Двох нескінченних мелодій*» для фортепіано, а на початку 2025 року – у «*Двох веснянках*» для фортепіано та «*Сонаті-веснянці*» для флейти з фортепіано. Виходячи з того, що основою цієї техніки є множинність форм роботи з мотивами та їх обов'язкове чергування, пропонуємо визначити її як *варіантну комбінаторику*.

На сьогодні техніка варіантної комбінаторики (далі – *ТБК*) є доволі поширеною у композиторській практиці, але кожен митець реалізує її принципи з позицій особистого бачення. У цій статті вони

¹ Нині О. Александрова.

розглядаються крізь призму втілення у власних творах автора, що передбачає їх індивідуальну інтерпретацію.

Останні дослідження і публікації за обраною темою. Техніка варіантної комбінаторики розглядається в дисертації О. Верби (2002). Водночас її складові – варіантність і комбінаторика – були предметом численних наукових розвідок. Тему *варіантності*, окрім згаданої праці О. Верби, порушують дослідження Н. Посікіри-Омельчук (Посікіра-Омельчук, 2020), Г. Савченко (2020а) і Н. Мазуріної (варіантність у пісенному фольклорі) (Мазуріна, 2019). О. Верба трактує варіантність як «різновид варіювання, що виражений за допомогою асиметричних змін повторювального первинного інтонаційно-конструктивного утворення» (Верба, 2002: 53), розглядаючи її як техніку організації звукового матеріалу, принцип тематичного розвитку, метод художнього моделювання, а також визначає варіантну форму як окремий тип композиції (там само: 54). Також дослідниця окреслює загальні прийоми варіантної техніки: у межах школи Нотр-Дам (епоха Перотіна) – варіантно-мотивна повторність, варіантна комбінаторика, модусне варіювання, варіантна розробковість (там само: 37); у поліфонії *ars nova* – ритмо-мотивна комбінаторика, мотивна варіантність, конструювання форми на варіантній основі (там само: 39–41). Ці прийоми, своєю чергою, можна розглядати як окремі типи варіантної техніки, адже кожен з них передбачає власний принцип роботи з музичним матеріалом. Варіантну комбінаторику науковиця визначає як «специфічний для кінця XII століття вид техніки, який представлений тембровим варіюванням одного й того ж матеріалу шляхом перестановок послідовок, фраз із голосу в голос» (там само: 37). Не можна стверджувати, що наведене визначення цілком відповідає техніці, позиції якої окреслені в цій статті і застосовані автором на практиці, однак запропонована дефініція є найбільш дотичною до неї.

Н. Посікіра-Омельчук (2020) розглядає варіантність як принцип розвитку в контексті творчості українських композиторів, зокрема В. Барвінського, М. Скорика, М. Камінського, Д. Задора, М. Колесси, але не аналізує її як техніку композиції. Г. Савченко (2020а) вивчає

принцип багатофігурності, мелодичної та мотивної варіантності в оркестровому письмі І. Стравінського.

Питання *комбінаторики* не є поширеною темою в музикознавстві, проте йому присвячено низку досліджень, зокрема статті О. Сокола (1976), Г. Савченко (2020b, 2021), дисертацію О. Кузьмук (2020), також воно розглядається у навчальному посібнику з поліфонії в українській музиці І. Пяковського (Пяковський, 2012) (стосовно творів Л. Грабовського). Принцип комбінацій у фортепіанній творчості Б. Бартока частково висвітлено у статті А. Геді (2020). Г. Савченко вивчає поняття комбінаторики з точки зору її *онтологічних засад* – у зв'язку з математикою та візуальними видами мистецтва (Савченко, 2020b: 187), а також як принцип *оркестровки І. Стравінського*, де комбінаторика виявляється: «...в оперуванні дрібними тембро-фактурними елементами і структурами, що зумовлено типом тематизму композитора на основі інтервальної і мотивної варіантності» (там само: 188), «в прийомах тембрових передач і переключення <...> підключення / відключення голосів фактури (тембрів) по вертикалі та горизонталі» (там само: 189). У дисертації О. Кузьмук (2020) комбінаторний принцип розглянуто досить ґрунтовно: дослідниця зазначає, що він «є одним із найстаріших в еволюції поліфонічного мислення» (Кузьмук, 2020: 7). Аналізуючи його у контексті творчості А. Веберна, А. Шенберга, Б. Бартока й інших композиторів, вона доходить висновку, що комбінаторика і симетрія є «провідними принципами структуроутворення в серійних, серіальних і вільно-атональних творах» (там само: 16).

Інший тип варіювання – *варіативність*² – окреслює О. Фартушка, розглядаючи варіативне остинато як «принцип музичного мислення І. Стравінського» (Фартушка, 2021: 63) і типову ознаку його стилю в ранній період творчості (там само: 93). Окрім того, дослідник простежує прояви варіативності у творах Д. Лігеті (там само: 102) та В. Вітмена (там само: 167).

² Варіативність є предметом дослідження О. Котляревської (1996).

У результаті огляду праць, в яких фігурує творча постать І. Стравінського, постає певна термінологічна проблема. О. Сокол визначає метод І. Стравінського як інтервально-комбінаційний (Сокол, 1976). Г. Савченко зазначає, що саме інтервальна та мотивна варіантність є основою тематизму творів І. Стравінського в контексті принципу комбінаторики (Савченко, 2020b: 188). Натомість О. Верба застосовує поняття «мотивна техніка», «варіантна техніка» і «варіантне остинато» (Верба, 2002: 43–46). О. Фартушка, своєю чергою, оперує терміном «варіативне остинато» (Фартушка, 2021: 63). На наш погляд, множинність подібних понять, з одного боку, зумовлена контекстом, у якому дослідники розглядають цю техніку, а з іншого – є результатом різних музикознавчих інтерпретацій.

Інше поняття, яке корелює з темою статті, – *варіантно-варіаційний тип розвитку*. Зокрема, у дисертації Ян Цзін (2025) аналізується «Веснянка» № 1 для фортепіано автора цієї публікації³, де ТВК була застосована тотально. Досліджуючи цей твір, науковиця зазначає: «В основу розгортання форми покладений варіантно-варіаційний розвиток теми в дусі архаїчних фольклорних пісень, однак у фактурному обрамленні професійної музики» (Ян Цзін, 2025: 126). Актуальним аспектом праці також є визначення застосованих прийомів: варіантне розширення поспівок, звуковисотне варіювання, внутрішні фактурні зміни, прийоми фактурних «перебивок» і «врізок» (там само: 126–128).

Огляд наявних досліджень показує, що теми варіантності та комбінаторики в музиці є достатньо дослідженими, проте автору цієї статті не відомі наукові праці, які безпосередньо розглядали би варіантну комбінаторику як техніку композиції та містили наочні приклади її застосування у процесі написання музичного твору.

Мета цієї публікації – висвітлення основних принципів і прийомів варіантної комбінаторики як техніки композиторського письма на прикладі творів Б. Бартока, І. Стравінського, К. Орфа та власних композицій автора статті.

³ Також досліджуються інші фортепіанні твори автора: Варіації «*Lamento*» (2022) і цикл «Діатонічні етюди» (2024).

Методологія дослідження. Стаття ґрунтується на наукових методах сучасного музикознавства: *історико-генетичному* – для визначення засад і історії використання прийомів, що становлять основу техніки варіантної комбінаторики; *структурно-функціональному* – для аналізу обраних творів із точки зору будови мотивів, фраз, їх трансформацій, пермутацій і комбінацій; *компаративному* – для порівняння прийомів і принципів ТВК у творах різних авторів, як і у творчості окремого композитора; *системному підході* – для комплексної оцінки використання ТВК як феномена сучасної композиторської практики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

В основі мотивної варіантності⁴ закладена множинність форм роботи з мотивами, тоді як під комбінаторикою розуміються перестановки як мотивів, так і будь-яких інших структурних одиниць музичного тексту (фраз, інтервалів, акордів, сонорних / тембрових структур, кластерів, «пустих» тактів тощо). Техніка варіантної комбінаторики, на наш погляд, не заперечує мотивної варіантності чи ритмо-мотивної комбінаторики, адже варіантність є загальним принципом, який передбачає можливість роботи з будь-якими структурами, а не лише з мотивами.

Далі розглянемо передумови формування техніки варіантної комбінаторики, а також особливості використання її прийомів у межах інших композиторських технік.

Принципи, залучені в ТВК, використовуються в поліфонії, додекафонії, серіалізмі, мінімалізмі, а також в авторських композиторських методах (наприклад, у О. Мессіана, А. Пярта). Так, у додекафонії чи серійній техніці основними принципами роботи з серією виступають пермутації – R, I, RI⁵ (серійні форми) (див.: Войтенко, 2023: 29), похідні ряди (там само: 77), транспозиція (там само: 72–73), а також можливі прийоми редукції й аддикції серії тощо. У репетитивному мінімалізмі подібні принципи (насамперед два останніх) можуть реалізовуватися в межах патерну або такту, здебільшого через трансформації

⁴ Свого роду варіацій «... на ряд мотивних комірок» (Верба, 2002: 40).

⁵ Лат. – Retroversus, Inversus, Retroversus–Inversus.

мотиву або фрази⁶. У творчості А. Пярта можна знайти приклади редукції та аддикції⁷, у Л. Грабовського – мікроваріантну комбінаторику гармонічних інтервалів (за І. Пясковським, який аналізує твір «Візерунки» для гобоя, альту та арфи) (Пясковський, 2012: 161–165), а також серійну комбінаторику ритмічних формул (там само: 168) у контексті розгляду «*Concerto misterioso*».

О. Мессіан використовував варіантність і перестановки мотивів або фраз у межах власної техніки, докладно описаної в праці «*Техніка моєї музичної мови*» (Messiaen, 1956). У главі II він подає два основні прийоми роботи з ритмічним компонентом, які ґрунтуються на: 1) збільшенні або зменшенні тривалості однієї з ритмічних формул (у контексті її довжини), який, як зазначає О. Мессіан, запровадив І. Стравінський (там само: 14); 2) використанні ритму «рагавардхана», що дозволяє добавляти додаткові тривалості (там само: 14–15) – один із характерних прийомів композитора. У главі X «Мелодичний розвиток» О. Мессіан наводить можливі варіанти мелодичного варіювання: подрібнення, зміна регістру, перестановки звуків (там само: 35–36). Водночас він не описує принципів перестановки варіантів мотивних структур, хоча на практиці їх застосовує, зокрема у симфонічній медитації «*Забуті приношення*», симфонії «*Турангаліла*», *Прелюдії № 4* для фортепіано та інших творах.

У контексті творчості автора статті техніка варіантної комбінаторики виникла у зв'язку із застосуванням нелінійного принципу організації

⁶ Зокрема, у творі С. Райха «*Pianophase*» для двох фортепіано, починаючи з 16 патерну, відстежується прийом редукції мотиву, а з 27-го – подвійна редукція. У свою чергу, в Етюді № 2 для фортепіано Ф. Гласса відбувається аддикція мотиву.

⁷ Наприклад, у творі «*Fur Alina*» композитор реалізує принцип поступового розширення та звуження мотивної структури, що відбувається через зміну кількості звуків у межах такту. З 1-го по 8-й такти відбувається розширення – від одного до восьми звуків, натомість із 9-го по 14-й – звуження, зменшення кількості звуків від семи до двох. У творі «*Fratres*» також здійснюється розширення мотиву через додавання звуків (аддикції), що відбувається в межах метричної схеми: 7/4 – 9/4 – 11/4, яка кожного разу повторюється двічі і завершується двотактовим рефреном.

музичного матеріалу, який був уперше реалізований у музиці до вистави «ХАРТЕДЕ 20» (серпень 2024). Були створені окремі, незалежні одна від одної, партії для кларнета, віолончелі та фортепіано, що виконувалися алеаторно за принципом комбінаторики, тобто із перестановкою мотивів, фраз та інших структур. У цьому творі кожна партія складається з окремих патернів (умовно позначимо їх як *a*; *b*; *c*...), послідовність яких музиканти мали обирати самостійно, наприклад⁸: *a-b-a-b-c-a-c-b-b-d*. Патерни включали не лише мотиви чи фрази, а й сонорні співзвуччя, а також розширені прийоми гри: у віолончелі – *col legno*, *glissando col legno*, удари по деці, гра на підгрифнику; у кларнета – кліки клапанами, беззвучне дихання в мундштук тощо. Вибір конкретних патернів і їхньої послідовності залежав від перебігу сценічної дії, а також спеціальних умов, узгоджених попередньо. При створенні цієї музики автор насамперед керувався принципом комбінаторності, майже не застосовуючи спеціальної роботи з мотивами, що підготувало підґрунтя для переходу до ТВК.

Як і будь-яка техніка композиції⁹, варіантна комбінаторика має ґрунтуватися на певних правилах і прийомах. Розглянемо основні її положення, сформульовані як результат творчого досвіду автора.

1. В основі техніки варіантної комбінаторики закладені такі принципи організації матеріалу: пермутації мотивів (фраз або інших структур музичного тексту), трансформації – варіантне розширення або звуження (аддикція / редукція), також збільшення або зменшення ритмічних чи мелодичних елементів; сегментація – розподіл мотиву на менші елементи; звуковисотне варіювання, зокрема транспозиції; повтори – як цілого мотиву, так і його частин; комбінування цих прийомів між собою, як-от: мотив у інверсії та збільшенні, редукція мотиву у збільшенні, одна половина мотиву у збільшенні, інша – у зменшенні тощо.

⁸ Наведена послідовність є довільною.

⁹ Щодо терміну «техніка композиції» звернемося до статті О. Жаркова (2021), у якій автор визначає останню як «...набір правил. ... Окремий прийом стає саме прийомом техніки композиції, якщо він повторюється в різних творах різних композиторів, як правило, виконуючи різні художні завдання» (Жарков, 2021: 13).

2. Згідно з напрямом руху, мотиви бувають висхідними, низхідними, зигзагоподібними, мішаними; вони можуть об'єднуватися у фрази.

3. У межах твору або циклу ТВК може застосовуватися як частково, так і тотально. Її можна реалізувати як в одному голосі (інші голоси при цьому можуть виконувати різні фактурні функції), так і в кількох або навіть у всіх голосах одночасно.

4. У ТВК довжина мотиву зазвичай відповідає одному такту (або патерну – залежно від концепції та можливого застосування додаткових технік). Через це твори, написані у ТВК, відзначаються метричною варіативністю – майже в кожному такті змінюється розмір.

Розглянемо більш докладно комбінації, пермутації та трансформації мотивів.

1. **Комбінації** (перестановки) мотивів є головною ознакою ТВК. Перестановки можуть здійснюватися у межах як квадратної, так і неквадратної будови. Головною умовою при цьому виступає наявність щонайменше двох мотивів, принципи організації яких різняться між собою за кількістю звуків, напрямом руху, ритмічним або звуковисотним компонентом. У деяких випадках лише у конкретному контексті можна розглядати інший мотив як контрастний або трансформований. Утім, при застосуванні ТВК обов'язково у певний момент має з'явитися мотив, який є або трансформованим, або контрастним до попереднього. Таким чином, відбувається перестановка як контрастних, так і трансформованих мотивів. Крім того, у межах ТВК можливе використання перестановок «пустих» тактів. Натомість застосування різних мотивів або їх почергового повторення у межах певної структури ще не є свідченням використання ТВК. Наприклад, структури aa_1bc ; $abcd$; $aabb$ не можна розглядати як приклади ТВК у строгому розумінні. Однак такі структури вже мають потенціал розвитку у бік ТВК за умови подальшої трансформації та комбінування мотивів.

2. Використання **пермутацій** в межах певної структури. Із основної форми (P) можуть утворюватися її інверсія (I), реверсія (R), реверсія інверсії (RI), а також інші можливі варіанти (наприклад, квінтови

чи квартові мутації¹⁰, які в цій статті не розглядаються, оскільки вони ще не застосовувалися автором на практиці, і наразі невідомо, чи використовували їх інші композитори поза додекафонією).

3. *Трансформації* можуть відбуватися на рівні як звуковисотної організації, так і ритмічної структури: збільшення чи зменшення тривалостей, а також через аддикцію чи редукцію звуків мотиву. Найпростішою формою трансформації можна вважати зміну висоти окремих звуків або їх групи. Іншою поширеною формою є транспозиція мотиву – перенесення з точним збереженням інтервальної структури.

Тривалості у збільшенні / зменшенні. При збереженні або зміні звуковисотності можуть змінюватися тривалості – одного, кількох чи всіх звуків, які можуть бути подовжені або скорочені у певну кількість разів (зазвичай від 1/2).

При використанні *аддикції* звук чи кілька звуків (пауза / паузи) можуть додаватися як «до» або «після», так і «між» звуками мотиву при збереженні його звуковисотності. Можливе як повторення звука з мотиву, так і додавання іншого. При *редукції* мотиву відбувається усунення певних звуків – на початку, наприкінці або всередині мотиву. Редукція може привести до повного зникнення звуків у такті (чи частині форми), що дає змогу працювати із «пустими» структурами. Іншою формою роботи з мотивами, яка частково належить до редукції, є *сегментація* – поділення структури на сегменти.

Головним наслідком трансформації мотивів є зміна тактового розміру, внаслідок чого утворюється ряд неоднакових за довжиною ритмічних фігур, які комбінуються між собою.

Задля зручності подальшого аналізу музичних прикладів із застосуванням ТВК пропонується спеціальна система умовних позначень мотивів або інших (звукових) структур¹¹ (яка у ряді випадків може лише приблизно відображати той чи інший тип модифікації) (Табл. 1).

¹⁰ Див.: Войтенко, 2023: 63–66.

¹¹ Наведені варіанти можуть утворювати велику кількість комбінацій між собою, наприклад: aI+; AR-; -Ar~ тощо.

Таблиця 1. Система умовних позначень мотивів.

a	Первинний
al	Інверсія
aR	Реверсія
aRl	Реверсія інверсії
ar~	Ритмічно змінений
ap~	Звуковисотно змінений
a+; +a; +a+; a++	Аддикція
a-; -a; -a-; a-	Редукція (також – сегментація)
A	У збільшенні
a	У зменшенні
F	Будова, де відсутня ТВК

Пропонуємо також класифікувати ТВК за трьома *типами*.

1. **Лінійний регламентований** – найпростіша форма ТВК, у якій допускається комбінація ритмічних комірок із трансформаціями висоти й ритму без сегментування, з можливими пермутаціями. Характерною ознакою цього типу є відсутність зміни метру в межах повторювальної структури, зазвичай без розширення періоду.

2. **Лінійний нерегламентований («класичний»)** – у межах сталої форми здійснюється нерегламентована перестановка мотивів із пермутаціями та трансформаціями, що зумовлюють утворення нових ритмічних фігур. Можливе розширення періоду. Послідовність мотивів будується так, щоби розміри тактів постійно змінювалися (повтор одного й того самого розміру допускається не більше двох-трьох разів поспіль).

3. **Нелінійний («нескінченна мелодія»)** – характеризується нерегламентованою перестановкою мотивів із застосуванням пермутацій і трансформацій. За рахунок уникнення повторюваності створюється ефект нескінченної мелодії. Існують два варіанти фіксації нотного тексту: регламентований – із повною фіксацією структури композитором; нерегламентований – лише запис структур без комбінацій.

Описані типи можуть розгортатися в контексті таких варіантів роботи з мотивами (Табл. 2):

Таблиця 2. Варіанти роботи з мотивами.

Варіанти роботи з мотивами в межах ТВК	Типи ТВК		
	Перший	Другий	Третій
1. Монотематичний – використання одного мотиву та його варіантів, отриманих шляхом пермутацій і / або трансформацій (зміни ритмічної, звуковисотної структури тощо).	[a aR a al] – [al a aR al]	[aa-a+] – [a+a-a]	a a+ a- a+ a+ +a-a+ +a~ a+ a~ a~ a- a+ a~
2. Політематичний без варіантності – послідовне використання різних мотивів без застосування трансформацій чи перестановок.	[abab] – [cbca]	[abac] – [bac] – [dadbe] – [beab]	Abaacabcbabd
3. Змішаний – поєднання різних мотивів із одночасним застосуванням до них як трансформацій, такі пермутацій.	[a ar~ a b] – [a ar~ ac] – [b c a al] – [bcba]	[aal+balc] – [paalcb] – [cdcala] – [cdbc]	a a+ b a+ c b c- b+

Керуючись спеціальними позначеннями з *Таблиці 1*, проаналізуємо окремі фрагменти творів Б. Бартока, К. Орфа, І. Стравінського та автора цієї публікації, в яких простежується ТВК, а також визначимо відповідні їй типи згідно із запропонованою класифікацією.

Розглянемо п'єси для фортепіано із циклу «*Мікрокосмос*»¹² (1926–1939) **Б. Бартока**.

№ 133 «*Синкопи*» (том V). У цій п'єсі кожен такт складається із двох або трьох мотивів. Наведемо схему перших двох речень, у яких цифрами позначено такти, а великою літерою – розділ форми¹³:

A – 1. a a b; 2. a ar.~ -b; 3. c; 4. -c cc

5.a aI b; 6.a ar.~ -b; 7.cI cI-; 8. cIcI- cI

Оскільки у п'єсі спостерігаються трансформації та комбінації мотивів у межах чіткої квадратної структури (4+4), що формує період, то, згідно з типологією, приклад відповідає другому типу ТВК.

Розглянемо п'єсу № 136 «*Цілотонова гама*» (том V). У перших двох реченнях кожен такт відповідає окремому мотиву, що складається з трьох або чотирьох звуків (такти № 1–12):

A – ||: a b c | a br.~ d :||

У п'єсі використано ритмічну трансформацію мотиву в межах неквадратної структури періоду (3+3) без зміни метру. Така організація відповідає першому типу ТВК.

У п'єсі № 140 «*Вільні варіації*» (том VI) проаналізуємо два періоди, в яких друге речення кожного є розширеним:

A – a b a b+ | a+~ b- F

A₁ – a b a b+ | a+~ b- F

При повторі періоду спостерігається інверсійний рух крайніх голосів у межах оберненого контрапункту октави ($J_v = -14$). Оскільки в п'єсі наявні комбінації, пермутації та трансформації мотивів, що зумовлюють зміну тактових розмірів, приклад відповідає другому типу ТВК.

У п'єсі № 141 «*Тема і відповідь*» (том VI) розглянемо два перші речення, з яких друге є розширеним:

¹² Надаються аналізи лише тих п'єс, у яких чітко виявляється застосування ТВК. У інших зі 153-х п'єс вона або відсутня, або використана частково, або не може трактуватися однозначно.

¹³ У подальших аналізах – за аналогією.

$$A - a b c | a b- c d$$

$$A_1 - a b c p \sim | a b- c p + \sim$$

$$B - a b b r \sim b | a r \sim a r \sim b r \sim b r \sim$$

У розділах **A** і **A₁** використано комбінації, пермутації та трансформації мотивів зі зміною метрики, що дозволяє констатувати наявність другого типу ТВК. Водночас розділ **B** має квадратну будову без зміни розмірів, що свідчить про застосування її першого типу.

Звернімося до іншого прикладу – кантати «*Carmina Burana*» (1936) **К. Орфа**. У творі є дві оркестрові частини (№№ 6 і 9), які мають риси ТВК. Розглянемо їх.

Наведемо схему частини № 6 «*Uf dem Anger*» (Tanz):

$$A - ||: a b a b b p. \sim : ||$$

$$B - [c d c d | c e c p. \sim E p \sim b 1 p. \sim b p. \sim]$$

$$A_1 - \text{рефрен}$$

$$C - ||: a b b- a p. \sim c b+ F: ||$$

$$A_2 - \text{рефрен}$$

У цьому номері рефрен **A** складається з двох речень, по п'ять тактів кожне, що разом утворюють період. Епізод **B** має також два речення: перше – чотиритактове, друге – розширене до шести тактів завдяки додаванню трансформованих мотивів. Попри розширення, повторювальність свідчить про належність до другого типу ТВК. У епізоді **C** застосовано нерегламентовані перестановки, однак збереження структури речень також вказує на другий тип.

№ 9 «*Reie*» (оркестровий вступ):

$$||: a b b+ | a b b++ a p. \sim : || : c c s p. \sim+ : || [d d d+ -]$$

Зі схеми видно, що перше речення складається з трьох тактів, друге – розширене до чотирьох. Далі композитор використовує точне повторення всього періоду. Наступне речення побудоване за іншим принципом: спочатку відбувається повтор фрази *c*, після чого композитор розширює її. У обох номерах застосовано як квадратні, так і неквадратні структури, використано контрастні і трансформовані мотиви, а також присутня регулярна повторювальність. Усе це дозволяє віднести ці приклади до другого типу використання ТВК.

Одним із найбільш відомих композиторів, які застосовували варіантну техніку, поєднуючи її з комбінаторикою, був **І. Стравінський**. Розглянемо декілька сцен з балету «**Весна священна**» (1912–1913). У сцені «**Гра умикання**» останній розділ (ц. 47) має таку структуру:

$$a \ b \ b_1 \ b_1 \ b \ a \ b \ a + b \ b_1 - a + b_1 \ F$$

Виходячи зі схеми, можна стверджувати, що тут реалізовано третій тип ТВК – нелінійний, оскільки порядок вступу мотивів не є регламентованим. Наведемо схему сцени «**Таємні ігри дівчин. Ходіння по колах**»:

$$\mathbf{A} \text{ (ц. 91–92) } - a \ b \ a \ b + | c \ c + d - |$$

$$\mathbf{B} \text{ (ц. 93) } - F \text{ (4 т.) } a \ a + a - a I \sim$$

$$\mathbf{B}_1 \text{ (ц. 94–96) } - a \ b \ a + a | a \ b \ a | a \ b \ a |$$

$$\mathbf{C} \text{ (ц. 97–98) } - F \text{ (2 т.) } a \ b \ a + b \ a I \ a I +$$

$$\mathbf{D} \text{ (ц. 99–103) } - a \ a \ a \ a | a \ a \ a \ a \ a \ b | a \ b \ c \ c + | F$$

У цифрах 94–96 вступ мотивів не регламентується тактовою сіткою. Зі схеми видно, що в розділі **A**, при другому проведенні, мотиви *b* і *c* розширюються: в цих тактах додається ще одна доля. Це вказує на певну регламентованість і квадратність, що свідчить про другий тип ТВК. Розділ **B** презентує нову тему, у якій мотиви не співвідносяться з тактовою сіткою і вступають нерегламентовано, що є ознакою третього типу ТВК. У розділі **C**, окрім варіантного розширення мотивів, застосовується прийом проведення мелодії в інверсії. У розділі **D** з'являється первинний мотив сцени, який неодноразово повторюються без горизонтальних змін (зберігаються мелодичний малюнок і ритм). Однак спостерігається комбінаторика мотивів різних оркестрових груп (тембрів). Цей прийом описує Г. Савченко у своїй статті про оркестрове письмо І. Стравінського (хоча й поза контекстом саме цього твору): «Комбінаторність виявляється також в прийомах тембрових передач і переключення, коли тематична структура доручається декільком тембрам шляхом подрібнення, передачі або через зіставлення» (Савченко, 2020b: 188).

Аналіз цього фрагменту балету свідчить, що навіть у межах невеликої сцени композитор застосовує широкий арсенал прийомів варі-

антної (мотивної) комбінаторики, створюючи контраст із розділами, де ця техніка відсутня або реалізована мінімально.

Проаналізуємо головну партію «*Сонати-веснянки*» для флейти і фортепіано (2025) автора публікації¹⁴. Твір є одностинним, побудованим у сонатній формі з кодою. Структура мотивів головної партії, кожен з яких дорівнює одному такту, має такий вигляд:

A – a b a c | a b+ a c+ | e p.- e- e d | e p.~ e-+ e+ d+

B – a b a+ br.~+ | a br.~+ b+ b++

A₁ – a b a c | aI b+ ap.+ ap.++ .

У розділах **A** і **B** мелодію викладає партія флейти, тоді як у розділі **A₁** – фортепіано. Структура першого періоду є квадратною (4+4 такти), натомість другого – неквадратною (5+5), що досягається завдяки додатковому повтору трансформованого мотиву «e». Як видно зі схеми, у цьому розділі наявна регулярна повторювальність, що дозволяє віднести застосовану в ньому ТВК до другого типу. Далі розглянемо початок побічної партії:

a a- | A a+ a- | Ap~ a+ -Ap~ | a++ – a--.

У темі використано один мотив (a), який зазнає різноманітних трансформацій – редукції (сегментації), аддикції, а також подається у збільшенні (A), що не є розповсюдженим прийомом. Попри множинність форм одного мотиву, у темі простежується регулярна повторність, що дозволяє віднести її до другого типу ТВК, що тяжіє до третього.

Проаналізуємо «*Дві нескінченні мелодії*» для фортепіано (2024)¹⁵. У № 1 використано комбінації без трансформацій, у № 2 – комбінації з трансформаціями і сегментаціями.

Вже з моменту задуму цикл було орієнтовано на реалізацію третього типу ТВК, що передбачає створення «нескінченної» мелодії.

¹⁴ Прем'єра відбулася 28 квітня 2025 року в залі Національної спілки композиторів України (Київ) у межах фестивалю «Київські музичні прем'єри» у виконанні Н. Кожушко-Максимів (флейта) та Р. Кіт (фортепіано). Аналізуються лише перша головна і початок побічної партії Сонати, оскільки протягом більшої частини твору застосовується другий тип ТВК.

¹⁵ Написані наприкінці 2024 року й виконані автором у Харкові 28 січня на лекції-концерті «KE HE CE PE, або як створити авангардну музику до вистави».

Оскільки форма твору не є регламентованою, її розділи можна виокремити лише умовно – відповідно до вступу нового мотиву (позначено символом «|»). Твір має два варіанти виконання і запису нотного тексту: лінійний – з фіксованою послідовністю комбінацій; нелінійний – із довільними повторами та перестановками мотивів.

Наведемо структуру «*Нескінченної мелодії*» № 1 (у лінійному варіанті викладу), де «–» – пауза, а «|» – вступ нового мотиву або фрази.

aba – aaba – | ca – ca – ab | dabdacdcd |
edecaedceb | fafcdafedfcabcdeaf | gfagcdbggedgfb |
hbahcfdehghgbgedbeda – ba – abba – da – d – |iei-

У творі простежується принцип поступового збільшення довжини структури: від коротких мотивів (2–3 звуки) до фраз, що складаються з кількох мотивів. Зокрема, *a* – мотив із трьох звуків; *b* – із двох; *c* – із трьох; *d* – із чотирьох; *e* – мотив із восьми шістнадцятих; *f*, *g*, *h* – фрази, кожна з яких поєднує три різні мотиви, що контрастують за ритмічними і метричними характеристиками; *i* – мотив із трьох звуків, що з'являється в останньому розділі.

Фінальне проведення мотиву «*i*» подається в редукованому вигляді, що символічно позначає відкритість і потенційну можливість продовження розвитку, тобто ідею нескінченності. Мотивні структури контрастують між собою, що підкреслюється за допомогою метроритмічної організації, артикуляції та реєстрового розміщення.

У «*Нескінченній мелодії*» № 2 додаються трансформації мотивів, зокрема редукції у багатьох варіантах. Використано лише п'ять мотивів, що походять із № 1: у первісному вигляді – *a*, *b*; у трансформованому – *c*, *d*, *e*. У творі активно застосовується принцип повтору. Для його позначення введено символ **x*** – у місцях, де кількість повторів перевищує два. Також використано редукції (сегментації) мотивів: «*-» – редукція другої частини мотиву; «-*» – редукція першої частини; «*-» – редукція всередині мотиву; «*-» – подовжена редукція тощо:

a a- a-a a- a a- a- a a- a a- |
b -b a- a b- b -b b- a- a -b a- b a -b -b a- b- b b-(x3) b -b a -a a- |

c c- c a a- a- b- b -b a -a -a -b -b b c- c- c -c b c- -b -b -a(x3) b- b-
-c c- c a -c -c c-(x5) c -c c |

d c- c d- d- d d- a b -b -c c- c- c d- d d d-- -d d--- -d ---d -d- d--- d-
- d- d -d(x3) d---(x7) d-- d --d ---d ---d --d c --d d c- c- c -b -b a b- b- b
a b c -c d- d-- d d---(x10) d-- d-- d- d---(x5) d -d c- c- -d b- b -b c- c- -d
-c -a(x3) -b(x3) -a(x4) --d- --d- -b c- c- -a -a --d- --d- d-- d-- -a(x5) --d-
d---(x5) -a -a d--- d--- b- b -a(x3) d---(x3) -d -d c-(x3) d-- d- d-- d-- d-
d- c -c -a(x9) |

е

У цьому номері кожен умовний розділ є більшим за попередній, а останній – «е», подібно до останнього мотиву в першій мелодії, позначає потенційний початок нового розділу, що також свідчить про ідею «відкритої», «нескінченної» форми.

Висновки.

Поєднання техніки варіантності з комбінаторикою відкриває нові шляхи у методі роботи і розвитку музичного матеріалу. Не намагаючись копіювати чи наслідувати інших композиторів, автор статті знайшов принципи та прийоми використання такого поєднання, що, на перший погляд, здаються очевидними і не потребують пояснення. Проте не вдалося знайти досліджень, де ці прийоми розглядалися б саме в контексті варіантної комбінаторики і водночас служили наочними прикладами щодо її практичного застосування.

Описані в статті прийоми роботи з мотивами та їх комбінаціями не є вичерпними. Більше того, в межах варіантної комбінаторики можна реалізовувати різні техніки – модальну, додекафонну, серійну чи серіальну; алеаторику й сонористику тощо.

У статті виокремлено три типи ТВК, залежно від прийомів і принципів роботи з матеріалом:

- перший тип має найменш виражені ознаки ТВК і включає лише окремі її елементи;

- другий (або «класичний») є найбільш поширеним, перехідним від першого до третього. У ньому чітко виражена повторювальність,

але з нерегламентованою комбінаторикою структурних одиниць (мотивів, фраз тощо);

– третій тип («нескінченна мелодія») є радикальним варіантом ТВК, де відсутні межі початку і кінця розділів форми (або є умовні).

Проведений аналіз виявив, що у творах Б. Бартока та К. Орфа найпоширенішим типом ТВК (згідно із запропонованою типологією) є другий, у якому реалізується повний спектр варіантних прийомів роботи з мотивами. У творах І. Стравінського, натомість, більшою мірою представлений третій тип, який нерідко чергується з іншими. «Соната-веснянка» для флейти і фортепіано та «Дві нескінченні мелодії» для фортепіано автора статті були включені до аналізу з метою демонстрації задіяних принципів варіантно-комбінаторної роботи. У цих творах реалізуються другий і третій типи ТВК.

Аналіз творів також виявив варіанти роботи з мотивами (див. *Табл. 2*): найчастіше композитори використовують третій варіант – «змішаний», частково другий – «політематичний без варіантності». У опусах автора публікації трапляється й перший варіант – «моно-тематичний» (наприклад, побічна партія «Сонати-веснянки»; перший (умовно) розділ «Нескінченної мелодії» № 2).

Зауважимо, що застосування ТВК є ознакою структурного мислення композитора¹⁶, оскільки передбачає свідоме компонування музичного матеріалу. Імпровізаційний підхід тут мінімізується або відсутній, натомість залучаються різні форми опрацювання структур музичного тексту.

При використанні ТВК існує ризик створення подібних варіантів комбінацій, що може привести до одноманітності. Уникнути цього (якщо це важливо для композитора) можна через урізноманітнення ладогармонічної, метроритмічної, структурної, фактурної організації твору, впровадженню й інших технік тощо.

¹⁶ За О. Вербою (2002: 46) – друга гілка варіантності (від середньовічного багатоголосся).

Перспективи досліджень. Попри те, що у творчості автора статті наявні приклади застосування ТВК поза межами роботи з мотивами, зокрема у сфері сонорних, шумових структур, а також композиції з використанням розширених прийомів гри на різних інструментах, ці аспекти у пропонованій публікації не розглядалися. Недостатньо вивченими залишаються й принципи поєднання варіантної комбінаторики з іншими композиторськими техніками, що відкриває широкі можливості для розробки та досліджень нових методів письма.

ЛІТЕРАТУРА

- Верба, О. (2002). *Варіантність та її композиторські закономірності (на прикладі інструментальної музики українських та російських композиторів 70–90 рр. ХХ ст.)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ [рос.].
- Войтенко, О. (2023). *Теоретичні основи дванадцятинової композиції*. Київ: Фенікс.
- Геді, А. (2020). Еволюція Фортепіанного стилю Бели Бартока. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 45–60. <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.03>.
- Жарков, О. (2021). Техніка композиції в сучасному науковому дискурсі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 132, 9–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>
- Котляревська, О. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Кузьмук, О. (2020). *Взаємодія поліфонічного та гармонічного принципів музичної організації у творах композиторів ХХ століття: специфіка оновлення, методи аналізу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Мазурина, Н. (2019). Система чинників варіантності в пісенному фольклорі. *Народознавчі зошити*, 4(148), 842–849. <https://doi.org/10.15407/nz2019.04.842>
- Посікіра-Омельчук, Н. (2020). *Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Пясковський, І. (2012). *Поліфонія в українській музиці*. (Навчальний посібник). Київ: НМАУ.

- Савченко, Г. (2020b). Комбінаторність як константний принцип оркестрового письма І. Стравінського. *Аспекти історичного музикознавства*, 21, 180–193. <https://doi.org/10.34064/khnum2-21.12>
- Савченко, Г. (2020a). Багатофігурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполлон Мусагет»). *Аспекти історичного музикознавства*, 19–20, 189–205. <https://doi.org/10.34064/khnum2-19.11>
- Савченко, Г. (2021). Оркестрове письмо І. Стравінського неокласичного та пізнього (серійного) періодів творчості: компаративний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 36–56. <https://doi.org/10.34064/khnum1-60.02>
- Сокол, О. (1976). Особливості та найважливіші принципи інтервально-комбінаційного методу І. Стравінського. *Українське музикознавство*, 11, 120–143.
- Фартушка, О. (2021). *Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндемита, І. Стравінського, О. Щетинського)*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ян Цзін, (2025). *Функції фактури у фортепіанних творах українських композиторів кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Messiaen, O. (1956). *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc.

REFERENCES

- Fartushka, O. (2021). *Choral polyphony in the system of composers' style (on the example of P. Hindemith's, I. Stravinsky's, and O. Shchetynsky's)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Hedi, A. (2020). The evolution of Bartok's piano style. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 57, 45–60. <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.03> [in Ukrainian].
- Kotliarevska, O. (1996). *The variation potential of a musical work: a cultural aspect of interpretation*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Kuzmuk, O. (2020). *The interaction of polyphonic and harmonic principles of musical organization in the works of composers in the first half of the 20th century: the specific of renewal, and the methods of analysis*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

- Mazurina, N. (2019). System of factors of variability in song folklore. *Ethnographic notebooks [Narodoznavchi Zoshyty]*, 4(148), 842–849. <https://doi.org/10.15407/nz2019.04.842> [in Ukrainian].
- Messiaen, O. (1956). *The Technique of my Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc [in English].
- Piaskovskyi, I. (2012). *Polyphony in Ukrainian music*. (A Textbook). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Posikira-Omelchuk, N. (2020). *Transformation of painting principles in Western Ukrainian piano music of the 20th century*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2021). I. Stravinsky's orchestral writing of the neoclassical and serial (late) periods: comparative analysis. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 60, 36–56. <https://doi.org/10.34064/khnum1-60.02> [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2020a). Multifigure technique in I. Stravinsky's orchestral writing of the neoclassical period (on the example of the ballet "Apollon Musagète"). *Aspects of Historical Musicology*, 19–20, 189–205. <https://doi.org/10.34064/khnum2-19.11> [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2020b). Combinatorics as a constant principle of I. Stravinsky's orchestral writing. *Aspects of Historical Musicology*, 21, 180–193. <https://doi.org/10.34064/khnum2-21.12> [in Ukrainian].
- Sokol, O. (1976). Features and the most important principles of I. Stravinsky's interval and combinational method. *Ukrainian Musicology*, 11, 120–143 [in Ukrainian].
- Verba, O. (2002). *Variant-making and its composer regularities (on the example of instrumental music by Ukrainian and Russian composers of the 1970^s–1990^s)*. (PhD thesis). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Russian].
- Voitenko, O. (2023). *Theoretical foundations of twelve-tone composition*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Yan Jing. (2025). *Functions of texture in piano works by Ukrainian composers of the late 20th – first quarter of the 21st century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zharkov, O. (2021). Composition technique in modern scientific discourse. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 132, 9–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945> [in Ukrainian].

Dmytro Malyi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Senior Lecturer at the Department of Composition and Instrumentation,
the Department of Music Theory
e-mail: dmytro.malyi@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0003-3751-5019

Variant Combinatorics as a Compositional Technique: the Author's Creative Experience

Statement of the problem. *The article is devoted to the technique of variant combinatorics, which involves multiple forms of working with motifs or other sound structures through mandatory permutations and combinations. This topic arises from the author's compositional experience, who turned to these method in 2024 and has since applies them widely, in particular in seven works, including "Sonata-Vesnianka" for flute and piano and "Two Endless Melodies" for piano.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to define the main principles and techniques of variant combinatorics as a technique of compositional writing, that illustrated by B. Bartók, I. Stravinsky, K. Orff's works and the author's opuses. The article analyzes Nos. 133, 136, 140, 141 from B. Bartók's "Mikrokosmos", Nos. 6 and 9 from K. Orff's "Carmina Burana", two scenes from I. Stravinsky's ballet "The Rite of Spring", and fragments of the author's own works. The technique of variant combinatorics remains understudied and is addressed only in the PhD thesis by O. Verba, despite the topic of variability has been studied in the works by N. Posikira-Omelchuk, N. Mazurina and H. Savchenko, and combinatorics has been examined in the studies by O. Sokol, H. Savchenko, O. Kuzmuk and I. Piaskovskyi. Also Yan Jing analyzes the "Vesnianka" No. 1 for piano by author of this article, identifying a variant-variation type of development. Thus, the novelty of this research lies in presenting the technique of variant combinatorics' key principles, typology, and the method of analysis developed by the author. The research uses a combination of historical and genetic, structural and functional, comparative, and systemic approaches.*

Research results. *The study identifies core the technique of variant combinatorics: motif permutations (R, I, RI), transformations (additions, reductions, augmentations, diminutions), segmentation, pitch variation, and combinations. A special notation system for motifs and structures is proposed. The technique of variant combinatorics is categorized according three types: linear regulated, linear unregulated, and nonlinear. Motif usage is further classified as monothematic,*

polythematic, or mixed. Analysis shows Bartók and Orff mainly use the second type, Stravinsky predominantly the third, while the author's works employ the second and third types.

Conclusion. *The technique of variant combinatorics reflects a composer's structural thinking by enabling conscious musical material organization. The described motif technique are not exhaustive, it can encompass other types of compositional methods like dodecaphony, serialism, aleatorics, and sonorism, discovering the directions for future experiments and research.*

Keywords: *composer; musical work; compositional technique; contemporary Ukrainian musical art; analysis of the work; piano; variant combinatorics; self-commentary; typology.*

*Стаття надійшла до редакції 27.10.2025,
рекомендована до друку 19.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*