

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

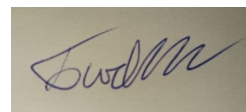
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СТИЛЬОВІ ПРОЄКЦІЇ ЖАНРУ ІНВЕНЦІЇ В МУЗИЦІ
XX–XXI СТОЛІТЬ: ВІД БАРОКО ДО ДЖАЗУ**

студента II курсу
освітнього рівня «Магістр»,
оркестрового факультету
Бичека Михайла Михайловича

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри теорії музики
Борисенко Марія Юріївна

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



Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПОЛІФОНІЯ В МУЗИЦІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ	
1.1. Виразові засади сучасної поліфонії: традиції та новації	7
1.2. Жанр інвенції в історичній перспективі	10
Висновки до Розділу 1	17
РОЗДІЛ 2. «24 КОНЦЕРТНІ ІНВЕНЦІЇ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО В. ПТУШКІНА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДІАЛОГИ	19
2.1. Модуси творчості В. Птушкіна в контексті традицій харківської композиторської школи	19
2.2. «24 концертні інвенції» для фортепіано В. Птушкіна: концепція, трактування жанрової моделі	31
Висновки до Розділу 2	49
РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ЖАНРУ ІНВЕНЦІЇ: ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД	54
3.1. Інвенції для фортепіано з оркестром Б. Мартіну: від необароко до неофольклоризму	54
3.2. Джазові обробки інвенцій Й. С. Баха в творчості Ж. Лус'є.....	64
Висновки до розділу 3	68
ВИСНОВКИ	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	77
ДОДАТКИ	94

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. ХХ століття в музичному мистецтві висуває перед митцями нові творчі завдання, серед яких – повернення до існуючих історичних традицій, проте, не копіювання, а саме перегляд, нове їх відчуття, переосмислення для втілення сміливих творчих експериментів. Художньою моделлю для цього часто виступає культурний досвід, що знаходиться на значній історичній дистанції. Його реконструкція в сучасній творчості призводить до несподіваних результатів. Серед них – сучасні композиторські штудії із жанром інвенції.

Як ретро-жанр бахівської моделі він зберігає певні стильові ознаки барокової епохи, натомість, його нові стильові модуси набувають рис сучасних і новітніх композиційних технік – мікрополіфонії, пан-поліфонії, тотальної диференціації фактури, сонорики, алеаторики, хроматичної тональності, атональності, а деякі жанрові зразки трактовані композиторами у напрямках популярного мистецтва, зокрема, джазу.

Вивчення стильових трансформацій інвенції відкриває можливість, по-перше, простежити шляхи її історичної еволюції, по-друге, відкрити для українського слухача маловідомі сучасні художні зразки, які раніше в українському музикознавстві не розглядалися, по-третє, простежити деякі тенденції розвитку композиторського та виконавського мислення порубіжжя ХХ–ХХІ століть, що становить актуальність обраної теми дослідження.

У руслі цих розвідок знаходиться і творчість трьох розглянутих у пропонованому дослідженні музикантів – українця Володимира Птушкіна, чеха Богуслава Мартіну, француза Жака Лус'є, яким належать різні стильові інтерпретації жанрової моделі інвенції.

Матеріал дослідження: «24 концертні інвенції» для фортепіано В. Птушкіна, «Інвенції» для фортепіано з оркестром Б. Мартіну, джазові обробки Ж. Лус'є інвенцій Й. С. Баха.

Мета дослідження – виявити стильові проєкції жанру інвенції в музиці на прикладі творчості європейських композиторів ХХ–ХХІ століть.

Об’єкт дослідження – жанр інвенції в його історичній еволюції.

Предмет дослідження – індивідуально-стильові втілення жанрової моделі інвенції в музиці ХХ–ХХІ століть.

Основні завдання дослідження:

- висвітлити основні тенденції розвитку сучасної поліфонії;
- розробити теоретичні засади вивчення жанру інвенції, виявити шляхи його еволюції задля з’ясування історичної динаміки жанрового канону;
- вивчити та систематизувати біографічні відомості та стильові засади творчості трьох музикантів: українського – В. Птушкіна, а також західноєвропейських – Б. Мартіну, Ж. Лус’є, які зверталися до жанру інвенції;
- надати комплексний аналіз цих творів в аспекті індивідуально-стильового трактування жанрової моделі.

Методи дослідження:

- *історичний* – використаний при розгляді еволюції жанру інвенції;
- *біографічний* – використаний при систематизації основних відомостей про життєвий і творчий шлях, а також доробок В. Птушкіна, Б. Мартіну, Ж. Лус’є;
- *жанрово-стильовий, композиційно-структурний, композиційно-семантичний, інтонаційний* – застосовуються під час аналізу жанрових зразків інвенцій.

Теоретичною базою дослідження стали наукові джерела за таким корпусом питань:

- *теорії інтонації* (Б. Асаф’єв [4], О. Руч’євська [103]), *музичного стилю* (В. Горюхіна [29], М. Михайлов [75], В. Медушевський [73], С. Павлишин [88], О. Руч’євська [107], С. Тишко [130], Е. Царьова [146, 147]), *жанру, у тому числі, інвенції* (А. Алексєєв [1], М. Арановський

[3], В. Бобровський [11], Н. Горюхіна [30; 31], В. Клін [51], Н. Кузнєцова [62], О. Куніцин [63], І. Петрова [91], І. Пясковський [99], М. Скрипниченко [115], О. Соколов [117], А. Сохор [119], И. Тукова [129], В. Цуккерман [149], Л. Шаповалова [156], В. Шекалов [159], С. Шип [160]);

- *аналізу музичної форми* (Н. Бабій [5], В. Бобровський [11], Н. Горюхіна [29, 30], Л. Мазель [72], С. Скребков [113], О. Соколов [117], И. Способін [120, 121], Ю. Тюлін [131], В. Холопова [142]);

- *поліфонії* (Н. Беліченко [7, 8], М. Борисенко [15], Т. Дубравська [38], Н. Очеретовська [87], В. Протопопов [95], І. Пясковський [97, 98, 99, 100], С. Скребков [112], Н. Супрун-Яремко [123], М. Тіц [128], Т. Франтова [133, 134, 135], І. Цурканенко [148], Д. Шульгін [162], К. Южак [164]);

- *теорії ладу, гармонії* (О. Дьячкова [39], Ю. Холопов [139, 140]);

- *композиторської творчості* (І. Драч [36], Н. Очеретовська [86]), зокрема, у сфері фортепіанної музики, циклічних жанрів і форм (Т. Гердова [26], І. Денисенко [33], О. Копелюк [57], Н. Леонтєва [64]);

- *історії фортепіанного мистецтва, виконавства, у тому числі, окремих творчих постатей відомих українських і зарубіжних композиторів-піаністів, серед них – В. Птушкін, Ж. Лус'є* (І. Бобіна [10], О. Бондаренко [13], І. Преснякова, Є. Воцило [93], Є. Міхальова [76], В. Петруніна [92], О. Рощенко [105], О. Садовнікова [108], О. Соколова [118], І. Седюк [109], D. Denton [167], R. L. Doerschuk [168]).

Під час підготовки магістерської розробки автором залучалися окремі праці про *життя та творчість Б. Мартіну* (Н. Гаврілова [23, 24], А. Денісов [34], Я. Мігуле [74], J. Crane-Waleczek, M. Kuna [165], *джаз та джазінг* (О. Воропаєва [22], Ю. Кінус [50], Дж. Колліер [52], В. Конен [53]).

Наукова новизна дослідження полягає у:

- першому досвіді системного аналізу запропонованих творів у жанрі інвенції, що раніше в українському музикознавстві не розглядалися;

- виявленні їхніх нових жанрово-стильових модусів, обґрунтованих на прикладі творчості українського та зарубіжних композиторів ХХ–ХХІ століть;

- висвітленні маловідомої інформації про творчу постать Ж. Лус'є, його композиторський доробок, в якому провідне значення має жанр інвенції.

Практичне значення роботи полягає в можливості застосування її результатів у курсах історії української та зарубіжної музики, історії сучасного фортепіанного, у тому числі, джазового виконавства, поліфонії, гармонії, аналізу музичних творів, а також у композиторській та виконавській навчальній і концертній практиці.

Структуру дослідження складають Вступ, три Розділи та 6 підрозділів (основний текст становить 73 сторінки), Висновки, Список використаних джерел (168 позицій), Додатки.

РОЗДІЛ 1. ПОЛІФОНІЯ В МУЗИЦІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

1.1. Виразові засади сучасної поліфонії: традиції та новації

ХХ століття в композиторській творчості визначається інноваційними тенденціями розвитку, що відбиває загально-історичні тенденції та зміни у музичному мистецтві, музичному мисленні, системі виразових засобів тощо. Серед них інноваційні процеси торкнулися також розвитку поліфонії.

Ці питання розробляє низка дослідників, серед них, зокрема, Н. Беліченко [7, 8], М. Борисенко [14, 15], Т. Дубравська [38], В. Протопопов [95], І. Пясковський [97, 98, 99, 100], С. Скребков [112], Н. Супрун-Яремко [123], М. Тиц [128], Н. Очеретовська [84], Т. Франтова [133, 134, 135], І. Цурканенко [148], Д. Шульгін [162], К. Южак [164] та інші. Вони розглядають поліфонію і як тип музичного мислення, і як фактурну форму, в якій це мислення реалізовано.

Поліфонію ХХ століття в сучасному музикознавстві прийнято називати «сучасною», адже в ній віддзеркалені нові закономірності в усвідомленні композиторами музичних стилів, жанрів, драматургії, формотворення тощо. Саме поліфонічні прийоми та принципи виступають в музичних композиціях ХХ–ХХІ століття як провідні, що пов'язано з кількома причинами.

Одна із причин – це формування багатоскладової звукової вертикалі, панбагатоголосся, пов'язаних, у тому числі, із появою нових композиційних технік, зокрема, сонорики, алеаторики, серійності, серіальності, додекафонії та інших. Вони природно формували нові композиційні принципи та пов'язані з ними музично-мовні елементи, зокрема, організацію багатоголосся.

Серед інших причин – виникнення неотенденцій, відродження історичних (зокрема, старовинних) стилів, жанрів, форм. Такі тенденції

сягнули явищ необароко, неокласицизму, неоромантизму, неоімпресіонізму, неофольклоризму, що призводило до їхнього полілогу, перехрещення різноманітних художніх явищ навіть у межах творчості одного композитора чи одного твору, часто позначеного рисами полістилю та полістилістики.

Існує ще чимало підстав, що пояснюють особливе художнє значення в музиці ХХ століття саме поліфонії. В цілому, широко застосованими композиторами засобами «сучасної поліфонії» стають прийоми та форми імітації, простого та складного контрапункту, контрастної поліфонії, народної поліфонії – гетерофонії, антифонних, бурдонних або синтезованих форм народного багатоголосся.

Звідси закономірним стає інтерес композиторів до конструктивних властивостей поліфонічного письма – форми, а також прийомів і принципів тематичного розвитку, ролі мелодизму – самостійних мелодичних ліній у фактурі, мелодичного розгортання у формотворенні, нівелювання меж структурних розділів, індивідуальних авторських втілень поліфонічних форм, використання прийомів старих контрапунктистів тощо.

Ще однією тенденцією розвитку сучасної поліфонії стає поєднання останньої з гомофонно-гармонічними жанрами, формами та принципами: «Характерна для ХХ століття тенденція до синтезу принципів гомофонії та поліфонії дає музичному мистецтву нові способи об'єктивного і повноцінного відображення явищ дійсності, поєднуючи аналітичність поліфонічного розвитку з динамічними можливостями гомофонного» [94].

Про це свідчать сучасна опера, симфонія, концерт, соната, камерно-інструментальна і камерно-вокальна музика. У такий спосіб відбувається їхній синтез, що призводить до комбінованих жанрів, форм, принципів.

Поліфонічну якість тематизму в музиці ХХ століття спрямовують трансформації, що відбувалися в мелодичній мові та мелодичному тематизмі. Особливого значення набувають звуковий фонізм – показовою ознакою інтонаційного змісту поліфонії останнього століття вважається наявність гостродисонуючої основи, фонічних властивостей, «малі тематичні

структури» [94], мотиви, поспівки. Отже «по-перше, увага концентрується на виразовості найдрібніших елементів мовлення, по-друге, саме дрібний тематизм дозволяє випробувати та удосконалити різноманітні прийоми розвитку» [94].

Серед інших закономірностей розвитку поліфонії в XX столітті дослідники виділяють також поспівковий тематизм, варіантність ліній, приховане одноголосся чи багатоголосся, домінування в якості формотворчих конструкцій виразових мелодико-інтервальних сполучень [94], відродження поліфонічного письма XV–XVI століть (форми інверсії, ракоходу, збільшення, зменшення та їхніх комбінацій).

Серед композиторів, які цілеспрямовано розвивали ці принципи, були П. Хіндеміт, Д. Шостакович, Б. Барток, Б. Лятошинський, Р. Щедрін, М. Скорик, В. Бібік, О. Яковчук та інші.

До авангардних течій у поліфонії дослідники відносять творчість композиторів-нововіденців – насамперед, А. Шенберга, А. Веберна, а також П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Берію, Л. Ноно, Е. Денісова, А. Шнітке, С. Губайдуліної.

Найбільш поширеним явищем авангардної поліфонії науковці вважають серійне мислення (контрапунктичні серійні композиції), вплив на неї різностильових тенденцій академічного та популярного мистецтва, зокрема, фольклору, джазу, позаєвропейських традицій [38].

Формами вираження поліфонії стають явні та приховані явища – мікрополіфонія, поліфонія тембрів (так звана квазіполіфонія), варіантне багатоголосся, поліфонія в гомофонії тощо.

Окремою сферою досліджень сучасної поліфонії стають розвідки еволюції поліфонічних жанрів і форм, насамперед, їхньої царини – фуґи. Відбувається її проникнення не тільки у будь-які інструментальні, а й хорові та навіть вокальні твори, як, наприклад, у творчості П. Хіндеміта (твір для голосу з фортепіано «Життя Марії»). При цьому спостерігається не тільки

вплив, власне, фуги на інші жанри, а й, навпаки, збагачення останньої, зокрема, ознаками сонатності, варіаційності, сюїтності тощо.

Як бачимо, поліфонія займає особливе місце в музиці останнього століття. Невипадково, багато композиторів зверталися до власної творчості саме до неї. Згадаємо влучне висловлювання з цього приводу Д. Шостаковича, який вважав, що можливості багатоголосся практично безмежні, адже поліфонія спроможна передати все: «і розмах часу, і розмах думки, у розмах мрії, творчості» [38].

З цього приводу не втрачають своєї актуальності вислови композиторів минулого про поліфонію, зокрема, красномовного Р. Шумана. Він вважав, що не треба боятися слів «теорія», «гармонія», «контрапункт», адже «вони зустрінуть тебе доброзичливо, якщо ти відповіси тим самим» [163].

Отже, ХХ століття стало поворотним в європейському мистецтві, адже, з одного боку, в ньому відбулися процеси відродження історичних традицій та жанрово-стильових моделей минулих епох, з іншого – ці минулі традиції увібрали «дух» та «букву» нового часу.

Віддзеркаленням цих тенденцій став старовинний поліфонічний жанр інвенції, який отримав нове «життя» у ХХ–ХХІ століттях. Його індивідуальні композиторські та виконавські втілення призвели до оновлення історичної жанрової моделі.

1.2. Жанр інвенції в історичній перспективі

Існує розповсюджена думка про те, що для певний історичний період має власні титульні жанри. Для бароко, зокрема, серед них можна вважати інвенцію, адже її розквіт дослідники пов'язують, переважно, з епохою бароко, хоча її витoki датуються дещо раніше. У довідковій літературі знаходимо відомості про використання терміну «інвенція» в якості назви музичного жанру у творчому доробку французького композитора Клемана Жанекена (у ХVІ-му столітті). Саме слово «інвенція» походить від

латинського *inventio* – «знахідка», «винахід»; у пізньолатинському значенні – «оригінальна вигадка» [98]. За словами І. Пясковського, можна виділити низку жанрів, близьких до інтенцій ідеєю фантазійності, імпровізаційності, будови на імітаційній техніці: «Найближчі до бахівських інвенцій жанри барокової музики: фуги <...>; річеркари <...>. Дещо далі позиціонують жанри класичних сюїт: жига (найбільш інвенційний жанр); алеманди та куранти (їх гомофонізована поліфонія часто супроводжується інвенціюванням). Жанр сарабанди з його акордово-гармонічним складом найменш придатний для інвенції» [98]. Серед інших «інвенційних жанрів» дослідники виділяють жанри прелюдії, протестантського хоралу, навіть сонати [98].

Відомо, також, що з початку термін «інвенція» застосовувався за часів античності в мистецтві риторики, проте не музики, де він тлумачився як певна вихідна ідея якогось риторичного висловлення, думки: «інвенція – знаходження матеріалу, диспозиція – його розташування, елокуція — словесне наповнення» [101]. Це так звані перші три фази риторичного канону, що включає декілька етапів підготовки оратора. Тобто тут йдеться про певне симультанне охоплення цілісної картини чи образу, ідеї, концепту, що підлягають подальшій конкретизації.

Акцент на попередній підготовці тексту риторичного виступу становить суть явища інвенціювання як певного незакінченого процесу знаходження аргументів, які можна застосувати для розвитку думки. Якщо екстраполювати ці ознаки на музичну інвенцію, то стає зрозумілим її пошуковий попередній та підготовчий характер, пов'язаний із течією музичної думки, міркуванням. А найкращим засобом втілення цих процесів є саме поліфонічні форми розгортання музичної думки. Тож інвенції як певна вільна форма не випадково знайшли велике зацікавлення у композиторів-поліфоністів, серед яких найвпливовішим автором став Й. С. Бах.

Проводячи необхідні паралелі із сучасним трактуванням жанрової моделі барокової інвенції, відповідно до обраної в роботі теми, додамо, що

інвенції В. Птушкіна, Б. Мартіну, Ж. Лус'є трансформують цю концепцію, проте і зберігають її жанровий «код», а саме - при відносній структурній завершеності кожної п'єси та прихильності автора до структурного балансу форми, всередині відчувається своєрідний «пошуковий» характер, мабуть преамбульний до чогось іншого. Але ця «ініціативність» до чогось нібито стабілізується через жанрову визначеність тематизму. Він є образно окресленим, рельєфним. Тому, через жанрову модель інвенції, насправді, проявляються ознаки зовсім інших, навіть сучасних жанрів - кадрили, вальсу, болеро тощо.

Як бачимо, сучасні композитори часто звертаються до історичних жанрових моделей, проте не для їх копіювання, а, навпаки, для оновлення та переінтонування.

Музика ХХ століття є найбільш яскравим прикладом таких процесів. Композитори цього періоду тяжіють до індивідуалізованих варіантів жанрового осмислення.

Із музичного довідника дізнаємось, що історично слово «інвенція» використовувалась в якості підзаголовка чи характеристики твору у передмові до нього; іноді воно поєднувалося з доповнюючими словами («*Inventioni curiose*» Дж. Б. Віталі зі збірника «*Artificii musicali*», 1689) [18]. Інвенції для скрипки соло оп. 10 Ф. А. Бонпорті (1713) були власноруч переписані Й. С. Бахом і саме тому довгий час розглядались як його власні твори. Можливо, вони послужили прообразом широко відомих інвенцій самого композитора. Це збірник двоголосних п'єс із «Клавірної книжечки для В. Ф. Баха» (1720), що займають проміжне положення між бахівськими прелюдіями та фугами.

Інвенціями є невеликі п'єси, в яких певну роль грає музична винахідливість стосовно мелодики, розвитку тематичного ядра, побудови форми.

У XVI-XVIII століттях інвенціями називалися численні невеликі інструментальні чи вокальні п'єси, що мали оригінальну композиційну ідею,

це «твір без особливих визначальних характеристик, крім новизни матеріалу або форми».

Як бачимо, жанрове ім'я інвенції визначає її зміст. Пародокс полягає в тому, що цей зміст, якраз, не є усталеним – без особливих визначальних характеристик. Єдине, в чому сходяться дослідники, стає теза про експериментальність самої форми, тобто композиції, вочевидь, як на рівні її завершеної структури, так і процесу формотворення.

Спочатку через вплив письменників на риторичку, «інвенція» нерідко зустрічається в музичних трактатах епохи Відродження, де вона може посилатися або на «відкриття» музики як такої (Tinctoris, *De invente et usu musicae*) або до процесів його складу. Першим прикладом її використання для колекції творів Джейнкіна «*Premier livre des inventions musicales ... contenant La Guerre ...*» (1555).

Італійські приклади можна знайти в «*Nuove invention! di balli*» з балету Кесаре Негрі (1604), сонаті Біаджо Маріні, симфоні «*Cop altre curiose e modeme inventioni*» (1629) і в багатьох більш пізніх роботах, включаючи твір Бнпорті «*Invenzioni da camera for violin and continue*» (1712), які були скопійовані Й. С. Бахом (чії власні інвенції, однак, нічим формально не зобов'язані їм).

Жанрове ім'я інвенції іноді використовують лише як абстрактну назву (Vivaldi: *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, 1725), а іноді і як колективний іменник (Viadana: *Cento concerti ecclesiastici ... nova inventione commoda per ogni sorte de cantori, e per gli organisti*, 1602).

В англійській традиції найбільш раннім прикладом звернення до інвенцій є «*Invention ... for two to playe upon one Lute*» (*First Booke of Songs or Ayres*, 1597).

Німецькі композитори часто віддавали перевагу латинській формі «*inventio*», як у передмові до «*Frische Clavier-Friichte*» (1696).

Зустрічаємо і такі відомості, що уточнюють сенс поняття «інвенція» стосовно творчості Й. С. Баха.

Слово має очевидне спорідненість з «*ricercare*», з його конотацією «шукати» або «знахідкою», і було зазначено, що певні тексти XVI-го і XVII-го століть призначені для практики співу, цілком можуть бути розглянуті, у певному сенсі, як предки «винаходів» Й. С. Баха. Він також віддав перевагу латинській формі, застосувавши її, в кінцевому підсумку, до 15 штук у подвійному контрапункті, який він спочатку називав «преамбулою» у клавирі Бюхлейн перед W. F. Бах (1720). Відомі дві інші автограф-копії (одна з 1723 року); у них знайдено звичайний заголовок. Крім того, у всіх трьох рукописах знайдені 15 творів у трьох частинах контрапункту, спочатку називаному «фантазією», а потім «симфонія». Їх зручно розглядати одночасно, оскільки вони часто називаються розмовними винаходами, разом з низкою інших робіт з клавіатури в двох частинах, включаючи чотири дуети з *Clavier-Ubung*, частина III.

Титульну сторінку рукопису 1723 року читаємо в перекладі:

«Просте навчання, за допомогою якого любителям клавіатури, і особливо тим, хто хоче вчитися, показують чіткий метод, а не тільки навчитися грати чітко в двох частинах, а також, після подальшого прогресу, керувати трьома облігаторами дедалі правильно і задовільно; і, крім того, не тільки досягнення гарних оригінальних ідей (*Inventiones*), але й їх розробки задовільно; і, перш за все, набуття кантабільного стилю ігри, і в той же час отримання сильного передчуття композиції» [165].

Таким чином, роботи мають подвійну мету - надання технічної практики та демонстрації мистецтва композитора. Назва «*inventio*» може добре впливати з використання Баха цього слова в його передмові, щоб позначити «оригінальні ідеї».

Є і таке тлумачення: «Інвенція (*invenzione*, ескіз, нарис) — назва невеликих двох- і триголосних поліфонічних п'єс, написаних у вигляді імітації. Й. С. Бах складав *Invenzionen* для своїх учнів як підготовчі вправи перед фугою задля досягнення повної самостійності пальців та, взагалі,

розвитку здібності до виконання складної поліфонічної музики на клавесині» [17, с. 48]

Термін «Інвенція», власне, не визначає ніякої конкретної музичної форми та рідко використовується в музичній літературі. Проте, бахівська барокова модель жанру поєднана з ідеєю відносної структурної збалансованості форми.

Прийнято виокремлювати три різних трактування жанру: 1) інвенція як поліфонічний жанр з характерними особливостями, які властиві фузі, або інвенція як твір, написаний із застосуванням вільної імітації чи контрапункту; 2) інвенція як самостійний жанр, в якому головним чинником стає саме значення слова «інвенція» - знахідка, винахід; 3) поєднання двох вище перелічених варіантів [49].

Бахівські зразки цього жанру — це поліфонічні п'єси, написані у дво- чи тричастинній формі старовинного типу. Проте їх побудова та характер дуже різноманітні. Певні зразки наближуються до форми фуґи чи фуґети, часто відрізняючись від неї тільки тим, що в інвенціях тема спочатку проводиться не одноголосно, а супроводжується вільним голосом. Інші інвенції близькі за формою до жанру прелюдій, вокально-інструментальних арій та дуетів, старовинних танців.

В цих творах І. С. Бах постійно використовує прийоми імітацій, іноді канонів, подвійного контрапункту. В багатьох інвенціях тема відразу супроводжується умовною «контртемою», що дає можливість композитору робити при повторенні даного контрапунктичного поєднання вертикальні перестановки. Також композитор використовує інші поліфонічні прийоми, наприклад, обернення тем чи їх частин [49].

Інвенція також немов провокує автора на різноманітність форм її втілення – завжди оригінальних, винахідливих із домінуванням перманентної наскрізної новизни, проте не дискретної повторності.

При цьому, інвенції німецького майстра - це не просто вправи, а повноцінні художні твори, в кожному з яких втілено певний настрій. Як

відомо, за життя композитора його інвенції, що були розраховані для педагогічного застосування, так і не були опубліковані.

Додамо, що інвенції Й. С. Баха втілюють ідею поліфонічного циклу. Вона виявляється в намаганні композитора поєднати кілька п'єс за тональним принципом, довести рівноцінність різних тональностей, їх рівнозначущість.

На прикладі бахівських інвенцій спостерігаємо вияви принципу циклотворення – поєднання в одну ідею поліфонічних п'єс (мініатюр) різного образного змісту та характеру, жанру, тематизму, поліфонічних та фактурних прийомів. Адже знов нагадаємо, що поліфонічні цикли мали, окрім художніх завдань, дидактичні, як «посібник» для музиканта, який ставить за мету навчитися технікам контрапункту та поліфонічної композиції.

Отже, підсумуємо, що бахівська модель, зокрема, реалізує ідею «винаходу», «вигадки» («inventio» з латинської мови), як полягає у використанні композитором різноманітних прийомів викладу, поліфонічної розробки та розвитку музичного матеріалу - простого та складного контрапунктів, імітації, канону, секвенцій, поліфонічних перетворень тематизму тощо. Така концентрація розвиваючого імпульсу в тематизмі бахівських інвенцій уникає усталених композиційно-структурних схем та робить ці твори унікальними з точки зору їх формотворчого та тематичного змісту. Інвенції Й. С. Баха також є чудовими зразками клавірної творчості, адже їх «адресатом» були діти та учні композитора, який намагався створити зручну для виконання та пізнавальну для вивчення музику.

Цінність бахівських інвенцій в історії музичного мистецтва полягає, насамперед, у багатстві композиторських знахідок, у несподіваних звукових сполученнях, оригінальному характері взаємодії голосів, фактурному візерунку, розкритті виразових можливостей тембру.

Самий Й. С. Бах вбачав важливість як виконавських цілей збірки задля чистоти гри, впевненого та вмілого поводження із дво- та триголоссям,

виховання співочої манери виконання (в клавірному звучанні), так і з метою розвитку «нахилу до композиції».

Нарешті, жанр інвенцій відроджено у XX–XXI столітті у творчості Р. Щедрина, Ю. Іщенка, Г. Саська, С. Павлюченка, А. Коломійця, О. Левич, М. Дремлюги, Є. Ленко, Я. Верещагіна, В. Птушкіна.

Висновки до розділу 1

У Розділі 1 роботи розглянуто основні тенденції розвитку поліфонії в музиці XX–XXI століть. З'ясовано, що ці питання є актуальними для багатьох сучасних досліджень.

Зазначено, що в сучасній поліфонії віддзеркалено нове композиторське мислення, нове розуміння сучасними митцями музичних стилів, жанрів, драматургії, формотворення, тематизму тощо. Саме поліфонічні прийоми та принципи виступають в музичних композиціях XX–XXI століття як провідні.

У зв'язку з цим висвітлено кілька причин такої «домінантної» ролі поліфонії та обумовлених нею музичних явищ останнього століття. Підставами, зокрема, названо формування багатоскладової звукової вертикалі, панбагатоголосся, появу нових композиційних технік, зокрема, сонорики, алеаторики, серійності, серіальності, додекафонії та інших. Розглянуто також інші підстави – виникнення неотенденцій, відродження історичних (зокрема, старовинних) стилів, жанрів, форм. Такі тенденції сягнули явищ необароко, неокласицизму, неоромантизму, неоімпресіонізму, неофольклоризму, що призводило до їхнього полілогу, перехрещення різноманітних художніх явищ навіть у межах творчості одного композитора чи одного твору, часто позначеного рисами полістилю та полістилістики.

У розділі йдеться про проникнення до сучасної поліфонії форм народного архаїзованого багатоголосся, традицій професійної старовинної поліфонії Ренесансу, бароко, відповідних до них стилів поліфонічного письма. Зазначено також сучасні комбіновані форми поліфонно-гомофонних

жанрів, форм, принципів, прийомів. Результатом цих процесів постає взаємовплив поліфонічного розвитку та ознак сонатності, варіаційності, сюїтності тощо.

У контексті тенденцій розвитку сучасної поліфонії охарактеризовано історичну еволюцію жанру інвенції – від її перших зразків XVI-го століття до розквіту у творчості Й. С. Баха. Зауважено, що бахівська модель, зокрема, реалізує ідею «винаходу», «вигадки» («*inventio*» з латинської мови), яка полягає у використанні композитором різноманітних прийомів викладу, поліфонічної розробки та розвитку музичного матеріалу – простого та складного контрапунктів, імітації, канону, секвенцій, поліфонічних перетворень тематизму тощо. Така концентрація розвиваючого імпульсу в тематизмі бахівських інвенцій уникає усталених композиційно-структурних схем та робить ці твори унікальними з точки зору їх формотворчого і тематичного змісту.

Інвенції Й. С. Баха також є чудовими зразками клавірної творчості, адже їх «адресатом» були діти та учні композитора, який намагався створити зручну для виконання та пізнавальну для вивчення музику.

Отже, цінність бахівських інвенцій в історії музичного мистецтва полягає, насамперед, у багатстві композиторських знахідок, у несподіваних звукових сполученнях, оригінальному характері взаємодії голосів, фактурному візерунку, розкритті виразових можливостей тембру.

Самий Й. С. Бах вбачав важливість як виконавських цілей збірки задля чистоти гри, впевненого та вмілого поводження із дво- та триголоссям, виховання співочої манери виконання (в клавірному звучанні), так і з метою розвитку нахилу до композиції.

Віддзеркаленням цих тенденцій стало нове «життя» жанру інвенції у XX–XXI століттях. Його індивідуальні композиторські та виконавські втілення призвели до оновлення історичної жанрової моделі.

РОЗДІЛ 2.

«24 КОНЦЕРТНІ ІНВЕНЦІЇ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО В. ПТУШКІНА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДІАЛОГИ

2.1. Модуси творчості В. Птушкіна в контексті традицій харківської композиторської школи

Володимир Михайлович Птушкін – відомий український композитор, піаніст, педагог, Член НСКУ (1975), Національної Спілки творчих діячів (1978), Заслужений діяч мистецтв України (1993), Народний артист України (2009), професор (2011).

Серед нагород цього талановитого музиканта – престижні муніципальні, всеукраїнські та міжнародні премії – ім. І. І. Слатіна (1998), ім. В. С. Косенка (2007), «Народне визнання» (2007), ім. Б. М. Лятошинського (2011), Всеукраїнського конкурсу ім. В. С. Косенка (1997), Міжнародного композиторського конкурсу до 300-річчя Санкт-Петербурга (2003).

Сьогодні Володимир Михайлович очолює кафедру композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, презентуючи одну з найстаріших університетських шкіл – композиторську.

Існує тісний взаємозв'язок між харківською композиторською і теоретичною школами, що унаочнюють спільні музичні традиції. Ось і сьогодні студенти композитори і музикознавці у ХНУМ сумісно вивчають фундаментальні, професійно-базові навчальні курси музично-теоретичного та музично-історичного циклів. Саме цей зв'язок двох споріднених спеціалізацій і спонукав автора представленої дипломної роботи, до речі, випускника університетської кафедри теорії музики, до вивчення творчості свого педагога з курсу «теорія інструментування» - композитора В. Птушкіна.

За словами однієї з представниць харківської теоретичної школи М. Борисенко, яка вивчала досвід та «рух» цієї школи у часі: «Життя будь-якої школи уможлиблюється через зв'язок поколінь. Принаймні, такий ланцюг традицій ніколи не втрачала харківська теоретична школа з початку свого існування аж до сучасного її етапу. Саме ця ознака, що і є для неї показовою, мотивує її постійний розвиток, значні творчі відкриття, поза яких не існує мистецька думка» [16, с. 170].

Аналогічний «ланцюг традицій» віддзеркалює і харківська композиторська школа, біля витоків якої стояли видатні музиканти європейського рівня, починаючи з її фундатора Семена Семеновича Богатирьова, який отримав дві освіти: юридичну та музичну - класи теорії композиції професорів Й. Вітоля, В. Калафаті, М. Штейнберга (учнів М. Римського-Корсакова).

З 1917 року він працював у Харківській Консерваторії - нині Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (пізніше і в музичному училищі, тоді Технікумі) — викладачем музичної теорії і композиції, завідувачем профільною кафедрою, деканом теоретико-композиторського факультету, заступником директора і, зрештою, директором. 1947 - захистив докторську дисертацію, минувши перший рівень вченого звання - кандидата наук.

Як різносторонній фахівець - композитор, музикознавець, виконавець (піаніст, валторніст) - С. С. Богатирьов консолидував навколо факультету і базової кафедри діяльність спеціалістів широкого профілю - композиторів-вчених і викладачів, які впродовж наступних десятиліть викладали у закладі вищої освіти єдиний на той час комплекс дисциплін — композицію, інструментознавство, читання партитур, поліфонію, гармонію, сольфеджіо тощо. «Імена цих видатних митців-вчених, що сьогодні містяться у реєстрі авторитетних вітчизняних та зарубіжних науково-довідкових видань, увійшли в славетну історію харківської композиторської школи (презентуючи, водночас, інші школи - наукову, фольклористики,

виконавства), зробили її широко відомою як в Україні, так і за її межами» [16, с. 172].

Цю генерацію вихованців та послідовників харківського фундатора представляють викладачі-композитори різних поколінь, Заслужені діячі мистецтв України, професори - В'ячеслав Андрійович Барабашов; лауреат державної премії України ім. М. В. Лисенка Валентин Тихонович Борисов скрипаль, диригент Дмитро Львович Клебанов, диригент Володимир Миколайович Нахабін; доцент, Заслужений артист УРСР, хормейстер Зіновій Давидович Заграничний, співпрацівники кабінету музичного фольклору Української Академії наук Микола Терентійович Коляда, який записував та обробляв народні мелодії під час подорожей та альпіністських експедицій у Крим, на Тянь-Шань, був знавцем українського, татарського, киргизького фольклору; Олександр Іванович Стебляноко - відомий в Україні етнограф, завідувач кабінетом музичного фольклору при Харківській Консерваторії, зібравши біля 2000 (!) народних пісень (переважно Лівобережної України та Північного Кавказу); композитор-музикознавець, піаніст Михайло Дмитрович Тіц, клас якого, у свою чергу, закінчила ціла плеяда видатних мистецтвознавців; доктор мистецтвознавства, професор Тарас Сергійович Кравцов, Левко Миколайович Колодуб (вихованці класу М. Тіца); доценти Олександр Абрамович Жук, Лев Миколайович Булгаков (класи С Богатирьова і М. Тіца); Ілля Самойлович Польський (класи Д. Клебанова і М. Тіца), а також багато інших талановитих музикантів, які презентують наступні покоління «учнів учнів-богатирьовців» - Ігор Костянтинівич Ковач (клас В. Барабашова), Марк Веніамінович Кармінський, Віталій Сергійович Губаренко (клас Д. Клебанова), Володимир Максович Золотухін (клас Д. Клебанова), Валентин Савич Бібік (у Харківському музичному училищі клас О. Жука, у Консерваторії - Д. Клебанова) тощо.

Для композиторського доробку представників харківської школи властивими є різноманітні стильові та жанрові орієнтири, опора на

європейські традиції, їх асиміляція із народною культурою - пісенною, танцювальною, виконавською.

Свій творчій та викладацький досвід багато з них втілили не тільки у композиторському спадку, а й в авторських фундаментальних працях, оригінальних наукових концепціях, в яких відбито розмаїття творчої думки з найактуальніших проблем теорії композиції, поліфонії, гармонії, інструментознавства, фольклору, з історії світової та вітчизняної музичної культури.

Таку яскраву плеяду музикантів-викладачів прикрашають і ті, хто працює у ХНУМ імені І. П. Котляревського у наш час. Серед них - один із вихованців класу Д. Клебанова - Володимир Михайлович Птушкін та його колеги — викладачі сучасної кафедри композиції та інструментування, талановиті українські музиканти - Заслужені діячі мистецтв України, професори Сергій Петрович Турнеєв, Віктор Степанович Мужчиль, доцент Анна Сергіївна Савченко, викладач та аспірант ХНУМ Олександр Степанович Щетинський.

За словами О. Роценко-Авер'янової, на сучасному етапі розвитку кафедру композиції представляють майстри, що відносяться до третього і четвертого поколінь харківської композиторської школи: «Мудра стратегія забезпечила кафедрі життєстійкість і міцність, спадкоємність, стійкість і оновлення її позицій» [105, с. 161].

Повертаючись до творчої особистості В. Птушкіна, коротко нагадаємо основні віхи його професійної діяльності.

Він закінчив Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського (клас фортепіано доцента Р. Папкової, 1972, клас композиції професора Д. Клебанова, 1973).

У 1968-1972 - він концертмейстер тоді Харківського інституту мистецтв, у 1972-2002- музичний керівник Харківського академічного російського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна та викладач музично-теоретичних дисциплін у Харківському інституті культури.

Від 1992 року і дотепер музикант викладає в Харківському університеті мистецтв.

Поєднання трьох граней творчої діяльності — композиторської, виконавської та викладацької - закономірно реалізується у творчому доробку, в якому фортепіанні опуси займають особливе значення, а також численні авторські перекладення і транскрипції, що демонструють чудове володіння як фортепіано, так і оркестром.

Як концертуючий піаніст він часто виступає із сольними програмами, з оркестром, у складі камерних ансамблів, виконуючи власні твори та музичну класику від Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена до П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича.

Як педагог В. Птушкін працює зараз на двох університетських кафедрах на посаді професора - композиції та інструментування (керує кафедрою від 2010-го року), а також спеціального фортепіано.

У різні часи він викладав та викладає сьогодні навчальні курси з «теорії інструментування» для студентів-композиторів, диригентів симфонічного оркестру, «робота режисера з композитором» - студентам-режисерам театрального факультету, «основи фортепіанної транскрипції» – піаністам, «історія оркестрових стилів», «читання партитур» - композиторам і музикознавцям, «практичне інструментування» - музикознавцям.

Прекрасне знання оркестрової специфіки звучання, оркестрових партитур, інструментознавства, окрім музичної композиції та різноманітних її стилів, жанрів і форм, реалізуються на всіх рівнях творчої діяльності музиканта. Коло навчальних дисциплін унаочнює прихильність композитора до певної творчої сфери, в якій значне місце займає музика для оркестру, фортепіано, театральних вистав, транскрипції чужих творів тощо.

В. Птушкін веде у ХНУМ імені І. П. Котляревського клас композиції. Серед його випускників - лауреати композиторських конкурсів Оксана Похило – член НСКУ, викладач музики у місті Києві, Олена Михайловська-Шевченко – нині докторант Музичної Академії у польському місті Лодзь,

Ехсан Таваккол – колишній студент іноземний громадянин з Ірану, а зараз громадянин України, Віра Ібрямова – викладач музичного фольклору, яка проживає у місті Чернігів.

Як композитор В. Птушкін працює майже у всіх музичних жанрах. Широкий є спектр музичної образності його творів: від драматично-трагедійних до гротескно-іронічних; інструментальна музика позначена впливом театральності.

В дусі традицій харківської композиторської школи В. Птушкін звертається до найрізноманітніших музичних жанрів, що віддзеркалюють полістильові орієнтири його творчості. А надалі ці ознаки будуть охарактеризовані також і в «24-х інвенціях» автора, де він вільно апелює до різних жанрово-стильових моделей (вальсу, тарантели, пасакалії, болеро, скерцо, хоралу тощо), втілюючи ідеї барочної поліфонії, неокласичні, неоромантичні засади у творчості.

Найважливішу сферу творчого доробку харківського музиканта становлять численні опуси для фортепіано соло, а також фортепіанні ансамблі, у тому числі, редакції авторської оркестрової і театральної музики, а також транскрипції творів інших композиторів.

Тож твори для фортепіано та фортепіанні ансамблі: Сонати для фортепіано — №1 (1967), №2 (1971), Десять концертних інвенцій для фортепіано (1971), Сонатина (1981), П'ять п'єс (1985), Сюїта для 2-х фортепіано «Театральний калейдоскоп» (1990), Інтродукція і токато (1991), Дві п'єси для фортепіано в 4 руки («Гойдалки», «Перегони», 1994), «Ostinato» (1995), «Калейдоскоп» (1995), Сюїта «Гулівер» для фортепіано в 4 руки (1995), Концертний триптих (1996), Сюїта з музики до комедії Мольєра «Міщанин-дворянин» для фортепіано в 4 руки (1998), Сюїта з музики до комедії Шекспіра «Вінздорські насмішниці» для фортепіано в 4 руки (2000), Експромт «Приношення Берліозу» (2001), «Вальс-експромт» (2003), Сюїта «По сторінках дитячого альбому П. І. Чайковського» для фортепіано в 4 руки

(2003), «Українське капричіо» (2005), «Імпровізація та бурлеска» (2008), «Рапсодія» (2011), «24 концертні інвенції» для фортепіано (1917).

Окрему галузь творчості також складають хорові твори, пісні та романси, музика до драматичних вистав, дитяча музика.

Підсумовуючи деякі вектори мистецької діяльності В. Птушкіна, підкреслимо, що харківський музикант сповнений творчих планів, він постійно оновлює свій виконавський репертуар, а також продовжує писати нові твори у різних жанрах, що свідчить про його творчу продуктивність, ініціативність та великий мистецький досвід.

Серед опусів, що були створені нещодавно, назвемо фортепіанне Тріо (2017) для фортепіано, скрипки та віолончелі, фортепіанний цикл «Концертних інвенцій», другий альбом (14 інвенцій, 2017), а зараз в роботі знаходиться дитячий балет за старовинною китайською легендою «Сон метелика».

За словами О. Рощенко-Авер'янової, В. Птушкін входить до когорти композиторів, які складають свого роду українську «Могутню купку». Причому, за життя попереднього складу кафедри композиції, до якого входили, окрім В. Птушкіна та В. Мужчиля, такі талановиті музиканти, як народний артист України Володимир Золотухін, доцент Валентина Дробязгіна, представник молоді генерації композиторів, кандидат мистецтвознавства Ігор Гайденко, ця група музикантів становила харківську «п'ятірку». Наголосимо, що і нинішній склад кафедри теж включає п'ятьох музикантів, як нами зазначалося раніше. «Сучасній харківській "п'ятірці", як і її далекому (в часовому і просторовому відношеннях) петербурзькому прообразу, властива єдність творчих спрямувань і вільний розвиток індивідуальності кожного композитора. У зв'язку з цим клас кожного з педагогів кафедри є унікальною творчою майстернею, яка багатогранно відображає індивідуальність її Майстра. Представники нинішнього складу кафедри - кожен в особливому, неповторному ракурсі, індивідуальному відображенні - представляють тип Універсального Музиканта (бахівського

плану), поєднуючи педагогічну, наукову, виконавську діяльності» [105, с. 162]. Ці грані діяльності «коронує» головна - композиторська. А щодо бахівських традицій, то звертання авторів до поліфонії різних історичних часів і в техніці, і в стилістиці, і в жанрових моделях, є, дійсно, показовою рисою. Одним з проявів певного «бахівського» сліду, натомість, в сучасному розумінні і є «24 концертні інвенції» В. Птушкіна.

Стильові принципи творчості В. Птушкіна в аспекті сучасних напрямів розвитку музичного мистецтва допомагають зрозуміти його творчі пріоритети та відповідні до них стильові і жанрові орієнтири, коротко розглянемо провідні стильові ознаки його творчості. Раніше нами був зазначений «відзвук» бахівської доби, проте «секрет» популярності музики В. Птушкіна, в цілому, полягає в синтетичній стильовій природі його доробку, що поєднує не лише авангардні стилістику, а й традиційні, навіть класичні.

Це стає показовим для музичного мистецтва ХХ століття, як для його першої половини, так і другої, яка, власне, і визначила стильову «домінанту» ключових фігур мистецтва, зокрема, українського.

Характеризуючи основні тенденції розвитку музичного мистецтва на сучасному етапі для відтворення загальних принципів музичного мислення, зазначимо, що для них властивими стають дві діалектично взаємодіючі процеси, з одного боку - це відкриття широких можливостей для творчих експериментів, які призвели до відкриття та залучення нової стилістики як віддзеркалення авангардного мислення, нетрадиційних композиційних методів, прийомів і технологій. А з іншого боку - продовження історичних музичних традицій з їх оновленням, трансформацією у вигляді синтетичних мистецьких явищ - полістилів, полістилістики, нео-течій - неоренесансу, небароко, неокласицизму, неоромантизму, неоімпресіонізму тощо.

З точки зору стильових та жанрових закономірностей дослідники вказують на два вектори: певну опору композиторів на конкретно-жанрові

джерела та на їх увазі до позажанрових конструктивних елементів музичної мови [99].

Щодо першої тенденції йдеться, зокрема, про неоготику, неоренесанс, необароко, неокласицизм, неоромантизм, неомодальність та неофольклоризм; щодо другої - про вільну та серійну атональність творів нововіденської школи, тотальний серіалізм та структуралізм П. Булеза, стохастичну музику Я. Ксенакіса, кластерно-сонорну техніку польського авангарду та елементи структуралізму в сучасній українській музиці. [99, с. 151]. Кожна з цих тенденцій представляє свій власний комплекс засобів, якими композитори користуються при втіленні тих чи інших задумів.

У запропонованому дослідженні «24-х концертних інвенцій» В. Птушкіна, як раз, і буде йтися про умовно «наочні» та «приховані»

жанрово-стильові орієнтири автора. Тоді попередні тези дещо уточнюються. Наприклад, композитор звертається до жанрових моделей пасакалії, скерцо, болеро тощо, що мають певну «біографію» та «географію» походження, тобто наочні жанрові та стильові ознаки. Однак, В. Птушкін досить вільно їх трактує, зберігаючи лише зовнішні впізнавальні риси, але саме за стилем та стилістикою насичує її авторським розумінням, навіть експериментальним, що не завжди через жанровий «код» прямо визначає «код» стильовий, наприклад, поліфонічна пасакалія - необароко, скерцо - неокласицизм чи неоромантизм. В інтерпретації українського композитора виникають саме полістильові та поліжанрові засади, що й призводять до оновлення традиційних жанрово-стильових канонів та свідчать про творчу свободу сучасного автора щодо музичної традиції. Це стає певною «домінантою» його авторського стилю.

Та, навпаки, деякі п'єси зазначеного фортепіанного циклу знаходяться нібито поза конкретних жанрових канонів. Тоді на перший план виступають не лише методи сучасної композиції - модальність, атональність, сонористика тощо, а певні атрибути стилів. Наприклад, розвиток п'єси у вільній формі типу поліфонічного розгортання з тематичного зерна відразу

кореспондує до стилю бароко, а з поправкою на сучасну мелодію, гармонію, ритм - небароко у синтезі із авторським стилем В. Птушкіна.

Продовжуючи розмову про деякі генеральні лінії сучасної творчості, відзначимо, що, на думку науковців, вони розвивалися, у тому числі, в наступному напрямку: пильна увага до жанротворчості - звернення до різноманітних історичних жанрових інваріантів, що охоплюють досить тривалий проміжок часу - від старовинної музики до сучасної, та, водночас, пошук нових засобів втілення їх музично-художнього змісту. В цьому полягає діалектика композиторської творчості та функціонування системи жанрів у сучасній музиці - опора на традицію та активний її перегляд.

Знов виникає паралель із творчістю В. Птушкіна (зокрема, із обраним для вивчення в даній роботі фортепіанним циклом інвенцій), який, по-перше, звертається до жанрового імені «інвенція», апелюючи, насамперед, до творчості як попередників, так і деяких сучасників - від Й. С. Баха до Г. Саська, Ю. Іщенка та інших, по-друге, через «інвенцію» втілює дуже широкий спектр художніх та жанрових ідей, починаючи від прелюдії, жанрів танцювальної сюїти і закінчуючи мюзикловими «інтонаціями». Адже оновлення музичної традиції відбувається через її природне переосмислення та створення на її основі нових творів, позначених своєрідністю та неповторністю індивідуально-стильових композиторських рішень.

Це регулюється явищем «переінтонування» традиції та ситуацією «інтонаційної кризи» [4, с. 45].

Вона сягнула всіх рівнів композиторської творчості: від окремих елементів музичної мови - мелодії, гармонії, ритму, фактури, форми, так і цілісної музичної концепції у вигляді художніх творів, їх жанрової приналежності.

Завдяки цим процесам не відбувається «старіння» музичної традиції, а, навпаки, її генерація, відродження та «нове життя».

Існує думка про «випереджальне» значення інтонаційного розвитку та комплексу інтонаційних засад, що призводять до перегляду стильових орієнтирів, а потім і жанрових [106, с. 132].

Такий перегляд відбувається і в творчому доробку В. Птушкіна, що стане темою вивчення на прикладі його інвенцій у другому розділі роботи.

Його музика приваблює не тільки іноваційними рисами, а й синтезом новаторства із традицією. У цьому плані стиль В. Птушкіна є унікальним для української музики останнього півстоліття.

Так, в ній відчувається щось моцартівське. Прочитуємо самого композитора, який віденському класику присвятив наступні слова:

«Розгадати загадку Моцарта.

Мені дуже хотілося розгадати загадку Моцарта: як йому вдалося за таке коротке життя написати так багато творів, як вдавалося за один день, а то і за вечір - написати концерт!

Я думав про це, і у мене з'явилося непереборне бажання поїхати на батьківщину Моцарта - в Зальцбург. Мрія ця здійснилася не відразу. Поїхати туристом в Австрію мені вдалося вже після 60-ти років. Для мене було дуже важливо побачити своїми очима рукописи Моцарта, відчути місця, де він жив.

Я відвідав дві квартири: і ту, де Моцарт жив до 8 років, і ту, - де до 13. Я розглядав квартири, в другій здивувало велика кількість маленьких органів в різних кімнатах, фотографував його рукописи. І я зрозумів ось що. У феномені Моцарта велика роль його батька. Він зміг організувати генія і направити його здатності в потрібне русло ... Моцарт освоїв прийоми скоропису - і це дуже йому допомагало. А сама музика? У ній багато штампів. Але в кожному штампі, при цьому, захований сюрприз - Моцартівський сюрприз!

Мене завжди цікавило ставлення Моцарта до масонства як до однієї з форм морального виховання людини і його духовного розвитку. Г тому з особливим інтересом я ставлюся до «Чарівної Флейти» - цієї масонської

казки, в якій Світло перемагає смертну Тугу. Перемагає саме Музикою ... А «Реквієм» - це Одкровення, це Бог послав...

Вважаю важливим, як саме образ композитора подається в популярних книгах і фільмах. Вважаю дуже позитивним явищем в культурі історичний роман Девіда Вейса «Піднесене і земне». Його з цікавістю читають як професійні музиканти, так і люди, які цікавляться музикою і просто історією. Така книга може навіть викликати інтерес до музики, до Моцарта. Це важливо!

Зараз я з великим інтересом вивчаю книгу П. Луцкер і І. Сусідко «Моцарт і його час», яка вийшла до 250-річного ювілею від дня народження композитора.

Ну і, звичайно, важливий кінематограф. Адже глядач так чи інакше буде слухати музику Моцарта і, можливо, потім звернутися до неї не раз ... У цьому плані роль американського фільму Мілоша Формана «Амадей» (1984) - важко переоцінити. Але я не можу дивитися цей фільм. Там все - неправда! І про Сальєрі - все неправда, і про Моцарта теж - багато відмінного. Я рекомендував би дивитися про Моцарта інший фільм - австрійський - Карла Хартлі «Дай руку, життя моя» (1955)» (із інтерв'ю автора роботи з композитором)».

Для українського композитора характерними також стають театральньо-інструментальний тип музичного мислення. Це віддзеркалюється у виразивій мелодиці, що часто позначена щирим кантиленним ліризмом або, навпаки, гротесковістю та гостротою, колористичній гармонії із яскравими гармонічними співставленнями, насиченою побічними тонами акординою, сонорними співзвуччями, характерній ритміці, яскравій жанровості, наявних рисах полістилістики тощо.

Доробок композитора позначений впливом театру, де він тривалий час працював. Адже ним створено багато музики для театральних вистав, на основі якої написані оркестрові сюїти та перекладення для фортепіано соло, різноманітних ансамблів.

У творах композитора іноді відчувається вплив фольклору, зокрема, народної пісенності.

Також значної ролі набуває дитяча музика, адже композитор усе життя як педагог спілкується з дітьми та із задоволенням пише для них власні твори.

В цілому, три грані творчої діяльності В. Птушкіна безпосередньо реалізовані у збірці «24 концертні інвенції», в яких він виступає і як композитор, і як виконавець-піаніст, і як педагог, адже ці п'єси є своєрідною ілюстрацією та навіть «музичною енциклопедією» історії жанрів, стилів, композиційних технік та прийомів. А деякі інвенції збірки широко використовуються у концертній та педагогічній практиці.

2.2. «24 концертні інвенції» для фортепіано В. Птушкіна: концепція, інтерпретація жанрової моделі

Збірка «24 концертні інвенції» для фортепіано В. Птушкіна поєднує різні етапи творчості автора - від періоду його навчання в Харківському інституті мистецтв - перший альбом, десять інвенцій, №№ 1-10, 1971 рік створення, до сьогодення - другий альбом, чотирнадцять інвенцій, №№ 11-24, 2017 рік.

За словами професора Т. Веркіної: «В цій самобутній музиці, сповненій оригінальними творчими ідеями, відбивається багатогранний образ самого автора - талановитого піаніста, викладача, композитора. Дивує те, що між першими 10-ю п'єсами та подальшими номерами циклу пройдено 30-річний життєвий шлях, а вони продовжують залишатися органічним цілим із властивими митцю унікальною винахідливістю та гострим відчуттям контрастних образів. Тут музичний гумор співіснує з філософською глибиною, театральна масковість із щирою лірикою, яскраво виражений

ігровий імпульс із вишуканою майстерністю композиторської техніки та філігранністю музичної форми» [96].

Апелюючи до епохи бароко, зокрема, «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, про що свідчать не лише жанрове посилення *inventio* і наявність поліфонічних прийомів розвитку, а й організація циклу - вона охоплює 24 мажорні та мінорні тональності, цей твір є, перш за все, віддзеркаленням сучасного художнього світу, в якому ми живемо сьогодні і зараз. Звідси гостро-дисонуюча інтерваліка, розширена тональність, кольорова гармонія, примхливі ритмічні фігури, вільне відчуття звукового простору, контрастність динамічних і регістрових барв, широка палітра піаністичних прийомів.

Композитор нібито вуалює художній задум, пропонуючи виконавцю оригінальні музичні «загадки», приховуючи ознаки інших жанрів, наприклад, пассакалії (№8), скерцо (№9), болеро (№10), вальсу (№12), тарантели (№ 14), кадрили (№ 18) та інших. Своєрідною «ниткою Аріадни» для інтерпретатора також стають детальні штрихові авторські вказівки, темпові, динамічні та образно-характерні ремарки, особлива піаністичність викладення, коли багат шарова фортепіанна «партитура» немов «лягає під руки», обертаючись зручністю та надаючи «крила» вільному польоту фантазії.

Звертаючись до цієї фортепіанної збірки, виконавець може моделювати власну художню композицію, ставати співавтором (і композитор запрошує до такого художнього діалогу), оскільки кожна з інвенцій-мініатюр є самоцінним «діамантом» у цьому музично-коштовному «намисті», яке не лише, безсумнівно, прикрасить концертну естраду, а й слугуватиме корисним методико-педагогічним матеріалом у навчальному репертуарі. «*Per aspera ad astra!*».

В. Птушкін спирається на бахівську модель циклу інвенцій та, водночас, кардинально її трансформує, демонструючи сучасні вектори композиторського мислення.

Сумуючи бахівську традицію, про що йшлося у Розділі 1.2. роботи, знаходимо закономірний зв'язок між двома жанровими моделями інвенцій - Й. С. Баха та В. М. Птушкіна. Усі вищеназвані принципи присутні і в збірці українського майстра. Натомість, певні з них трансформовані, з урахуванням тенденцій сучасного музичного мистецтва.

Так, значно меншу роль відіграють поліфонічні прийоми формотворення. На перший план виходить гомофонна фактура, що, з одного боку, кардинально змінює первісну поліфонічну концепцію барочної інвенції, з іншого - розкриває новий потенціал жанру. Адже, гомофонні принципи, залучені В. М. Птушкіним, є не менш винахідливими, оригінальними, що робить кожний зразок унікальним.

Конкретизуємо деякі основні тези в ході комплексного аналізу п'єси збірки.

Інвенція № 1, C-dur



Відкриває цикл п'єси, жанрові ознаки якої цілком вказують на барочну інвенцію бахівської моделі. В інших п'єсах жанрові засади інвенції переважно не зберігаються.

Ці засади полягаються у наявності початкового тематичного комплексу, що складається з двох тематичних елементів та становить своєрідне «зерно» всієї форми. Оскільки в основі «інвенційності» як формотворчого та жанротворчого процесу лежить поліфонічний прийом імітування, то його «зерно» стає стислим «конспектом» всієї форми.

Саме ця якість поєднує першу інвенцію із прийомами іншої жарової форми бароко - фуґи або фуґато. На імітаційності будується вся п'єса, зокрема, вже на самому початку музичного розвитку.

Тематичне ядро подається у вигляді вступу фуґи, де є пропоста і ріспоста як відповідь в умовній тональності домінанти. Між ними є кварто-квінтове співвідношення, яке виражається у тому, що пропоста починається з ноти «до», а ріспоста - з «соль». їх інтонаційний зміст пронизується хроматичним рухом, широкими стрибковими рухами на широкі інтвервали, великої та малої септим, тритону. Нівелює тональний центр та робить його досить умовним. Тому співвідношення пропости і ріспости лише формально нагадує бахівські імітаційні форми, а, насправді, становить нову поліфонію із оновленням її інтонаційного змісту.

Інвенція № 2, c-moll



В цій п'єсі композитор звертається до жанру фуґи ХХ століття, з притаманними їй характеристиками музичної мови.

Як відомо, в цю епоху спостерігався великий інтерес до старовинних поліфонічних жанрів, до принципів їх формотворення. Водночас, відбувався синтез з новітніми здобутками в області гармонічної, мелодичної, фактурної мови, тим самим досягаючи еволюції звучання. Серед розмаїття варіантів поліфонічної мови (до жанру фуґи звертались такі композитори як Д. Шостакович, Р. Щедрін, П. Хіндеміт) В. Птушкін звертається до зразків втілення поліфонії у творчості Р. Щедріна.

Початкова тема п'єси на протязі твору не зустрічається у своєму первозданному вигляді. Вона постійно зазнає різних трансформацій — це і

обернення, але частіше ми спостерігаємо неточні повтори, з замінами ступенів, частіше хроматизованими.

Композитор в котрапунктуючих голосах використовує повторення дисонуючих інтервалів — частіше великої септими. Цей елемент виростає з інтонаційного ядра твору.

Форма твору розвивається протягом трьох стадій, де крайні розділи починаються з тих самих висот та тривалостей, як би підкреслюючи початкову тему.

Такі прийоми розвитку досить тісно зближують п'єсу саме з фугою, ніж з інвенцією, якій характерна швидкоплинність, форма періоду типу

Інвенція № 3, Des-dur



Для даної інвенції композитор вже не використовує певну жанрову модель. Але певні засоби музичної виразовості дозволяють вести мову про присутність тарантелоподібних ознак.

Взагалі, жанр тарантели, її невгамовний рух досить характерний для творчості В. Птушкіна. Ці риси проявляються, в першу чергу, в постійному русі восьмими тривалостями в темпі *allegro moderate*. Тобто, перед нами картина невгамовного, живого руху. Цю тезу підкреслює розмір 5/8, який надає п'єсі невловимості акценту. Використання альтерованих ступенів, поряд з їх первісними варіантами, додає іронічного звучання.

Перед нами складається жива картина безтурботної «дитячої гри». Композитор стає перед нами як художник, який передає картину реальних побутових замальовок.

Інвенція № 4, cis-moll



В цій п'єсі композитор звертається до стилістики вокальної поліфонії, мадригальної культури. Хоч і перед нами фортепіанний твір, але тут ми можемо спостерігати явно поліфонічне вокальне мислення.

Вже в перших тактах бачимо двохголосний контрапункт, в повільному темпі *lento*. В подальшому поліфонічному розвитку мелодичні лінії, які побудовані на матеріалі тематичного ядра, будуть використовуватися секстові та октавні подвоєння, причому, вони не будуть піддаватися діатонічній логіці. Так, сексти зустрічатимуться переважно малі, для підсилення загального, меланхолічного настрою.

В цілому, характер протягом всієї п'єси незмінний, що зближує її з жанровим орієнтиром.

Варто відмітити хроматизовану мелодику, яка влучно підкреслює атмосферу твору.

Інвенція № 5, D-dur



Ця п'єса є яскравим прикладом звернення композитора до жанру тарантели.

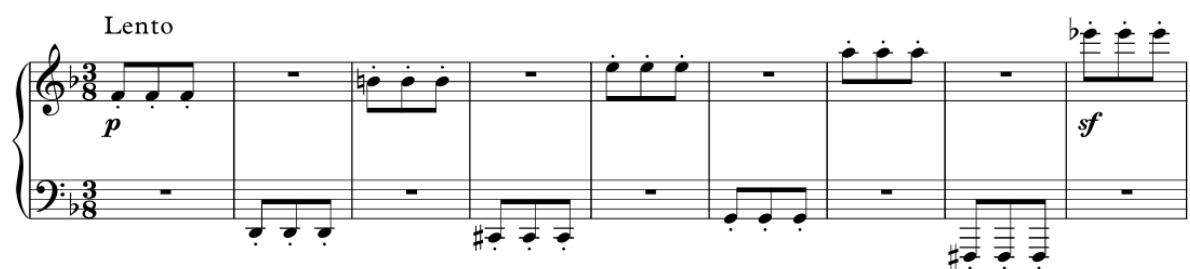
Як відомо, це жанр народної італійської музики, який являє собою швидкий і бадьорий танок, багатий на усталені фігури і підскоки. Характерні музичні розміри - 3/8, 6/8, 12/8. Інвенція поєднує в собі ознаки тарантели і поліфонічного розвику.

Активно використовується контрапунктування, секвентні побудови, гамоподібний рух.

П'єса протягом розвитку охоплює всі регістри фортепіано. Мелодична мова багата цілотноновими співставленнями. Такий прийом сприяє створенню атмосфери свята.

Перед нами синтез святкової танцювальної і поліфонічної музики.

Інвенція № 6, d-moll



Особливою рисою цього твору є застосування серійної техніки письма. Тобто, композитор звертається до творчості нововіденської школи, в рамках діяльності якої і сформувався даний метод.

Його суть полягає в роботі з серією - послідовністю з неповторюваних висот. Вона складає своєрідне тематичне ядро. В даній п'єсі серія представлена наступною послідовністю з 12-ти звуків - f, d, b, cis, e, g, a, fis, es, c, as, ces (h). Проводиться двічі - на початку, та в процесі розвитку музичної думки.

Тема-серія контрапунктує з безперервним, секвентним, хроматизованим рухом.

Інвенція № 7, Es-dur

Prestissimo, rubato



Досить коротка п'еса. Композитор використовує темп *prestissimo* та акордову фактуру. Музичний розвиток проходить настільки швидко, що композитор відмовляється від розміру і тактів. Фанфарні мотиви надають семантики «зачину» до певного дійства.

Завершення твору поєднується з наступною п'есою прийомом *attacca*.

Інвенція № 8, es-moll

Lento *distinto*



В цій п'есі композитор звертається до барочного жанру пасакалії. їй властива техніка «*basso ostinato*», якій властивий повільний, крокуючий темп та незмінний тематичний матеріал, який повторюється протягом усього розвитку твору.

Композитор слідує цій ідеї, не дивлячись на деякі повторення частин теми. Власне, атмосфера усієї п'еси підпорядковується загальним жанровим ознакам.

Інвенція № 9, E-dur

Vivace

Перед нами приклад, де представлений синтез декількох жанових моделей. З одного боку, перед нами скерцо, з його характерним темпом, піаністичними штрихами, мажоро-мінорними співставленнями; з другого — вальс, адже тут є тридольність, характерна наспівна мелодика, три частинна форма. Взагалі, тут є явна близькість з фольклорними мотивами (секундо-квартові поєднання).

Інвенція № 10, e-moll

Allegro non troppo

В цьому творі композитор звертається до жанрової моделі болеро — ефектного, стриманого тридольного танцю.

Фактура п'єси синтезується з акордової та поліфонічної тканини. Тобто, поряд з характерними для жанру прийомами розвитку тематизму, композитор включає поліфонізацію музичного матеріалу.

Вона проявляється в контрапунктичних перестановках, дублюванні, переключках. Мелодична мова містить в собі хроматичні розходження від малої секунди до квінти, загальні форми руху.

Всі ці риси разом складають загальну картину темпераментного танцю. Ця п'єса завершує умовний перший «альбом» інвенцій, написаних харківським композитором у студентські роки.

Інвенція № 11, F-dur

Moderato

dolce

p

Друга частина циклу починається інвенцією №11.

Як і в інших інвенціях, автор вказує основу тональність F-dur. Дійсно, в цій інвенції досить ясно виражений тональний центр, але ж він не єдиний, таких центрів можна визначити кілька. Серед них, зокрема, Ges-dur, також можна говорити про інші змінні тональні опори, навіть з ознаками мажору чи мінору. Проте вони співіснують із короткими фрагментами хроматичного руху, що насичує гармонічними фарбами попередній матеріал, в якому переважає діатоніка. Синтез діатоніки та хроматики із доданням побічних тонів, навіть кластерних співзвучч утворюють особливий тембро-гармонічний колорит п'єси. Вона дещо нагадує імпресіоністичну замальовку. Такий образно-емоційний зміст підкреслюють авторська ремарка «dolce».

Змінність настроїв, типових для імпресіоністичних музичних творів унаочнює змінний розмір - 4/4, 5/4, 6/4, 7/4.

Імпресіоністичну стилістику, окрім вищеназваних засобів, утворюють дуже пластична мелодична лінія, що включає оспівування основних тонів, діатонічні та хроматичні прохідні звуки, досить прозора фактура, коли сольна мелодія панує над гармонічним супроводом.

Фрагменти імітаційного плану (перегукування голосів), імітаційна техніка кореспондує до бахівської моделі інвенції.

Показовою для стилю харківського музиканта стає форма п'єси — це монолітна одночастинна структура, що нагадує період із восьми тактовим розширенням-кодою.

Ця кода повертає основну тональність F-dur, після відхилень в інші тональні центри. При цьому початковий тематизм у первісному вигляді не використовується. Тож цей розділ поєднує функцію тональної репризи та

39 коди, характеризується темповим гальмуванням, укрупненням ритмічних тривалостей (в партії нижнього голосу), динамікою «піаніссімо» і ферматою.

Розглянута інвенція порушує низку теоретичних питань щодо сучасної техніки композиції, ладотонального мислення, гармонії, ритму, форми тощо.

Стосовно гармонічного мислення, в цій та деяких інших п*есах спостерігаємо тенденцію до мелодизації фактури, наявність в ній відносно самостійних мелодичних ліній, що співвідносяться у вигляді імітацій, контрастної поліфонії. Цікавим є те, що такі поліфонічні фрагменти чергуються з гомофонною фактурою, що робить її синтетичною - гомофонно-поліфонічною. Такий принцип є характерний для більшості інвенцій В. Птушкіна.

Властивий музичній тканині мелодизм проникає в усі фактурні шари, трансформуючись з самостійної мелодичної лінії у побічні, допоміжні та прохідні звуки. Останні утворюють кластери співзвуччя, порушуючи терцієву структуру акордів та збагачуючи їх фонічні сонорні якості. Дисонанси, що при цьому виникають, переважно включені до діатонічної системи ладу.

Але на діатонічні співзвуччя композитор іноді накладає хроматичний мелодичний рух. Це утворює діатоніко-хроматичну синтетичну систему та специфікує гармонічну мову харківського музиканта. Тональні принципи при цьому не зникають, а збагачуються сонорним компонентом.

Контрастом п'єсі № 11 стає наступна **Інвенція № 12, f-moll.**



В ній наявні риси жанру вальсу-скерцо.

Вальсовий рух підкреслюють тридольний розмір, типові ритмічні акценти на кожній метричній долі, що чергуються із зміщенням акценту на другу долю такту із затриманням у вигляді половинної тривалості, використання темпових зрушень - прискорення або гальмування, вальсові «пориви» та «реверанси» (що надає музиці «емоційність», вишуканість, ліризм). Композитор звертається також до типових фактурних формул вальсу: у партії лівої руки це бас - акорд, рух трьома чвертями у такті, групування квазі-тріолями, що утворює поліритмію та ефект «парного руху».

В то же час, композитор немов долає шаблонну вальсовість, вводячи елементи скерцозності - рухливий темп Allegretto, поліфонізація фактури, в якій, тим не менш, зберігаються риси гомофонії. Композитор звертається до елементів оркестрового мислення, зокрема, різноманітні штрихи, що нагадують, наприклад, деташе або піцикато струнних, «валторнові» витримані звуки на другій або третій долі - своєрідна оркестрова педаль, тобто тут прослідковується логіка політембрової драматургії, якою збагачується звучання роялю.

Нарешті, жанрові риси інвенції яскраво проявляються у винахідливості, зіставленні різноманітних фактурних принципів, прийомів. Фактура не є сталою, вона немов «жива», постійно змінюються, дуже динамічна, синтезує поліфонічні та гомофонічні принципи. Що утворює своєрідний діалог на рівнів стилю, жанру, стилістики, змісту та форми.

Це конкретизується завдяки сучасним засобам музичної виразовості — розширена тональність, політональність, модальна техніка.

В основі тематизму лежить хроматичний модус, він формує художню ідею твору (наскрізно повторюється протягом форми п'єси, на тій самій чи іншій висоті), мелодичний тематизм та гармонію.

Форма твору - виражена тричастинність, характерна для більшості інвенцій В. Птушкіна. Але ця тричастинність досить специфічна, вона продиктована особливостями тематизму - його формують загальні форми руху, часто досить лаконічні інтонаційні звороти на кшталт тематичного «ядра». Його повернення, навіть коротке, сприймається як репризне проведення -III типовий прийом для барокової музики. Отже реприза є, скоріше, тематичною, проте не структурною та збалансованою. Це наділяє форму внутрішньою динамікою, типовою для барокових поліфонічних форм. Це, знов таки, вказує на вплив барокових художніх ідей та конструкцій на дану збірку та дозволяє віднайти в ній риси необароко.

Інвенція №13, Ges-dur

Andante molto
dolce

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 5/4 time. It is marked 'Andante molto' and 'dolce'. The piece begins with a piano (p) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system continues the melody and bass line. The third system shows the end of the piece with a fermata over the final chord.

Контрастує з попередньою п'єсою. Ритмічна формула вальсу «розчиняється» в змінних розмірах - 5/4, 4/4, 3/4. Не дивлячись на секундові нашарування, хроматизованість мелодичної лінії, композитор передає настрій «райського» щастя. Фактура простора настільки, що доводиться її записувати на трьох нотних станах. Мелодія вільно переходить між регістрами, що дає нам виділити три фактурних пласта.

Інвенція №14, fis-moll

Allegro risoluto

f

8^{vb}

Люта, енергійна тарантела, що нагадує саркастичне скерцо. Цьому сприяє швидкий темп, рішуче туше, початок з крайніх регістрів, невпинний рух восьмими. Композитор застосовує мажоро-мінорні співставлення з тональністю d-moll, a-moll.

Інвенція №15, G-dur

Presto

f

Музична мова свідчить про звернення до жанру пасторалі - діатонічна мелодика, ходи по звукам тонічного тризвуку. Швидкий темп, секундові нашарування, мажоро-мінорні додають скерцозних мотивів. Тобто, композитор синтезує ідеї пасторалі та скерцо, що дає цікаве, незвичне поєднання.

Інвенція №16, g-moll

Moderato

p

8^{va}

Стакато в низькому регістрі, помірний темп, використання низького IV ступеню. Такі засоби виразності сприяють атмосфері страху. Середній розділ форми нагнітає настрій. Це досягається за допомогою активного руху восьмими, стрибкової мелодики, тональності мінорного VI ступеню.

Інвенція №17, As-dur

Andante

p

dolce

Музичний матеріал нагадує інвенцію №3 Des-dur, але засоби музичної виразності подані в іншому образному контексті. Перед нами ніжна, мрійлива. В цій інвенції ми бачимо ознаки пісенного жанру, про що свідчить гомофонно-гармонічна фактура та мелодія. В процесі розвитку фактура піддається поліфонізації.

Інвенція №18, as-moll

Lento

p

Трагічний образ поданий у формі танцю кадриль. Саме про трагічну семантику свідчить наявність характерних секундових інтонацій в мелодичному голосі. Музична мова пронизана хроматизованістю. Форма тричастинна, причому середній розділ містить в собі більш дрібні тривалості, більш активну динаміку, що посилює трагізм твору. Наприкінці твору засоби музичної виразності повертають розвиток до вихідного стану.

Інвенція №19, A-dur

Allegro risoluto

f

Святкова атмосфера, імітування ударів в дзвони. Це досягається за допомогою секундових нашарувань, різких змін регістру, активного використання мажоро-мінорних співставлень, інтервальних потовщень мелодичної лінії!'. В цій п'єсі композитор виступає в ролі звукописця, який передає картину гри на церковних звонах.

Інвенція №20, a-moll

Moderato
dolce

p

Семантика твору перекликається з інвенцією №18 gis-moll - теж меланхолічний настрій, але більш спокійний, ніби «уколисуєчий». Форма п*еси тричастинна. Середній розділ переносить нас до тональності Des-dur, яка передає світлі спогади про минуле. Несподіване переміщення до низького регістру повертає до початкового стану твору, переосмислюючи загальну атмосферу інвенції.

Інвенція №21, B-dur

Allegro molto

p

Композитор знову звертається до святкової тематики. Цьому сприяє використання низхідних та висхідних хроматизованих рухів, чергування терцій та квінт, фігурації, побувані на консонантних інтервалах, мажорно-мінорних співставлень, ламаних пасажів, жвавого темпу. Все це в комплексі з мажорними відтінками створює святкову замальовку.

Інвенція №22, b-moll

Lento funebre

Має скорботний, траурний, похмурий характер. За темпом повільна, ніби крокуюча. Форма - тричастинна з контрастним середнім розділом, просвітленим, більш жвавим з рахунок секстолей. Мелодика інвенції псалмодична, має вузьку амплітуду.

Спостерігаємо фанфарний, урочистий, рішучий характер твору. Мелодика інвенції переважно декламаційна. Композитор широко використовує паралельні звучання, включаючи як і інтервали, так і цілі акорди, цілотнові звукоряди, мажоро-мінорні співставленим.

Інвенція №24, h-moll

Andante, con tristezza

Остання інвенція є ніби підсумком того розмаїття, яке було в попередніх 23-х інвенціях. Тональність хоч і номінально є, постійно чергуються атональні і тональні епізоди. Активно використовуються секундні нашарування. У подальшому розвитку фактура сягає крайніх регістрів інструмента, фортепіано звучить як оркестр. Музична мова підпорядковується ідеї декламації вічного.

Висновки до розділу 2

Підсумовуючи основні тези другого розділу даної роботи, наголосимо наступне: В. Птушкін – відомий український композитор, піаніст, педагог, є яскравим представником харківської композиторської школи, для якої характерними стають різноманітні стильові та жанрові орієнтири, опора на європейські традиції, їх асиміляція із народною культурою - пісенною, танцювальною, виконавською.

Такий універсалізм властивий і В. Птушкіну, який поєднує три грані мистецької діяльності - композиторську, виконавську та викладацьку.

У розділі зазначається, що ця багатогранність творчої особистості майстра закономірно реалізується в його творчому доробку, де вагоме значення займають концептуальні жанри опери, ораторії, кантати, концерту, сюїти, сонати, а також жанри малої форми, зокрема, численні фортепіанні мініатюри.

Серед опусів у доробку композитора особливе значення набувають авторські перекладення і транскрипції чужих творів, що демонструють схильність музиканта до творчого діалогу з музикою попередніх епох, вміння автора асимілювати різноманітні історико-стильові, жанрові, мовленеві традиції.

Такий широкий діапазон творчих уподобань демонструє не тільки композиторська творчість, а й виконавська, значне місце в якій займає музика від класиків віденської школи до композиторів ХХ століття. Із концертними гастролями він виступає по всіх містах України та в країнах зарубіжжя. Це свідчить про значну творчу активність музиканта.

В. Птушкін є відомим в Україні та за її межами музичним педагогом, який викладає різні навчальні курси з «інструментування» для студентів-композиторів, диригентів симфонічного оркестру, «робота режисера з композитором» - студентам-режисерам театрального факультету, «основи фортепіанної транскрипції» – піаністам, «історія оркестрових стилів»,

«читання партитур» – композиторам і музикознавцям, «практичне інструментування» – музикознавцям.

Прекрасне знання оркестрової специфіки звучання, оркестрових партитур, інструментознавства, окрім музичної композиції та різноманітних її стилів, жанрів і форм, реалізуються на всіх рівнях творчої діяльності музиканта. Коло навчальних дисциплін унаочнює прихильність композитора до певної творчої сфери, в якій значне місце займає музика для оркестру, фортепіано, театральних вистав, транскрипції чужих творів тощо.

Особливе місце у творчості композитора займають фортепіанні ансамблі. Окремі п'єси та цикли повні гумору, вони запальні, іскрометні, винахідливі. Музика ця, як відомо, написана для театральних спектаклів, але і сьогодні вона продовжує нас радіти, знайшовши завдяки автору нове життя у жанрі фортепіанних дуетів.

Тож сучасники із задоволенням відвідають концерти за участю В. Птушкіна, який, до речі, окрім справжніх професійних якостей, ще є прекрасною, щирою, доброзичливою людиною.

Мабуть, ці особистісні риси характеру впливають на його музику – різноманітну, креативну, різнобарвну за настроєм, образним змістом та засобами виразовості.

Розглянута в роботі збірка В. Птушкіна не випадково названа інтенціями. Зокрема, наголошується, що окрім традиційного розуміння латинського *inventio* як «знахідки», «винаходу», є тлумачення, збагачене досвідом античного мистецтва риторики, де інвенція означала перший етап підготовки оратора, вихідну ідею риторичного висловлення. Звідси механізм інвенціювання полягає у незакінченому процесі знаходження аргументів, які можна застосувати для розвитку думки.

Якщо екстраполювати ці ознаки на музичну інвенцію, то стає зрозумілим її пошуковий попередній та підготовчий характер, пов'язаний із течією музичної думки, міркуванням. А найкращим засобом їх втілення є поліфонія із притаманною формою розгортання, інтонаційного зв'язку

тематичних елементів тощо. Тож інвенції як певна вільна форма не випадково знайшли велике зацікавлення у композиторів-поліфоністів, серед яких найвпливовішим автором став Й. С. Бах.

Проводячи паралелі із сучасним трактуванням жанрової моделі барокової інвенції, відзначається, що у В. Птушкіна вона, з одного боку, зберігає первісний жанровий «код», а саме «пошуковий», преамбульний характер як п'єса із оригінальною композиційною ідеєю, «без особливих визначальних характеристик, окрім новизни матеріалу або форми» (словник Гроува ()), але ця «ініціативність» (від слова ініціо - початок) нібито стабілізується через жанрову визначеність тематизму. Він є образно окресленим, рельєфним, через нього, насправді, проявляються ознаки зовсім інших, навіть сучасних жанрів — кадрили, вальсу, болеро тощо. Тож тут відбувається не копіювання моделі, а, навпаки, її переінтонування. Це свідчить про характерну для сучасної творчості індивідуалізацію варіантів жанрового осмислення.

В інвенціях В. Птушкіна є ознаки жанру прелюдії, причому, не лише поліфонічної, барокової, а й гомофонної, зокрема, романтичної.

Інвенція також немов провокує автора на різноманітність форм її втілення – завжди оригінальних, винахідливих із домінуванням перманентної наскрізної новизни, проте не дискретної повторності.

Стосовно доповнення у назві збірки В. Птушкіна «концертні інвенції», то це вказує на їх новий сценічний, презентаційний статус відносно історичної традиції барокових інвенцій. Це, натомість, не виключає їх навчально-педагогічної спрямованості, що знов кореспондує до бахівського циклу інвенцій.

РОЗДІЛ 3.

СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ЖАНРУ ІНВЕНЦІЇ: ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД

3.1. Інвенції для фортепіано з оркестром Б. Мартіну: від необароко до неофольклоризму

Творчість Б. Мартіну є недостатньо дослідженою в українському музикознавстві, а його інвенції є маловідомими для українського слухача. Автору пропонованого дослідження відомі праці, в яких порушено окремі питання композиторського доробку чеського музиканта – Н. Гаврілової [23, 24], А. Денісова [34], Я. Мігуле [74], J. Crane-Waleczek, M. Kuna [165].

Богуслав Мартіну – композитор із непростю долею. Велика частина його життя пройшла далеко від рідної Чехії. Він жив то у Франції, то в США, Італії, Швейцарії, але він ніколи не вважав себе емігрантом. Любов до батьківщини була для нього священна, життя за кордоном лише загострювала її, а в своїх музичних творах він завжди залишалася чехом, приймаючи близько до серця всі події, що відбувалися в Чехії, всі страждання свого народу. Але, на відміну від багатьох сучасників, він прагнув показати в музиці не стільки трагічні сторони життя через диссонанси, скільки до красу і гармонію. Цю образність він широко втілював у власних творах, серед яких бє також його «Інвенції» для фортепіано та оркестру.

Життєвий шлях композитора почався в м. Поличка, розташованому недалеко від Брно (в той час ця територія входила до складу Австро-Угорщини). Його батько – швець і дзвонар – захоплювався театром, брав участь в аматорських спектаклях, які Б. Мартіну із задоволенням відвідував. Дуже теплі спогади зберіг композитор про Карела Стоделе – помічника батька, від якого він дізнався в дитинстві чимало народних пісень і казок, старовинних хоралів і балад.

Б. Мартіну рано виявив схильність до музики. Хлопчик любив співати, акомпануючи собі на барабані, а отримавши в подарунок скрипку, взявся за вивчення цього інструменту. Його першим наставником став Йозеф Черновський – це був непрофесійний музикант, а кравець, захоплений мистецтвом, проте, він грав на кількох інструментах. Мартіну було десять років, коли він написав свій перший твір – струнний квартет. Пізніше він навчався у Йозефа Вінтра, який очолював в Поличці Юнацьку капелу. Концертуючи як скрипаль, Мартіну набув популярності в Поличці, і допомога громадськості дозволила йому відправитися в Прагу.

У Празькій Консерваторії він починав навчатися як скрипаль, але незабаром став більше цікавитися грою на органі і написанням музики. Будучи виключеним із Консерваторії за академічну заборгованість, він продовжував осягати композицію самостійно. Пізніше музикант стверджував, що його творче кредо визначили три фактори – він був чехом, скрипалем і самоучкою.

Його «композиторської школою» стає відвідування концертів і вистав, вивчення партитур. Він створює в цей період камерні твори (інструментальні і вокальні). Під враженням виступу трупи С. Дягілєва він пише балети «Ніч» і «Тінь». Популярність йому приніс фортепіанний цикл «Маріонетки».

Роки Першої світової війни композитор провів у рідному місті, ухилившись від призову в армію під приводом хвороби – насправді, він був принципово проти участі у війні. В цей час він викладав гру на скрипці, керував оркестром, який сам організував, концертував як піаніст і скрипаль. Набуття Чехословаччиною незалежності в 1918 р. Б. Мартіну сприйняв із натхненням і присвятив цій події кантату «Чеська рапсодія».

На початку 1920-х рр. Б. Мартіну працював у Чеському філармонічному оркестрі. Він грав партії других скрипок – це дуже скромне місце, але диригент Вацлав Таліха оцінив по достоїнству його композиторський дар, цікавився його творчістю, включав в репертуар його твори. Зокрема, у 1924 р. під управлінням Таліха був виконаний балет-

містерія «Іштар». У ці ж роки Б. Мартіну брав уроки композиції у Йозефа Сука.

У 1923 р. Б. Мартіну отримав державну стипендію, що дозволила йому вчитися в Парижі, де він став учнем Альбера Русселя. У французькій столиці він знайомиться з творчістю І. Стравінського, Б. Бартока, А. Онеггера та інших композиторів-сучасників. Нові враження призводять до створення таких творів, як балет «Заколот», опера «Солдат і танцівниця» та інших.

У 30-ті роки до Б. Мартіну прийшла світова слава. Він домігся своєї мети – продемонструвавв Парижу і всьому світу гідність чеської музики. Мартіну все частіше звертається до творчості до спогадів дитинства, юності. Особливо яскраво це проявляється в творах, прямо призначених для національної сцени – у балеті «Шіалічек», операх «Явища про Марію», «Театр за міськими воротами» та інших. Опері «Жюльєтта» (на наш погляд, один з кращих творів цього жанру в ХХ столітті), Три ричеркари, «Інвенції» для фортепіано з оркестром, Концертіно для фортепіано та оркестру, П'ятий струнний квартет – останні і, мабуть, найвизначніші твори паризького періоду. Композитор у цей період звертає увагу на старовинні жанри, зокрема, ричеркар, інвенції, виявляє прихильність до неостилу, полістилістики.

Дослідники підкреслюють у зрілих творах композитора народну основу музичного матеріалу (особливо, в сценічних творах) в поєднанні з імпресіоністською інструментальною барвистістю і класичною ясністю мислення; лінійно-мелодійне мислення, використання лаконічних мотивів з вузькою інтервалікою, синкопованих ритмів, поліфонії тембрів, барвистого інструментування.

Серед інших творів зрілого періоду – Подвійний концерт для двох струнних оркестрів, фортепіано і литавр, мадригали, фортепіанні «Казки» і Фантазія і токато, «Грайлива симфонієта» (*Sinfonietta giocosa*), Камерна соната для віолончелі і фортепіано, в яких відчувається вплив народної музики.

Ще один період життя та творчості пов'язаний із переїздом до США (на момент бігства з Європи він мав при собі тільки пару сорочок і партитуру Подвійного концерту), тож треба було все починати заново. Однак дружба з С. Кусевицьким, давно пропагувавшим творчість Б. Мартіну і через нього зв'язок з Бостонським оркестром допомогли йому зберегти природний оптимізм і успішно продовжувати роботу. Великою підтримкою Б. Мартіну було видання монографії про нього М. Шафранек і замовлення, що надходили від великих музикантів.

Так, для фортепіанного дуету П. Любошіца і Е. Неменова-Лунц Б. Мартіну створив Концерт для двох фортепіано та оркестру (знову в дусі *concerto grosso*); для С. Кусевицького – Першу і Третю симфонії; пізніше для Ш. Мюнша – Шосту симфонію і «Параболи». Після довгої перерви Б. Мартіну знову повертається до виразових можливостей повного оркестрового складу, бо саме жанр симфонії дозволяв йому глибше і масштабніше втілити художні задуми.

І це далеко неповний перелік його масштабного композиторського доробку. В останні роки появилися твори «чеського» Б. Мартіну (посилання) – пісенний цикл «Новий Шпалічек» на моравські народні вірші (1943), «Пісні на одну сторінку» і «Пісні на дві сторінки» (також на моравські вірші, 1944), «П'ять чеських мадригалів» для змішаного хору (1948), «Нові чеські пісні» для жіночого хору (1950), Триголосні пісні на народні тексти для жіночого хору (1952), вокальні дуети «Петров ключ» (1954), кантати на слова Мирослава Буреш «Свято джерел» (1955), «Легенда з диму картоплиння» (1957), «Романс з кульбаб» (1957), «Мікеш з гір» (1959), «Збойніцкіє пісні» для чоловічого хору на тексти з народної поезії (1957)).

У творах композитора спостерігається найрізноманітніша тематика – від драматичних і навіть трагічних монументальних концепцій до втілення образів народних гулянь, демократизму з яскраво оптимістичним національним забарвленням.

В останній період життя уяву композитора займало художнє втілення «загальнолюдських» питань, філософської проблеми сенсу життя.

Стильові засади творчості Б. Мартіну сягають широкого спектру. Це, наприклад, афро-американський вплив позаєвропейських музичних явищ, що відбито у творах композитора періоду захоплення джазом (його елементи спостерігаються також в «Інвенціях»). Цьому передував хронологічно більш ранній - період, коли в орбіту інтересів композитора потрапили орієнтальні освіти, особливості використання яких подібні до тих, які розглядалися в стильовій парадигмі І. Стравінського. Б. Мартіну адаптує у власному стилі окремі риси орієнтальної сонористики і, тим самим, збагачує арсенал свого композиторського мислення. Виявляється зародження, «моделювання» коротких мелодійних послівок на кварто-квінтової основі, що буде характерно для всієї стильової парадигми творчості композитора, в тому числі і щодо «джазового» періоду. Відомо, що основне джерело проникнення афро-американських елементів у стиль Б. Мартіну – відвідання ним концертів симфоджазових оркестрів, що грали адаптовану з точки зору етнічної своєрідності музику. Наслідком цього стало те, що глибинні процеси, що відбувалися в розвитку позаєвропейських музичних чинників в європейському мистецтві того часу не торкнулися інтересів композитора.

Творчості Б. Мартіну властива широта образного, жанрового та стилістичного діапазону, в ньому поєднуються імпровізаційна свобода мислення і раціоналізм, освоєння найсміливіших новацій свого часу і творче переосмислення традицій, громадянський пафос і потаємно теплий ліричний тон. Художник-гуманіст, Б. Мартіну бачив свою місію в служінні ідеалам людства.

Композитору належить оркестровий цикл із трьох інвенцій, які автор відповідно і нумерує – I, II, III. Цей цикл був написаний у 1934 році, коли композитор проживав у Парижі та спілкувався з А. Онеггером. Невипадково у стилі і стилістиці оркестрового опусу явно відчувається вплив творчої естетики цього композитора, а також «Французької шістки». Це, зокрема,

спостерігається в особливій привабливості, вишуканості тематизму, що відрізняє музичні твори цієї французької групи, в увазі до ритмічного, динамічного, артикуляційного, темпового факторів музичної виразовості, до випуклої театралізованості, ефектності, фасадності стилю. Названі риси насичують музику концертністю, презентаційністю із елементами лубочного стилю яскравих фарб. Загалом, оркестрові інвенції Б. Мартину, дещо нагадують французький театр масок, головними героями якого є переодягнені у маски актори, які розігрували спектаклі. Завдяки методу імпровізації, мистецтво яких отримало назву «театр імпровізації» (*la commedia all'improvviso*).

Імпровізаційний початок відчувається у кожній п'єсі і постає визначальною їхньою жанровою ознакою. Масочність, «акторство», «ігрова логіка», перекликаються з токатною, дієвою, моторною жанровістю. До музики проникають елементи театральної режисури, музичні епізоди змінюються на кшталт театралізованим сценам, не без впливу рис комедійності.

Нагадаємо, що у комедії масок великого значення набувала пантоміма, хореографічні елементи, що призводило до синтетичної природи всього театралізованого дійства. В інвенціях Б. відчувається випукла виразовість «інтонаційного» жесту, іноді графічного за малюнком, що викликає, окрім театральних жанрів, асоціації даної музики із образотворчим мистецтвом.

Подібно А. Онеггеру, Б. Мартину широко втілює сучасні для його епохи напрямки розвитку мистецтва, в якому домінують роль відіграють урбаністичні тенденції. Нагадаємо, що ці мистецькі ідеали поширювалися на творчість «Французької шістки», а і на інших композиторів, серед яких С. Стравінський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович.

В музиці інвенцій ключовими засадами стає всебічна токатність, яка підкреслює інструментальний концертний стиль п'єс та відповідні музично-виразові засоби. Серед них – тематизм імпровізаційного плану із широким застосуванням загальних форм руху – мелодичних, ритмічних та

комбінованих фігурацій, що розподіляються по фактурних поверхнях оркестрової партитури та набуває значення особливої новітньої поліфонічної техніки – пан-поліфонії, диференційованої по окремих оркестрових голосах.

Серед прийомів широко використовується відповідні до токатної жанровості засоби – *staccato*, *marcato*, дивізовані тирради, *pizzicato*, акцентування, трелі, причому відразу у кількох оркестрових групах (туттійні трелі), *tremolo* тощо. Музичний розвиток виглядає як зміна епізодів імпровізаційного характеру в яких чергуються різні види інструментальної техніки – арпеджіо, репетиції, гамаподібного та хвилеподібного руху, награтного типу, подвійні ноти, колористичні нашарування. Серед важливих музичних виразових засобів стають паузи, що регламентують фразування музичного розвитку. Воно характеризується великим розмаїттям від короткочасних, навіть кинутих, фраз до більш розгорнутих, що призводить до стихійного інструментального руху, захоплюючого всю оркестрову масу.

Сучасні дослідники творчості Мартіну виокремлюють в ній кілька стильових напрямків, зокрема, впливи джазу, фольклору – чеської народної пісні та інструментальних награвань, елементів стилю І. Стравінського, необарокові та імпресіоністичні тенденції [165]. Така різнокольорова полістильова палітра композиторського мислення зближає творчі кредо Б. Мартіну та І. Стравінського.

Так, імпресіонізм, ознаки якого можна вбачати в «Ритурнелях» для фортепіано (1932), проявляється на різних змістовних рівнях – від мелодики, гармонії, ритму до фактури, тембру, фразування та виконавських засобів музичної виразовості. Найбільш характерними стають гармонічні барви композиторського стилю – подолання функціональної класико-романтичної гармонії, широке впровадження акордики, що містить септакорди, багатозвучні вертикальні структури з побічними тонами, колористичні гармонічні засоби.

Серед необарокових стилем, які з'являються у творчості Б. Мартіну з 1930-х років, слід назвати широко застосовував різноманітні фігураційні

форми, переважно у швидкому темпі, що наділяло його твори жанровими ознаками токкатності, етюдності, широко втілені фактурні прийоми інструментальних фігурацій, арпеджіо, використання сольних інструментальних каденцій, швидких темпів, токкатного, етюдного типів музичного руху, дрібної ритміки, що нагадують музику А. Кореллі, А. Вівальді, Й. С. Баха. Творчість Б. Мартіну позначена інтересом до концертного стилю XVIII століття, зокрема у жанрі *concerto grosso* – Концерт для струнного квартету з оркестром (1931), Коцертіно для фортепіанного тріо та оркестру (1933), *Concerto grosso H.263* (1937).

Як зазначають дослідники, барокова естетика видалася близькою до композиторського методу Б. Мартіну, який у більшості власних творів впроваджував ідею «нової концертності» (поняття Б. Асаф'єва [4]), активного музичного руху, вираженого у токкатних, етюдних жанроформулах, формотворчому принципі *perpetum mobile*. Барочні ознаки виявляються у використаних поліфонічних прийомах розвитку – імітаційної, контрастної поліфонії, елементів народної поліфонії. У барочній естетиці композитора приваблювала ідея чіткості, логічної ясності музичної форми, експериментаторства з музичним матеріалом, вибудовування музичних конструкцій, раціональний підхід до композиції, позбавленої чуттєвої емотивності та експресії, властивих музиці епохи Романтизму: «бажання і справжня необхідність встановити собі межі, збалансувати емоційні елементи та інтегрувати їх у пропорційну форму» [165, с. 43].

Найбільшого впливу на музику Б. Мартіну завдала чеська народна музика. Це спостерігається на різних музично-змістовних рівнях – в мелодиці, гармонії, ритміці: використаних ладах народної музики, змінних ладах, великій ролі медіант у гармонічному русі, стрічковому голосоведенні, акцентуації перших ударних долей на кшталт першоскладовим наголосам у чеській мові, у синкопованому ритмі, варіантному та варіаційному розвитку, транспозиції формульних мелодичних сегментів тощо. Як зазначив самий композитор, його метод відноситься до стилізацій, якому віддається перевага

замість цитування народних мелодій. Прикладами слугують фортепіанні мініатюри композитора, обробки народних пісень, балет «*Spaliček*» (1931), опера «*Juliette*» (1937), а також інші численні твори. Наявність усіх цих рис свідчать про нефольклорний напрямок творчості Б. Мартіну. Звідси зрозумілими стають простота мелодики, гармонії, опора на народні танцювальні ритми, пісенні мотиви, крізь які простежується вплив чеської народної мови. У трьох Інвенціях для фортепіано з оркестром вплив народної музики відчувається на різних рівнях музичного змісту та форми, зокрема, наявність: формульних вузькоамбітусних мелодичних поспівок – три-, тетра-, пентахордових, що варіюються за допомогою зміщення акцентів, зміни ритмомалюнку – це своєідні стилізації архаїзованих пісенно-танцювальних форм; гетерофонії – діатонічної (квазіаутентичної) та хроматичної (стилізованої); модальності; оркестрових і фортепіанних унісонів; змінного метру; мелодичного тематизму, наближеного до народної пісенності тощо.

У названих особливостях простежуються неофольклорні риси стилю Б. Мартіну, що наближуються його музику до творчих пошуків І. Стравінського. Очевидним стає вплив на чеського композитора показового з цієї точки зору балету І. Стравінського «Петрушка». Зокрема, йдеться про типові риси для фортепіанних творів Б. Мартіну 20-х років, в яких наявні остинатні фігури, квартові сполучення у паралельному русі, формульні мелодичні структури, одночасне поєднання протилежних артикуляційних прийомів (*legato* та *staccato*). Це надає звуковим образам грайливості, елементів жарту, ефектів масових дійств, народних гулянь. Ті самі ознаки спостерігаємо також в інтенціях, де Б. Мартіну

Як і І. Стравінський, Б. Мартіну у власній творчості зазнав впливи джазу. Стилiстику останнього, зокрема, унаочнюють синкоповані ритми, збагачена гармонія, імпровізаційність. Прикладами є деякі фортепіанні твори, фокстроти, кабаре-пісні. Не виключенням є також оркестрові композиції. Серед них – «Інвенції» для фортепіано з оркестром (1934). Аналізуючи складну багатоголосну партитуру, можна простежити наявну джазову

стилістику (лише в Інвенції I таких епізодів є декілька: ц. 5, тт.8–10; 3 такти до цифри 8; 1 такт цифри 8; цифра 9 – поліритмія, цифра 10 – фортепіанна каденція, 3 такти до цифри 13 тощо).

Вплив регтайму спостерігається, насамперед, у ритміці – чергування дуольного та триольного ритмомалюнків, вишукана поліритмія, зменшення ролі ударних сильних долей.

Спостерігаємо також джазову стилістику у гармонії – використання акордового руху у вигляді стрічок по хроматичному звукоряду на кшталт джазових (вокальних, інструментальних) *glissando*; ефекти гармонічного тертя за рахунок поєднання натурального та хроматичного варіантів того самого тону (аналогія з мажорним нонакордом з підвищеною ноною).

Відчувається також вплив джазової імпровізаційності, чергування епізодів соло, причому, одноголосних унісонових і ансамблю або оркестру, що нагадує характерний для джазового виконання принцип «спілкування»-взаємодії між учасниками виконавського колективу.

3.2. Джазові обробки інвенцій Й. С. Баха в творчості Ж. Лус'є

У цьому підрозділі автором дослідження пропонується розгляд творчої діяльності видатного французького джазового піаніста, композитора Жака Лус'є (1934–2019). Нажаль, про цього видатного музиканта сучасності фактично немає наукових праць, які б системно висвітлювали грані особистості і творчості майстра – нечисленні публікації про нього містяться лише в контексті іншої проблематики, зокрема, джазового мистецтва (І. Преснякова, Є. Воцило [94], D. Denton [167], R. L. Doerschuk [168]). І це видається дуже дивним. Автору пропонованого дослідження вдалося відшукати відомості про життєвий шлях Ж. Лус'є в архівах його офіційного сайту, котрий на даний момент є неактивним.

Цікавим є те, що він особисто поєднав у власній діяльності дві її складові – виконавсько-імпровізаторську та композиторську, адже фактично уособлює окремий напрям музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть, пов'язаний з імпровізаціями на теми і твори композиторів-класиків. Серед них – Й. С. Бах, Г. Гендель, А. Вівальді, Р. Шуман, Е. Саті, К. Дебюссі, М. Равель. До речі, ці композитори належать різним історичним епохам, а їхня творчість – різним музичним стилям. Незважаючи на це, Ж. Люс'є об'єднав свій інтерес саме до різних за стилем авторів. Поєднувальною ланкою став джаз, а виокремлений напрям творчості музиканта з часом отримав назву «*джазінг*».

Натомість, музиканту належать також оригінальні твори у різних жанрах, зокрема, великої форми. Це Барокова Меса «*Lumieres*» для сопрано, контратенора, хору, ударних та оркестру, присвячена ХХІ століттю, два інструментальні концерти: Концерт для труби, Концерт для скрипки та перкусії, Квінтет для мідних духових інструментів «*Вогнений кінь*», балет «*Три кольори*» для Сержа Головіна і Клода Бессі. Усього ним написано понад 100 п'єс для кіно і телебачення.

Ж. Люс'є зазвичай вважають «некласифікованим» музикантом свого покоління, оскільки його музичні шляхи проходять надто різноманітно.

Існує інформація, що випадково в 10 років Ж. Люс'є виявив в собі схильність до гри на фортепіано. Це спонукало його у 1950 році вступити до найпрестижнішого європейського вишу академічної музичної освіти – Національної консерваторії в Парижі у клас піаніста-віртуоза Іва Ната, який молодий музикант залишив 4 роки потому. Його вибір був пов'язаний із бажанням подорожувати по світу задля усвідомлення найрізноманітніших музичних традицій: звуків Близького Сходу, ритмів з Південної Америки і особливо Куби, де він провів два роки «неакадемічного навчання».

Отже академічна сцена не дуже приваблювала майбутнього джазмена, і він її залишив на користь виступів у складі естрадних ансамблів та в якості акомпаніатора відомих шансон'є. Музикант, зокрема, після праці на Кубі,

повернувся до Франції, де виступав із К. Соваж, Л. Ферре, Ш. Азнавуром, Ф. Аламо. Він, у такий спосіб, довів до досконалості старий консерваторський жарт про те, що треба робити задля змушення класичних композиторів «гойдатися» (свінгувати) у ритмах останніх джазових хітів.

У 1959 року він створив *Play Bach Trio* з Кристіаном Гарросом (ударні) та П'єром Мішелю (контрабас).

Візитівкою творчості Ж. Лус'є стали джазові обробки клавірних творів Й. С. Баха, завдяки яким він сформувався як видатний джазовий піаніст. Саме доробок німецького композитора, у значній мірі, вплинув на появу окремого напрямку музикування, пов'язаного з джазовим переосмисленням творів, що належать композиторам різних епох і стилів. У цьому напрямку Ж. Лус'є досяг всесвітньої популярності, завдяки його творчості широка слухацька аудиторія відкрила для себе класичну спадщину в її новому жанрово-стильовому форматі. Цей успіх було досягнуто саме завдяки співпраці трьох музикантів, які гармонійно доповнили один одного у «свінговому ритмі» імпровізацій на теми класики.

Результат став приголомшливий – 15 років гастролей, продано 6 мільйонів платівок, що склало рекорд у Франції та за кордоном. Репутація Ж. Лус'є як музичного феномена досягла нової висоти.

Віртуальне спілкування з Й. С. Бахом не пройшло безслідно – музикант відчув потребу самовираження в якості композитора. З цією метою він зробив крок назад і в 1980 році розпустив *Play Bach Trio* та поїхав у Прованс, де присвятив себе музичним дослідженням, занурився у світ сучасного звуку.

Він послідовно складає сюїти для фортепіано і синтезаторів із Люком Хеллером на ударних: «*Pulsion*», «*Pagan Moon*» і «*Pulsion sous la mer*». У цій музиці відчувається вплив джазу.

Після цього періоду музикант знову створює тріо, що дозволило їм вийти на надзвичайно високий рівень джазового музикування.

Сьогодні Ж. Лус'є визнаний одним із кращих піаністів цього напрямку у світі.

Барокова музика складала особливий інтерес для Ж. Лус'є. Автору запропонованої роботи відомі Барокова Меса, яка втілює діалог барокової традиції та джазу, створюючи особливий модерновий стиль. Ж. Лус'є звертався відразу до кількох барокових композиторів, музику яких обробляв у джазовому стилі. Окрім творів Й. С. Баха – інвенцій, «Гольберг-варіацій» та інших, музикант у 2001 році випустив компакт-диск «Baroque Favorites», що складається із тем Г. Генделя, А. Марчелло, Т. Альбіноні, Д. Скарлатті і М. Маре.

Всі ці обробки поєднані сферою джазінгу. Як зазначає О. Воропаєва, «Стиль джазу завжди насичувався інтонаційною сферою академічного пласта, але комунікаційно. В аспекті необхідності оновлення засобів у ньому використовувався не тільки матеріал, а й моделі класики, від цитати через колаж до синтетичного втілення її композиційно-драматургічних принципів» [22].

Ж. Лус'є у власній творчості втілює багато творів Й. С. Баха – від інвенцій, прелюдій та фуг, хоральних прелюдій до сюїт, партит та концертів.

Розглянемо більш детально деякі приклади джазових імпровізацій Ж. Лус'є на бахівські інвенції

У цих зразках спостерігаємо, що Ж. Лус'є обирає в якості моделі цілісну форму інвенцій, які сприймаються як цитата. Після відтворення всієї п'єси від початку і до кінця починається вільна частина на матеріалі джазових імпровізацій. Деяким інвенціям передують стислі вступи-зачини (кілька тактів), що викладені у вільній формі, частіше,....

Двоголосна інвенція № 1, *C-dur* вирішена наступним чином: спочатку піаніст повністю цитує п'єсу, охоплюючи всю форму цілком. Нагадаємо, що структуру інтенції становлять три розділи, побудовані на імітаційному поліфонічному розвитку. Після цитати починається вільна частина у вигляді джазової імпровізації на основну «тему»-зерно, або пропосту – втілюється ідея перманентного ритмічного руху (етюдopodobні фігурації), фрагментарні інтонаційні ремінісценції з оригіналом, натомість, нова

гармонія, ладо-тональний план при стилізованому «за мотивами інвенції» Й. С. Баха тематизмі. Серед нових тематичних елементів Ж. Лус'є вводить партію контрабаса у вигляді «крокуючого» «джазового» басу. Його лінію побудовано на основі акордових тонів, що входять до гармонічної вертикалі. Контрабасова партія підсилена традиційною для джазу ударною групою, використанням райду, чарльзтона та малого барабана. Джерелом звуковидобування на ударних інструментах стають як палиці, так і металеві щітки. У процесі імпрровізації повертається тематизм третього заключного розділу (матеріал коди) бахівської інвенції, що замикає форму, роблячи її макротричастинною та репризою.

Така композиційна ідея перетворюється у фугоподібну структуру, в якій бахівська цитата виступає своєрідною експозицією, а наступна джазова імпрровізація – вільною частиною з елементами поліфонічного розвитку на основному тематичному матеріалі оригінального твору. А потім після вільної частини повертається маленька заключна частина, що за масштабом значне менше за оригінальну «репризу». Отже, використані під час імпрровізацій методи обробки оригіналу – це цитування, колаж, а також синтез барокової стилістики та джазової. Їх споріднює інструменталізм, який визначає саме інструментальний характер тематизму та музичного розвитку – наявність пасажів, фігурацій, регулярної ритміки, ритмічного варіювання. На рівні форми виникають варіації на умовну «тему»-пропосту бахівського твору. З точки зору виконавської інтерпретації тембру фортепіано слід зазначити, що Ж. Лус'є стилізує клавесинове звучання фактури, позбавлене романтичної педалі, звукова атака тут дуже рафінована.

Ті самі принципи можна спостерігати також в інших обробках Ж. Лус'є двоголосних інвенцій Й. С. Баха, зокрема c-moll, F-Dur, a-moll, h-moll. Йдеться про типовий підхід музиканта до процесу джазової обробки, а саме: повне цитування всієї форми бахівської інвенції, вільна джазова імпрровізація та повернення оригінального інвенційного тематизму, що створює своєрідну

арку – тричастинну форму, в якій крайні частини є бахівським тематичним матеріалом, а центральна – середня – авторською джазовою імпровізацією.

Висновки до Розділу 3

У Розділі 3 розглянуто стильові проекції жанру інвенції у творчості двох західноєвропейських музикантів першої та другої половини ХХ століття – чеха Б. Мартіну та француза Ж. Лус'є.

У трьох «Інвенціях» для фортепіано з оркестром *Б. Мартіну* з'ясовано, що вони мають ознаки концерту для оркестру, а також концерту для фортепіано з оркестром. Визначено вплив народної музики, що втілено у наявних елементах музикування на народних інструментах, поспівному тематизмі вузького амбітусу, його народно-ладовій основі, награвальному характері, наявній імпровізаційності.

Зазначено також вплив «Французької шістки», що спостерігається в особливій привабливості, вишуканості тематизму, увазі до ритмічного, динамічного, артикуляційного, темпового факторів музичної виразовості, до випуклої театралізованості, ефектності, фасадності стилю. Названі риси насичують музику концертністю, презентаційністю із елементами лубочного стилю. Загалом, оркестрові інвенції Б. Мартіну нагадують французький театр масок, головними героями якого є переодягнені у маски актори. «Акторська» інтонаційна графіка тематизму визначає стилістику «Інвенцій». Імпровізаційний початок відчувається у кожній з трьох оркестрових п'єс і постає визначальною жанровою ознакою. Масочність, «акторство», «ігрова логіка», перекликаються з токатною, дієвою, моторною жанровістю. До музики проникають елементи театральної режисури, музичні епізоди змінюються на кшталт театралізованим сценам із впливом рис комедійності.

У музиці інвенцій ключовими засадами стає всебічна токатність, яка підкреслює інструментальний концертний стиль п'єс та відповідні музично-виразові засоби. Серед них – тематизм імпровізаційного плану із широким

застосуванням загальних форм руху – мелодичних, ритмічних та комбінованих фігурацій, що розподіляються по фактурних поверхах оркестрової партитури та набуває значення особливої новітньої поліфонічної техніки – пан-поліфонії, диференційованої по окремих оркестрових голосах.

Музичний розвиток виглядає як зміна епізодів імпровізаційного характеру в яких чергуються різні види інструментальної техніки – арпеджіо, репетиції, гамаподібного та хвилеподібного руху, награтного типу, подвійні ноти, колористичні нашарування.

Серед ознак інших стильових впливів в «Інвенціях» відчутні імпресіоністичні, нефольклорні елементи, джазова стилістика, що призводить до багатопланової інтерпретації жанрової моделі інвенції.

З'ясовано, що у творчості французького музиканта Ж. Лус'є жанр інвенції втілено досить оригінально – це за змістом транскрипції-джазінги, в яких використано моделі готових інвенцій Й. С. Баха. Але їхню форму доповнено джазовою імпровізацією, яку музикант поміщає в якості розгорнутого середнього розділу. В ньому можуть бути використані інтонації творів-оригіналів, що поєднуються з новим джазовим матеріалом – мелодичним, гармонічним, ритмічним, жанровим (свінг, регтайм, бібоп, джазові імпровізації, джазові варіації). У такий спосіб відбувається стильове поглинання первісного жанру (поняття М. Михайлова [75]), який перетворюється на нову жанрово-стильову форму. А після середнього розділу, що стає в імпровізаціях центральним, знову повторюється обраний імпровізатором фрагмент інвенції Й. С. Баха в якості коди-ремінісценції, повернення до вихідного барокового стилю. Тож джазова імпровізація, з одного боку, будується як вільне розгортання музичної думки з елементами варіювання, а, з іншого, наче примусово «згортається» у тричастинну завершену композицію, що «спрямовує» стильовий діалог між бароко та джазом, виникнення «діалогових» жанрів, форм, технік.

На перший погляд, музичне бароко та джаз цілком нетотожні музичні явища, як хронологічно, так і змістовно. Але сучасні митці знаходять такі

містки, що уможлиблюють зв'язок між різноманітними епохами, типами музичних мислень. Він полягає в такому явищі як інструменталізм. Його можна усвідомлювати як спосіб мислення, при якому акцентується діалектика суто музичних принципів та прийомів стиле-, жанро-, формотворення, те, що в сучасному музикознавстві називається «новою концертною формою».

Стильове явище бароко для свого часу сприймалося як нове, що породжувало відповідні нові жанрові, формотворчі модули музичного мистецтва. Джаз на початку ХХ століття теж став революційним та інноваційним напрямом в музиці, відкривши в ній нові виразові можливості, художній потенціал. Для джазу властивий демократизм, інтернаціоналізм, універсалізм музичного змісту, до якого може бути залучений будь-який стильовий шар, а значить і будь-які жанрові моделі.

ВИСНОВКИ

У пропонованому магістерському дослідженні висвітлено основні тенденції розвитку сучасної поліфонії, зазначено місце в цих процесах жанру інвенції, який отримав у XX–XXI століттях нове «життя».

Виявлено шляхи еволюції жанру інвенції від його бахівської моделі до індивідуально-авторських прочитань у деяких музичних зразках XX–XXI століть. З'ясовано, що інвенція як жанр та інвенційність як метод є широким поняттям, що у творчій композиторській та виконавській практиці використовується не лише в контексті поліфонічного мислення, прийомів і принципів, а й гомофонного, у тому числі, змішаного гомофонно-поліфонічного. Отже інвенція у творчих студіях XX–XXI століть частіше усвідомлюється як явище «нової концертності», концертного інструменталізму з притаманними йому типами імпровізаційного та фантазійного музичного розвитку, в якому домінують ідеї «руху», моторики, токатності, формульної мелодики, змішаних гомофонно-поліфонічних композиційно-структурних, теброво-фактурних форм, новаторських ладо-гармонічних пошуків – як тональних, так і атональних, серійних, жанрово визначених ритмічних імпульсів тощо.

Під час аналізу музичних зразків обґрунтовано, що в інвенціях В. Птушкіна, Б. Мартіну, Ж. Лус'є, незважаючи на приналежність різним авторам, трансформується барокова «концепція» жанру, проте, зберігається його змістовний та структурний «коди», а саме, імпровізаційний, пошуковий, преамбульний характер, співдія з іншими музичними жанрами, переважно, танцювальними, моторними, старовинними та сучасними, жанрова визначеність тематизму, відкритість до стильового діалогу, експериментальність форми як на рівні її завершеної структури, так і процесу формотворення, прихильність до структурного балансу, відносної структурної завершеності кожної п'єси. Розглянуті в роботі інвенції привертають увагу різноманітністю форм їхнього втілення – завжди

оригінальних, винахідливих із домінуванням перманентної *наскрізної новизни*, проте не дискретної повторності, що є близьким до експериментальних пошуків сучасних музикантів.

Вивчено та систематизовано біографічні відомості та стильові засади творчості трьох музикантів, які зверталися до жанру інвенції – В. Птушкіна, Б. Мартіну, Ж. Лус'є з метою визначення стильових проєкцій представлених у дослідженні інвенцій.

Під час їхнього комплексного аналізу підсумовано особливості індивідуально-стильового трактування жанрової моделі кожного з цих авторів.

Зазначено, що творчі пріоритети *В. Птушкіна* полягають у синтетичній стильовій природі його доробку, що поєднує не лише авангардні стилі, а й традиційні – від барокових до романтичних. Вони віддзеркалюються також в його «24-х концертних інвенціях» для фортепіано, де він вільно апелює до різних жанрово-стильових моделей (вальсу, тарантели, пасакалії, болеро, скерцо, хоралу тощо), втілюючи ідеї барокової поліфонії, неокласичні, неоромантичні засади у творчості, методи сучасної композиції – модальність, атональність, сонористику тощо, атрибути інших стилів. Підкреслено, що в цьому полягає діалектика композиторської творчості та функціонування системи жанрів у сучасній музиці – опора на традицію та, разом із тим, активне її переінтонування. Ці п'єси є своєрідною «музичною антологією» історії жанрів, стилів, композиційних технік та прийомів. А деякі інвенції збірки широко використовуються у концертній та педагогічній практиці.

«24 концертні інвенції» мають ознаки циклу, що поєднує їх із ДТК Й. С. Баха: за тональним принципом, оскільки охоплює 24 мажорні та мінорні тональності, контрастним співставленням п'єс, що стає головним драматургічним принципом у творі, кожна п'єса – це мініатюри, переважно, одноафектні, що підкреслюється типом тематизму, його фактурним викладом, образним змістом. У циклі сконцентровано також сучасний художній світ, звідси композитором широко використані гостро-дисонуюча

інтерваліка, розширена тональність, кольорова гармонія, примхливі ритмічні фігури, вільне відчуття звукового простору, контрастність динамічних і регістрових барв, широка палітра піаністичних прийомів.

У циклі втілена ідея різноманіття – стильових проєкцій, жанрових, формотворчих, фактурних рішень, прийомів розвитку тощо.

Визначальною рисою оркестрових «Інвенцій» *Б. Мартіну* стають імпровізаційний характер, наявність ознак «інструментального театру», нового концертного стилю, в якому відчувається полістилістичний вектор – від небароко, некласицизму до неофольклоризму та джазу.

Провідною жанрово-стильовою ідеєю тут стає ідея руху, народних награвань, втілених у всебічній токатності через загальні форми руху – мелодичні, ритмічні та комбіновані фігурації, що розподіляються по фактурних поверхах оркестрової партитури та набувають значення особливої новітньої поліфонічної техніки – пан-поліфонії сонорного типу.

В «Інвенціях» також виявлено впливи широкого діапазону стилістичних елементів, жанрових ознак – від джазових імпровізацій, чеської народної пісні та інструментальних награвань до запозичень методу *І. Стравінського*, необарокових, неокласицистських, неімпресіоністичних тенденцій [164]. У цьому вбачається різнокольорова полістильова палітра композиторського мислення, що є характерною для музичного мистецтва першої половини XX століття.

Інвенційність як жанрова ознака відчутна через впровадження композитором формотворчого принципу *perpetum mobile*, що призвів до фантазійності та імпровізаційності розвитку, водночас, вони підкорені раціональній ідеї зміни контрастних епізодів із наявними репризними формами. Барокові ознаки виявляються у використаних поліфонічних прийомах розвитку – імітаційної, контрастної поліфонії, елементів народної поліфонії. У бароковій естетиці композитора приваблювала ідея чіткості, логічної ясності музичної форми, експериментаторства з музичним матеріалом, вибудовування музичних конструкцій, раціональний підхід до

композиції, позбавленої чуттєвої емотивності та експресії, властивих музиці епохи романтизму.

Вплив чеської народної музики спостерігається на різних музично-змістовних рівнях – в мелодиці, гармонії, ритміці: використаних ладах народної музики, змінних ладах, великій ролі медіант у гармонічному русі, стрічковому голосоведенні, акцентуації перших ударних долей на кшталт першоскладовим наголосам у чеській мові, у синкопованому ритмі, варіантному та варіаційному розвитку, транспозиції формульних мелодичних сегментів, наявних остинатних фігурах, формульності мелодичних структур, одночасне поєднання протилежних артикуляційних прийомів (*legato* та *staccato*). Це надає звуковим образам грайливості, елементів жарту, ефектів масових дійств, народних гулянь. Як зазначив самий композитор, його метод відноситься до стилізацій, якому віддається перевага замість цитування народних мелодій.

Стилістику та жжанровість джазу, зокрема, унаочнюють синкоповані ритми, збагачена гармонія, імпровізаційність. У розділі зазначено ознаки регтайму, насамперед, у метроритміці – чергуванні дуольного та триольного ритмомалюнків, вишуканій поліритмії, зменшенні ролі ударних сильних долей; у гармонії – використання акордового руху у вигляді стрічок по хроматичному звукоряду на кшталт джазових (вокальних, інструментальних) *glissando*; ефекти гармонічного тертя за рахунок поєднання натурального та хроматичного варіантів того самого тону (аналогія з мажорним нонакордом з підвищеною ноною); у використанні принципів джазового музикування – чергуванні епізодів соло, причому, одноголосних унісонових і ансамбля або оркестру, що нагадує комунікацію музикантів під час виступу джазового виконавського колективу.

Тож, у Б. Мартіну жанрова модель інвенції значно збагачується за рахунок її полістильового та полістилістичного трактування.

У зв'язку з творчим доробком Ж. Лус'є в жанрі інвенції підсумовано, що в цьому напрямі він експериментує як автор джазінгу, названого

дослідниками «джазовою бахіаною» [94]. Ці твори виконувались інструментальним тріо-ансамблем за участю Ж. Лус'є у складі фортепіано, контрабаса та ударних. Аналогічним прикладом джазінгу на бахівські інвенції є творчість вокального ансамблю *a cappella Swingle Singers*.

Метод обробок Ж. Лус'є полягає у додаванні до оригіналів бахівських інвенцій, що повністю цитуються, розділів (переважно, у вигляді «варіацій» на інвенції, їхній тематизм, гармонію, ритмо-ідею, фактуру), побудованих на джазовій стилістиці у формі імпровізації. Характерними для цього засобами стають свінгування, прийоми офф-біта, використання побічних тонів, блок-акордів, блюзового ладу. Звучання контрабаса з характерними для нього «покроковими» рухами на *pizzicato*, до якого приєднуються фортепіано та ударні, створюють зовсім новий звукообраз бахівських інвенцій.

Доведено, що композиційна ідея у Ж. Лус'є пов'язана з фугою, адже бахівські інвенції-цитати наче обрамляють в якості вступу та коди (репризи) центральний вільний розділ, побудований на джазових імпровізаціях з елементами поліфонічного розвитку на основному тематичному матеріалі оригінального твору. Отже, типовими для Ж. Лус'є стають методи цитування, колажу, а також діалогу та синтезу барокової стилістики із джазовою. Зазначено, що їх споріднює інструменталізм, який визначає «простір» для «діалогу». На рівні форми виникають варіації на умовну «тему»-пропосту бахівського твору. З точки зору інтерпретації тембру фортепіано слід зазначити, що Ж. Лус'є стилізує клавесинове звучання, позбавлене романтичної педалі, звукова атака тут дуже рафінована.

Пропонований в роботі аспект дослідження стильових векторів розвитку жанру інвенції є перспективним для подальшого вивчення із залученням більш широкого кола музичних зразків для різноманітних складів, що демонструють яскраві та показові для сучасної музики індивідуально-авторські рішення жанрового канону інвенції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства в 3-х частях : учебник. – Часть 3. – Москва : Музыка, 1988. – Изд. 2-е. – 288 с.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник: сб. ст. – М., 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
3. Арановский М. Г. Проблемы стиля // Советская музыка. 1982. - №5. – С. 98—101.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги 1-2. – Л.: Музгиз, 1963. – 378 с.
5. Бабий-Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке : автореф. дис. д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Н. Л. Бабий ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1986. – 48 с.
6. Бевз М. В. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим / Монографія / М. В. Бевз. — Х.: Факт, 2017. — 224 с.
7. Беліченко Н. М. Завдання з поліфонії : Строгий стиль. Вільний стиль (фуга). Практичний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 6.020205 «Музичне мистецтво», спеціалізація «Хорове диригування» / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : С. А. М., 2015. 80 с.
8. Беліченко Н. М. Практичні рекомендації до написання простої чотириголосної фуги. Методичні вказівки для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації зі спеціальності 6.020205 «Музичне мистецтво», спеціалізації «Музикознавство», «Композиція» / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2015. 20 с.
9. Библик В. С., Дробязгина В. И., Иванова И. Л., Ковач И. К., Мизитова А. А., Решетников Л. Б. Кафедра композиции и инструментовки / В. С. Библик, В. И. Дробязгина, И. Л. Иванова, И. К. Ковач, А. А. Мизитова,

- Л. Б. Решетников // Харьковський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського 1917-1992. – Х., 1992. – С. 82–96.
10. Бобіна І. Деякі риси фортепіанного стилю В. М. Птушкіна // Музичне і театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців : Матеріал Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів. Харків, 2001. – С.33-34.
11. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы / В. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. [общ.ред. А. Сохора, Ю. Холопова]. – М., 1971. – С. 26 – 64.
12. Бондаренко О. 130 років тому народився український композитор Сергій Борткевич [Електрон. ресурс] / Олена Бондаренко // Рідна країна. Світоглядний портал. 28 лют. 2017. URL : <http://ridna.ua/2017/02/130-rokiv-tomu-narodyvsya-ukrajinskyj-kompozytor-serhij-bortkevych/>
13. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Олена Миколаївна Бондаренко ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Х., 2017. — 16 с.
14. Борисенко М. Ю. Бах – Веберн. Фуга-річерката № 2 з "Музичного дарунку": До проблеми інтерпретації першоджерела // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харків: Наук. світ, 2002. Вип. 9. С. 85–98.
15. Борисенко М. Ю. Гетерофонні принципи ранніх форм багатоголосся в усній та письмовій музичних традиціях : методичний посібник з курсу «Поліфонія» для студентів вищих навч. муз. закладів / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : «С. А. М.» ХНУМ, 2015. 56 с.
16. Борисенко М. Ю. Теоретичне музикознавство: рух у часі / М. Ю. Борисенко // *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня існування Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського*; ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова. – Х.: ХДУМ, 2007. – С. 170-185.

17. Браудо И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе / И. А. Браудо. – М. – Л. : Музыка, 1965 – 72 с.
18. Брокгауз Ф. А. Ефрон Инвенция // Энциклопедический словарь : в 86 т. – Санкт-Петербург, 1894. – Т. 13. – С. 48.
19. Вахранев Ю. Ф. Камерное фортепианное творчество украинских композиторов / Ю. Вахранев // Музыкальная культура Украинской ССР : сб.ст. — М. : Музыка, 1988. — С. 368–379.
20. Вахранев Ю. Ф. Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения : 17821 / Ю. Ф. Вахранев ; Киев. гос.ордена Ленина Консерватория им. П. И. Чайковского. — К., 1971. — 28 с.
21. Волик А. Поэтика этюдов Ф. Шопена и ее воплощение в исполнительских интерпретациях / А. Волик // Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. – Х., 2016. – Вип. 12. – С. 346–356.
22. Воропаева О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 19 с
23. Гаврилова Н. А. Богуслав Мартину. Москва, 1974.
24. Гаврилова Н. А. Мартину Богуслав В сборнике: Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, 1990. С. 327-328.
25. Гаран К. М. Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів [Електронний ресурс] / К. М. Гаран — Режим доступа: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/download/159816/159071>
26. Гердова Т. С. Генезис та розвиток фортепіанного мистецтва донбасу з кінця ХІХ століття по 2012 рік : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т. С. Гердова ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2016. — 21 с.
27. Горбатенко К. Черты стиля Антона Рубинштейна (на примере Второго фортепианного концерта ор. 35) / К. Горбатенко // Когнітивне

- музикознавство: матеріали магістрових читань. – Х., 2012. – Вип. 8. – С. 41–48.
28. Гордійчук М. Українська радянська музика / М. Гордійчук. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, - 1957. – 70 с.
29. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. Горюхина. – К.: Муз. Україна, 1985. – 112 с.
30. Горюхина Н. Сонатная форма у венских классиков / Н. Горюхина // Науковий вісник НМАУ : зб. наук. пр. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 16—31.
31. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. – К.: Муз. Україна, - 1970. – 316 с.
32. Губаренко М. Р. Про харківську музично-історичну школу / М. Р. Губаренко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – Вип. 22. – С. 5–12.
33. Денисенко І. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) [Текст] : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: (17.00.03) / Денисенко Ірина Євгенівна. – Харків, 2010. – 16.
34. Денисов А. В. Очерки жизни и творчества. Музыка XX века СПб.: Композитор, 2006. — 112 с.
35. Довжинець І. До питання інтерпретації сучасної української фортепіанної сюїти // Проблеми виконавської інтерпретації інструментальних творів українських композиторів: зб. наукових праць / під ред. Г. Ю. Ніколаї. – Суми, 1995. – С. 18–25.
36. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву / І. Драч.: навчальний посібник. – Харків: Тимченко, 2010. – 106 с.
37. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика / М. Дремлюга. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, - 1958. – 168 с.

38. Дубравская Т. Н. Полифония [Текст] : учебник / Т.Н. Дубравская. - М. : Академический Проект, 2008
39. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века: учебное пособие / Л. Дьячкова. – РАМ им. Гнесиных. – М., 2004. – 296 с.
40. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дис. на соиск. учен. степени докт. искусствоведения : 17.00.02 / Константин Владимирович Зенкин ; Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1996. — 54 с.
41. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена и ее место в историко-художественном процессе : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / К. В. Зенкин ; Ленингр. ордена Ленина гос. Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Ленинград., 1987. — 22 с.
42. Зоряний час : Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського / Ред. упоряд. Г. І. Гінзбург. –
43. Иванова И. Л., Мизитова А. А. Вальс в фортепианной музыке XIX – начала XX веков: учеб. Пособие. – Х., 2014.
44. История Украинской ССР. Краткий очерк / Ю. Ю. Кондуфор, В. И. Клоков, С. В. Кульчицкий и др. – Київ : Наукова думка, 1982. – 530 , цитата зі стор. 85; 171]
45. Калашник М. П., Калашник П. П. Про деякі тематичні джерела творчості харківських композиторів [Текст] / М. П. Калашник, П. П. Калашник // Музична Харківщина: зб. наук. пр. / упоряд. П. П. Калашник, Н. Л. Очеретовська. – Харків, 1992. – С. 6-19.
46. Калашник П. П. Михайло Дмитрович Тіц / П. П. Калашник // Музична Харківщина : зб. наук. пр. колективу авторів Харк.-го ін-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 1992. — С. 70–76.
47. Калашник П. П. Михайло Дмитрович Тіц [Текст] / П. П. Калашник // Музична Харківщина: зб. наук. пр. / упоряд. П. П. Калашник, Н. Л. Очеретовська. – Харків, 1992. – С. 70-76.

48. Кашкадамова Н. Б. Токкатность в советской фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы ее исполнительской интерпретации : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. Б. Кашкадамова ; Тбилисская гос. консерватория им. Вано Сараджишвили. — Тбилиси., 1979. — 28 с.
49. Келдыш Ю. В. (ред.) Музыкальная энциклопедия. — Москва, 1974.
50. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе (автореф. дисс. канд. искусствоведения) — Ростов-на-Дону, 2006.
51. Клиш В. О теории жанра // О музыке. — К.: Муз. Україна, 1985. — С. 36-43.
52. Коллиер Дж. Становление джаза. — М.: Радуга, 1984.
53. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века — М.: Музыка, 1994. — 160 с.
54. Кононова О. В. Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано / О. В. Кононова // Pro Domo Mea: нариси / Харк. держ. ін-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Х., 2007. — С. 20–56.
55. Конохова Т. Вехи фортепианного творчества Витольда Лютославского / Т. Конохова // Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. — Х., 2014. — Вип. 10. — С. 86–95.
56. Конькова Г. Прикмети жанрових взаємозв'язків // Музика. — 1980. — № 6. — С. 13-15.
57. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. О. Копелюк ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2018. — 24 с.
58. Корепанов С. Вариации на детскую песню ор. 25 для фортепиано с оркестром в контексте фортепианного творчества Эрнэ Донаньи / С. Корепанов // Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. — Х., 2014. — Вип. 10. — С. 48–56.

59. Королева М. Интерпритация жанра новеллы в «Фортепианном альбоме» В. Золотухина / М. Королева // Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. – Х., 2014. – Вип. 10. – С. 57–64.
60. Кочура О. Фортепіанні цикли для дітей харківських композиторів: типологія програмності / О. Кочура // Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. – Х., 2015. – Вип. 11. – С. 268-277.
61. Кошуба Д. Типы инструментального диалога в Первом фортепианном концерте ор. 15 И. Брамса / Д. Кошуба // Когнітивне музикознавство: зб. наук.пр. – Х., 2017. – Вип. 13. – С. 81—91.
62. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом: На примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира (дисс. кандидат искусствоведения) – Магнитогорск, 2005
63. Куницын О. И. Инвенции и симфонии Иоганна Себастьяна Баха, Улан-Удэ, 2005, 244 с.
64. Леонтьева Н. І. Імпресіоністська мова етюдів К. Дебюссі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. І. Леонтьєва ; Хар. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Х., 2013. — 16 с.
65. Либероль Н. Волны музыки [Текст] / Н. Либероль. – Харьков: С. А. М., 2011. – С. 7-9, 75-76.
66. Либероль Н. Монолог из зрительного зала [Текст] / Н. Либероль. – Харьков, 2004. – С. 85-92.
67. Либероль Н. Л. Мои наставники / Н. Л. Либероль // Волны музыки. — Х., 2011. — С. 7–13.
68. Линник М. Роль діяльності Р. В. Геніки у музичному житті Харкова кінця ХІХ - початку ХХ сторіч [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Линник Марія Сергіївна ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. - Харків, 2015. - 16 с.
69. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 264 с.

70. Лысенко Л. Встреча с композитором / Л. Лысенко. – рукопис – Архив А. Жука Харьковской городской музыкально-театральной библиотеке имени К. Станиславского.
71. Маевская М. Стилиевые принципы фортепианных сонат В. Птушкина. // Четвертые магистерские чтения. – Х., 2009. С. 40—51.
72. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учебное пособие / Л. Мазель : 2-е изд. доп. и перераб.— М. : Музыка, 1979. — 536 с.
73. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник. – М., 1984. – С. 16—45.
74. Мигуле Я. Богуслав Мартину М: Музыка, 1981. — 240 с.: ил., нот.
75. Михайлов М. Стил в музыке : исследование / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
76. Михалева Е. В Вообразилии Владимира Птушкина URL : http://www.jewishwoman.ru/dynamics/izbrannyu-narod/id_139/article_1342 (дата зверн. 7.05.2019)
77. Музыкальные жанры : сб. статей / общ. ред. Т. В. Поповой. Москва : Музыка, 1972. 380 с.
78. Муха А. И. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) : Автореф. дисс. ... д-ра. искусствования: 17.00.02 / ИИФЭ АН Укр. – К., 1981. – 47 с.
79. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
80. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. Москва : Владос, 2003. 248 с.
81. Оболенская М. М. Фортепианное творчество Луи Вьерна в аспекте ценностной теории стилия : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. Искусствования : 17.00.03 / М. М. Оболенская ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2017. — 22 с.

82. Овсянникова Т. Ю. Этюд / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. Энцикл., 1973. — Т. 6. — С. 581–582.
83. Олейник А. С. Фортепианное творчество В. С. Косенко (к проблеме становления украинского советского фортепианного искусства) : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. С. Олейник; Академия наук укр-й ССР ин-т, фольклора и этнографии им.М.Ф.Рыльского. – К., 1974. – 29 с.
84. Очеретовська Н. Л., Цицалюк Г. Н. Поліфонія. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів III–IV рівнів акредитації. Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. 164 с.
85. Очеретовська Н. Л., Цицалюк Н. М., Черемський К. П. Український словник музичних термінів: Науковевидання / Н. Л. Очеретовська, Н. М. Цицалюк, К. П. Черемський – Харків : вид. «Атос», 2008. – 178 с.. іл.
86. Очеретовська Н. Із тисяч слів Землі [Текст] / Н. Очеретовська // Музика. – Харків, 1975. - №4. – С.6.
87. Очеретовська Н. Л. Дмитро Львович Клебанов / Н. Л. Очеретовська. Харків, 2007.
88. Павлишин, С. Музика двадцятого століття [Текст] : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації / С. Павлишин ; Львівська держ. музична академія ім. Миколи Лисенка. - Л. : БаК, 2005. - 232 с
89. Панасенко О. Преломление принципа программности в фортепианном цикле «Маски» К. Шимановского / О. Панасенко // Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. – Х., 2012. – Вип. 8. – С. 76–85.
90. Петренко Ю. Фортепианная музыка Владимира Наливайко. Черты авторського стиля : Дипломная работа / Ю. Петренко / ХНУИ шимени И.П. Котляревского, 2015. - 120 с.

91. Петрова И. Г. История создания инвенций И. С. Баха. Образовательный форсайт. 2019. № 4. С. 210-214.
92. Петрунина В. Трактовка жанра інструментального концерта в творчестве В.Птушкина (на примере Концерта для фортепіано с оркестром). Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. Вип. 12. Х., 2016. С. 48–57.
93. Полифония XX века (краткие тексты лекций) / URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=220
94. І.Преснякова, Є.Воцило Жак Лусье: специфика метода трансформации в джазинг-транскрипциях сочинений И. С. Баха / Ученые записки РАМ имени Гнесиных – Москва, 2020 – Вып. 4
95. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях Западноевропейская классика XVIII – XIX веков / В. Протопопов. – М. : Музыка, 1965 – 616 с.
96. Птушкін В. М. 24 концертні інвенції для фортепіано (нотне видання) – «Мелосвіт», 2019
97. Пясковский И. Б. Взаимодействие модальных и тонально-функциональных принципов в музыкальном мышлении И. С. Баха. И. С. Бах и современность : сб. статей. Киев : Музична Україна, 1985. С. 100–108.
98. Пясковський І. Б. Інвенційні жанри. / Науковий вісник НМАУ ім. П. П. Чайковського: Жанр як категорія музичної творчості. Київ : НМАУ ім. П. П. Чайковського, Київ, 2009. – Вип. 81. – 323 с.
99. Пясковский И. Б. К понятию «современная fuga». Науковий вісник НМАУ ім. П. П. Чайковського, Старовинна музика сучасний погляд. Київ, 2009. Вип. 88. С. 91–107.
100. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці. Київ : НМАУ ім. П. П. Чайковського, Київ, 2012. 270 с.
101. Рахимова С. Н. Методическая концепция построения курса риторики в старших классах общеобразовательной школы (автореф. дисс. канд. педагогических наук) – Москва, 2008.

102. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Н. В. Ревенко ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2004. — 20 с.
103. Резнік А. Л. Творчий шлях і фортепіанна спадщина С. Е. Борткевича, Нижньгородська державна консерваторія імені М. І. Глінки, Нижній Новгород, 2017 автореф дис. Канд. 2011.
104. Рижская А. Творческий отчет композитора [Текст] / А. Рижская // Красное знамя. – Зарьков, 1966. – 15/1. – С. 5.
105. Рощенко-Авер'янова О. Г. Кафедра композиції і інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи / О. Г. Рощенко-Авер'янова // Pro Domo Mea : Нариси. До 90-річчя з дня існування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова. – Х. : ХДУМ, 2007. – С. 148-170.
106. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования // Советская музыка. – 1975. – № 5. – С. 129-134.
107. Ручьевская Е. Стиль как система отношений / Е. Ручьевская // Советская музыка. – 1984. – № 4. – С. 95-100.
108. Садовнікова О. С. Володимир Михайлович Птушкін. Харків : С.А.М., 2011. — 48 с.
109. Седюк І. О. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. О. Седюк ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2018. — 24 с.
110. Семко М. Фортепіанні цикли І. Стравинського: особливості исполнительської інтерпретації / М. Семко // Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. – Х., 2016. – Вип. 12. – С. 336–345.

111. Сердюк М. Опыт художественного воздействия пианиста на слушателя / М. Сердюк // Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. – Х., 2014. – Вип. 10. – С. 39–47.
112. Скребков С. Учебник полифонии / С. Скребков. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1982 – 268 с.
113. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1958. 328 с.
114. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: худож. возможности, структура, функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 288 с.
115. Скрипниченко Н. В. Импровизационность как фактор композиторского мышления: На примерах клавирных произведений барокко (дисс. кандидат искусствоведения) — Магнитогорск, 1999
116. Скурятин Н. Трактовка принципа поэмности в творчестве Ф. Листа / Н. Скурятин // Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. – Х., 2012. – Вип. 8. – С. 58–65.
117. Соколов О. Какова же она – «форма» музыкального XX века? / О. Соколов // Музыкальная академия : сб. ст. – М., 1998. – Вып. 4, С. 2-8.
118. Соколова М. Г. Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи / М. Г. Соколова. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 4. – 208 с.
119. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. – М.: Музыка, 1968. – 103 с.
120. Способин И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М. : Музыка, 1980. – 400 с.
121. Способин И. В. Музыкальная форма : учеб. пособие для муз. Вузов / И. В. Способин – Изд. 5-е. – М. : Музыка, 1972. – С.189–239.
122. Старцев Д. Авторская графика интонационного процесса как аналитический ключ к прочтению фортепианных сочинений И. Брамса (на примере первой части Сонаты op. 5 f-moll) / Д. Старцев // Когнітивне музикознавство: зб. наук.пр. – Х., 2017. – Вип. 13. – С. 92—99.

123. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця : Нова книга, 2014. 512 с.
124. Сухомлинов И. И. Проблема стиля и интерпретации фортепианных произведений Рахманинова на примере этюдов-картин : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. И. Сухомлинов ; Мос. гос. дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1980. — 23 с.
125. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина / М. Тараканов. — М. : Советский композитор, 1980 — 328 с.
126. Тарас Кравцов упоряд. Н. А. Масленікова ; заг. ред. Л. І. Шубіна ; ред. Л. І. Григор'єва ; відпов. за вип. І. С. Драч / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. — Х. : Видавничий будинок «Фактор», 2018. — 96 с. : іл. — (Біогр. і бібліогр. видатних музикатів).
127. Тимошук О. Є. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект. Автореф канд. мист Одеська державна муз академія імені А. В. Нежданової, 2011.-
128. Тіц М. Про сучасні проблеми теорії музики. —К.: Муз. Україна, 1976. — 160 с.
129. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. — К., 2003. — 19 с.
130. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: Исследование. — К.: Музінформ, 1993. — 190 с.
131. Тюлин Ю. О методе анализа / Ю. Тюлин. // Музыкальная форма. — М.: Музыка, 1974. — С. 31-40.
132. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях И. С. Баха / И. Н. Форкель // Патриот. настроения почитателям истинного музыкального

искусства: [Пер. с нем. / коммент. и послесл., М. Копчевского] – М. : Музыка, 1987 – 109 с.

133. Франтова Т. В. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х годов. Проблемы музыкальной науки. Москва, 1983. Вып. 5. С.

134. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов н/Д. : СКНЦ ВШ АПСН, 2004. 404 с.

135. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2005. 45 с.

136. Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского 1917-1992 / Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков – Х., 1992. – С. 82-103.

137. Хмель А. О. Класико-романтичний інваріант фортепіанного циклу з 24 прелюдій у процесі еволюції (Ф. Шопен, О. Скрябін, Д. Шостакович, І. Польський, І. Карабиць): Бакалаврська робота / А. О. Хмель. – Х. : ХНУМ, 2018. – 134 с.

138. Ходинская Н. Н. Современный национальный музыкальный материал в курсе полифонии URL : http://www.rusnauka.com/10_NPE_2008/MusicaAndLife/29752.doc.htm (дата звернення 21.04.2019).

139. Холопов Ю. Очерки современной гармонии: Исследование. – М.: Музыка, 1974. – 288 с.

140. Холопов Ю. Н. Гармония Практический курс. Москва : Композитор, 2005. Часть II. изд. 2-е исправ. и доп. С. 371–387.

141. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106-114.

142. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.

143. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. / В. Холопова. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.
144. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990. – 351 с.
145. Царева Е. М. Вальс / Е. М. Царева // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Сов. Энцикл., 1973. — Т. 1. — С. 656–658.
146. Царева Е. М. Стил ь музикальн ый / Е. М. Царева // Муз. Энциклопедия: в 6-ти т. [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – Т. 5. – М., 1981. – С. 281-289.
147. Цуканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ. Київ, 1998. 16 с.
148. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 158 с.
149. Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : Дис... канд. наук: 17.00.03 / О. В. Чередниченко - 2008.
150. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация : три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43—68.
151. Чжан Хунянь. Камерно-вокальна творчість Володимира Наливайко: стилевий та виконавський аспекти : Дипломна робота / Чжан Хунянь / ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. – 73 с.
152. Чорна Є. Б. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Є. Б. Чорна; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. - Харків, 2015. - 16 с.
153. Шадько М. Пианистические новации Дж. Крама как способ воплощения программного замысла (на примере «Маленькой рождественской сюиты) / М. Шадько // Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. – Х., 2016. – Вип. 12. – С. 393–402.

154. Шаповал О. Фантазия-соната «По прочтении Данте» Ф. Листа: фактурно-драматургический комплекс и версии его исполнительской реализации / О. Шаповал // Когнітивне музикознавство: матеріали магістрових читань. – Х., 2012. – Вип. 8. – С. 66–75.
155. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ИИФЭ им. М.Ф. Рыльского АН УССР. – К., 1984. – 23 с.
156. Шаповалова Л. В. Харківська аналітична школа: кафедра інтерпретології та аналізу музики / Л. В. Шаповалова // Pro Domo Mea: нариси / Харк. держ. ін-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Х., 2007. — С. 201–207.
157. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 728 с.
158. Шекалов В. К. вопросу о педагогической цели инвенций И. С. Баха. Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой 2014. - № 6(35). – с.85–97.
159. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. В. Шип – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
160. Школяренко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / С. І. Школяренко ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2017. — 20 с.
161. Шульгин Д. Теоретические основы современной гармонии. Москва, 1994. 376 с.
162. Шуман Р. Альбом для юнацтва, 1848.
163. Южак К. Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха. Москва, 1965.
164. Язикова Н. Українська фортепіанна музика (етюди В. Косенка і А. Штогаренка) / URL : <https://www.google.com.ua>

165. Bach J. S. 30 Inventions – 1723.
166. Crane-Waleczek J. An Overview of Bohuslav Martinů's Piano Style with a Guide to Analysis and Interpretation of the Fantasie et Toccata, Н. 281. 2011
167. Denton, D. Loussier 'Concerto for violin and percussion', 'Tableaux venitiens', 'Trumpet concerto' + wallez,jp, touvron,g, arpino,a, prague-chamber-orchestra – 1993 – Том 104, Вып. 1236
168. Doerschuk, Robert L. Plays Bach: The 50th Anniversary Recording TELARC 83693 (J Loussier) – 2009

INVENTIONS

I.

B. MARTINŮ

Allegro moderato ♩ = 152

Musical score for woodwinds, percussion, and piano. The score is in 2/4 time and features a tempo of Allegro moderato (♩ = 152). The instruments and their parts are:

- Flauti (Flutes):** I and II. Part I starts with *poco mf* and includes triplets. Part II starts with *poco mf* and includes triplets.
- Oboi (Oboes):** I and II. Part I starts with *pp molto* and includes triplets. Part II is mostly silent.
- Clarinetti in Si^b (Clarinets in B-flat):** I and II. Part I starts with *pp molto* and includes triplets. Part II starts with *pp molto* and includes triplets.
- Fagotti (Bassoons):** I and II. Part I starts with *pp molto* and includes triplets. Part II is mostly silent.
- Corni in Fa (Horns in F):** I, II, III, and IV. All parts are mostly silent.
- Trombe in Do (Trumpets in C):** I and II. All parts are mostly silent.
- Tromboni (Trombones):** I and II. All parts are mostly silent.
- Xylofon (Xylophone):** Starts with *pp* and includes triplets.
- Batteria (Drum):** Starts with *pp* and includes triplets.
- Piatti (Cymbals):** Starts with *pp* and includes triplets.
- Piano:** Starts with *p* and includes triplets. The right hand part includes a *mf* dynamic.

Allegro moderato ♩ = 152

Musical score for strings. The score is in 2/4 time and features a tempo of Allegro moderato (♩ = 152). The instruments and their parts are:

- Violini (Violins):** I and II. Both parts start with *pp* and include triplets.
- Viote (Violas):** Starts with *pp* and includes triplets.
- Violoncelli (Violoncellos):** Starts with *pp* and includes triplets.
- Contrabbassi (Contrabasses):** Starts with *pp* and includes triplets.

I Fl. I *poco f*
 II Fl. II *mf 3* *poco f*
 I Ob. I *poco p*
 II Ob. II *pp molto* *poco p*
 I Cl. I *pp molto* *poco p*
 II Cl. II
 I Fg. I *pp*
 II Fg. II *p*
 I Cor. I
 II Cor. II
 III Cor. III
 IV Cor. IV *p*
 I Tr. I
 II Tr. II
 I Trb. I
 II Trb. II
 Xyl. *p*
 Batt. *Gr. C.* *p*
 Piatti *p*
 Piano *poco f*
 I Vnl. I *p 3* *poco mf 3* *pizz.* *(arco)*
 II Vnl. II *p* *poco mf 3* *pizz.* *poco f*
 Vle. *p* *poco mf 3* *pizz.* *poco f*
 Vcl. *p* *poco mf 3* *pizz.* *poco f*
 Cb. *p* *p* *p*

①

Fl. I II
Ob. I II
Cl. I II
Fg. I II
Cor. I II III IV
Tr. I II
Trb. I II
Xyl.
Batt.
Piano
Vnl. I II
Vle.
Vcl.
Cb.

poco f
p
p
p
p
p
f
f
mf
p
arco
p
arco
p
arco
p
mf
mf
mf
mf
mf

Piatti
8
8

①

②

Fl. I *mf* *f poco* *f*

Fl. II *mf* *f poco* *f*

Ob. I *f* *f poco* *f*

Ob. II *mf* *f poco* *f*

Cl. I *mf* *f poco* *f*

Cl. II *mf* *f poco* *f*

Fag. I *mf* *f poco* *f*

Fag. II *mf* *f poco* *f*

Cor. I *mf* *f marc.*

Cor. II *mf* *f marc.*

Cor. III *mf* *f marc.*

Cor. IV *mf* *f marc.*

Tr. I *f poco marc.* 1. senza sord.

Tr. II 2. senza sord. *f poco marc.*

Trb. I *f poco marc.*

Trb. II *f poco marc.*

Xyl. *f*

Batt. *poco f*

Piano *ff* *f*

Vnl. I *f* *meno f* *div.*

Vnl. II *f* *meno f* *div.*

Vle. *f* *meno f* *div.*

Vcl. *f* *meno f* *div.*

Cb. *f* *meno f* *div.*

②

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. I
Cor. II
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II
Xyl.
Batt.
Piano
Vni I
Vni II
Vle
Vcl.
Cb.

mf *p* *f* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

8

Piano

3

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Cl. I
Cl. II

Fag. I
Fag. II

Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV

Batt.

Gr.C.

Platti

Piano

Vni I
Vni II

Vle

Vcl.

Cb.

arco

arco

arco

(pizz)

I
 Fl. II
 I
 Ob. II
 I
 Cl. II
 I
 Fag. II
 I
 Cor. II
 III
 IV
 I
 Tr. II
 I
 Trb. II
 Batt.
 Piano
 I
 Vnl. II
 Vle
 Vcl.
 Cb.

poco f
1. con sord.
poco f
Gr.C. sf
Platti ff
ff sf
f
plzz. div.
f marcato
arco

④

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II
Batt.
Piano
Vni I
Vni II
Vle
Vcl.
Cb.

2. con sord. *più f*

2 casse chiare senza timbro di taglia differente

arco

④

Vi-

This musical score page features the following instruments and parts:

- Flutes (Fl.):** I and II, both playing triplets of eighth notes in the first two measures at *pp*.
- Oboes (Ob.):** I and II, both playing triplets of eighth notes in the first two measures at *pp*.
- Clarinets (Cl.):** I and II, playing triplets of eighth notes in the first two measures at *pp*, then moving to a sixteenth-note pattern in the third measure.
- Bassoon (Fag.):** I and II, playing triplets of eighth notes in the first two measures at *pp*.
- Xylophone (Xyl.):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes, starting at *p* and ending at *mf*.
- Trigon (Trgl.):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes, starting at *pp* and ending at *p*.
- Piano:** Playing octaves of eighth notes, starting at *pp* and ending at *mf*.
- Violins (Vni):** I and II, playing triplets of eighth notes in the first two measures at *pp*, then moving to a sixteenth-note pattern in the third measure.
- Viola (Vle):** Playing triplets of eighth notes in the first two measures at *pp*, then moving to a sixteenth-note pattern in the third measure.
- Violoncello (Vcl.):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes, starting at *pp* and ending at *p*.
- Contrabass (Cb.):** Playing a rhythmic pattern of eighth notes, starting at *pp* and ending at *p*.

6

Fl. I *mf* *p*

Fl. II *mf* *p*

Ob. I

Ob. II

Cl. I *mf* *p* *pp*

Cl. II *mf* *p* *pp*

Fag. I *mf* *p*

Fag. II *mf* *p*

Tr. I

Tr. II

Xyl. *poco mf*

Trgl. *p*

Piano

Vni I *f* *arco* *mf* *p* *pizz.* *mf*

Vni II *f* *arco* *mf* *p* *p*

Vle *f* *arco* *mf* *p*

Vcl. *pizz.* *f* *arco* *mf* *p* *p*

Cb. *pizz.* *f* *arco* *mf* *p* *p*

6

de

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fag. I
Fag. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II
Xyl.
Trgl.
Piano
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vcl.
Cb.

ppp
p
mf
f
pppoco
pocof
arco
pizz
(pizz)
mf

⑦ 8

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Cl. I
Cl. II

Fag. I
Fag. II

Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV

Tr. I
Tr. II

Trb. I
Trb. II

Piano

Vni I
Vni II

Vle

Vcl.

Cb.

f, *mf*, *pliss.*

⑦ *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra and piano, covering measures 7 and 8. The score is arranged in systems. The first system includes Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, Bassoons I and II, Cor Anglais I-IV, Trumpets I and II, and Trombones I and II. The second system includes the Piano. The third system includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. Measure 7 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 8 features a piano solo with a *pliss.* (pizzicato) marking and a forte (*f*) dynamic. The woodwinds and brasses play rhythmic patterns, while the strings play a steady accompaniment. A circled number 7 is at the top right and a circled number 7 with *mf* is at the bottom right.

This page of a musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, with their respective staves grouped together. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The music is divided into three measures across the page. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts feature melodic lines with slurs and accents. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Fag.) parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Horns (Cor.), Trumpets (Tr.), and Trombones (Trb.) play block chords and rhythmic accompaniment. The Percussion (Piatto) part is marked with a *poco f* dynamic. The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The Violin (Vni), Viola (Vle), and Cello (Cb.) parts provide a rich harmonic texture with various rhythmic patterns. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout the score.

This page of a musical score features the following instruments and parts:

- Flutes (Fl.):** I and II staves, both marked *f*.
- Oboes (Ob.):** I and II staves, both marked *f*.
- Clarinets (Cl.):** I and II staves, both marked *f*.
- Bassoons (Fag.):** I and II staves, both marked *f*.
- Cor Anglais (Cor.):** I, II, III, and IV staves. I and II are marked *mf* *staccatissimo*; III and IV are marked *mf*.
- Trumpets (Tr.):** I and II staves, both marked *mf*.
- Trombones (Trb.):** I and II staves, both marked *mf*.
- Xylophone (Xyl.):** I staff, marked *f*.
- Percussion (Pia):** I staff, marked *f*.
- Piano (Piano):** I and II staves, both marked *f*.
- Violins (Vni):** I and II staves, both marked *f*.
- Viola (Vle):** I staff, marked *f* *espress.*
- Violoncello (Vcl.):** I staff, marked *f* *espress.*
- Double Bass (Cb.):** I staff, marked *f* *(pizz.)*.

8

allargando

I Fl.

II Fl.

I Ob.

II Ob.

I Cl.

II Cl.

I Fag.

II Fag.

I Cor.

II Cor.

III Cor.

IV Cor.

I Tr.

II Tr.

I Trb.

II Trb.

Xyl.

Batt.

Piano

I Vni.

II Vni.

Vla.

Vcl.

Cb.

poco f

meno f

meno f

meno f

cresc.

2 casse chiare

arco

meno f

cresc.

8

Poco allargando

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Cor. I
Cor. II
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II
Xyl.
Batt. 2 casse chiare Gr.C.
Piano
Vcl. I
Vcl. II
Vle.
Vcl.
Cb.

(a tempo)

Woodwind and Brass section score. Instruments include Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets (Cl. I, II), Bassoons (Fg. I, II), Cor Anglais (Cor. I, II, III, IV), Trumpets (Tr. I, II), Trombones (Trb. I, II), and Bass Drum (Batt.). The score features dynamic markings such as *ff*, *f*, *meno f*, *mf*, and *p*. The Flute parts are marked *ff flatt.*. The Bass Drum part is marked *Gr. C. f.* and *Platti*.

String section score. Instruments include Violins (Vni. I, II), Violas (Vle.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score features dynamic markings such as *ff*, *f*, *meno f*, and *mf*. The Violin parts are marked *ff molto espress.*. The section begins with a tempo change to *(a tempo)*.

accelerando

10

Piano

Measures 10 and 11 of the piano part. Measure 10 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 11 ends with a *poco p* dynamic. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

11

Piano

Measures 11 and 12 of the piano part. Measure 11 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 12 ends with a *poco p* dynamic. The music continues with complex rhythmic patterns.

Poco vivo

Fl. I *poco f*

Fl. II *poco f*

Ob. I *pp*

Ob. II *(pp)*

Cl. I *pp*

Cl. II *pp*

Xyl. *pp* 3

Piano *poco f* *p* 3

Vnl. I *pp* *poco fz* *pizz.* *p* 3

Vnl. II *p* 3

Vle. *pp* 3

Vcl. *pp* *pizz.* 3

Cb. *pp* 3

Orchestral score for measures 10 and 11. The score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Xylophone, Piano, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked *Poco vivo*. Dynamics range from *pp* to *poco f*. Many parts feature triplet rhythms.

Vivo

13

Fl. I *p* *mf*

Fl. II *p* *mf*

Ob. I *p* *mf*

Ob. II *p* *mf*

Cl. I *p* *p*

Cl. II *p* *p*

Fg. I *p*

Fg. II *p*

Cor. I *p*

Cor. II *p*

Cor. III *p*

Cor. IV *p*

Xyl. *p* *p*

Batt. Gr. C. *pp* *pp*

Plattl *pp*

Piano *pp* *mf*

Vivo

Vni I *col legno* *pp* *mf*

Vni II *col legno* *pp* *mf*

Vle *pizz.* *pp* *p*

Vcl. *pizz.* *pp* *p*

Cb. *pp*

13

I
 Fl. I
 II
 Ob. I
 II
 Cl. I
 II
 Fg. I
 II
 Cor. I
 II
 III
 IV
 Tr. I
 II
 Xyl.
 Batt. Gr. C.
 Piatti
 Piano
 Vnl. I
 II
 Vle.
 Vcl.
 Cb.

mf *f* *mf* *f*
mf *f* *mf*
mf *f* *mf*
mf *f* *mf*
poco mf
con sord. poco mf
p
poco f
f *f*
pizz. *f* *mf*

⑭

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. I
Tr. II
Piano
Vni I
Vni II
Vle
Vcl
Cb.

p
f
f
f
f
f
f
poco f
f
poco f
div.
meno f
meno f
f
mf
mf

⑭

I Fl. I
 II Fl. II
 I Ob. I
 II Ob. II
 I Cl. I
 II Cl. II
 I Fg. I
 II Fg. II
 Piano
 I Vni I
 II Vni II
 Vle
 Vcl.
 Cb.

mf *p* *pp*
senza sord. *poco* *con sord.*
pizz. *p* *(poco)*

15

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II

Woodwind section staves including Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, and Bassoon I and II. The Flute parts feature melodic lines with dynamic markings of *p* and *pp*.

Batt.

Platti

Bass drum staff with dynamic markings *pp* and *p*, and the instruction *Platti*.

Piano

Piano section staves showing complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings of *p*.

Vnl I
Vnl II
Vla
Vcl
Cb.

con sord
poco f
arco
pizz.

String section staves including Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Violin parts are marked *con sord* and *poco f*. The Viola and Violoncello parts include *arco* and *pizz.* markings.

16

Fl. I II *pp* *(poco rit.)* *a tempo*

Ob. I II

Cl. I II

Fg. I II

Batt. Tamburo con timbro *poco mf* 3

Piano *pp* *(poco rit.)* *a tempo* *p*

Vnl I *pp* *poco* *p*

Vnl II *pp* *poco* *p* pizz.

Vle *mf* *p* *pp* *pp* *poco* *p* pizz.

Vel. *mf* *p* *pp* *pp* *poco* *p* pizz.

Cb. arco sul ponticello *mf* *p* *pp* *pp* *poco* *p* pizz.

II.

*¹ Andante moderato $\text{♩} = 69$

Violini I *p molto dolce, calmo*

Violini II *p*

Viola *p*

Violoncelli *p*

Contrabbassi *p*

Vnl I *poco*

Vnl II *poco*

Vle *poco*

Vcl. *poco*

Cb. *poco*

I I. violini suonano un po' „solo“ ma molto calmi, di una linea melodica ben dritta.

Vnl I *poco mf*

Vnl II *poco mf*

Vle *poco mf*

Vcl. *poco mf*

Cb. *poco mf*

* Tutti senza sordini.

16

First system of musical notation, measures 16-18. The system includes staves for Violin I (Vnl I), Violin II (Vnl II), Viola (Vle), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). Measure 16 starts with a *p* dynamic. Measure 17 features a *poco mf* dynamic. Measure 18 continues with *poco mf*. A circled '16' is placed below the Cb. staff at the beginning of the system.

Second system of musical notation, measures 19-22. The system includes staves for Violin I (Vnl I), Violin II (Vnl II), Viola (Vle), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). Measure 19 starts with a *poco mf* dynamic. Measure 20 features a *div.* marking and a *mf* dynamic. Measure 21 features a *poco mf* dynamic. Measure 22 continues with *poco mf*. Dynamics include *p*, *poco mf*, *mf*, and *poco mf* across the staves.

Third system of musical notation, measures 23-25. The system includes staves for Violin I (Vnl I), Violin II (Vnl II), Viola (Vle), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). Measure 23 starts with a *mf* dynamic. Measure 24 features a *p* dynamic. Measure 25 continues with *p*. Dynamics include *mf*, *p*, *poco mf*, and *mf* across the staves.

17

Piano

pp molto dolce

poco

I

Viol

II

Vie

Vel.

Ch.

p

pp

17

Piano

p

poco mf

mf

mf

Piano

poco mf

f

Piano

f

Piano

ff molto

Gr. C. *sf*
f *mf* *p*

Piano *ff sf*
8

I Vni

II Vni

Vle *pp*

Vel. *pp* div.

Cb. *pp* div.

Gr. C. *pp* (18)

Piano *f* *mf* *p* (18)

I Vni *pp* *pp*

II Vni *pp* div. (18)

Vle *pp*

Vel. *pp*

Cb. (18)

(senza gliss.)

Vn I *poco* *p* *poco mf*
 Vn II *poco* *p* *poco mf*
 Vle *poco* *p* *poco mf*
 Vcl *poco* *p* *poco mf*
 Cb.

(19)

Vn I *p* *p* *poco mf* *mf*
 Vn II *p* *p* *poco mf* *mf*
 Vle *p* *p* *poco mf* *mf*
 Vcl *p* *p* *poco mf* *mf*
 Cb.

(19) *poco mf = mf*

Vn I *poco f* *f molto espress.*
 Vn II *poco f* *f molto*
 Vle *poco f* *f molto*
 Vcl *poco f* *f molto*
 Cb. *poco f* *f*

I
Vni

II

Vle

Vcl.

Cb.

meno f *mf*

meno f *mf*

meno f *mf*

meno f *mf*

meno f *mf*

20

Piano

p dolce

I
Vni

II

Vle

Vcl.

Cb.

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

20

Piano

poco f *poco f* *f*

Piano

Piano

Piano

First system of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamics include *f* and *ff*.

Piano

Second system of piano accompaniment. The right hand has a more active melodic line with triplets and slurs. The left hand continues with harmonic accompaniment. Dynamics include *ff*.

Piano

Third system of piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic accompaniment. Dynamics include *ff* and *f*.

Piano

Fourth system of piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

Piano

Fifth system of piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic accompaniment. Dynamics include *pp* and *pp senza cresc.*

21 Andante molto

Orchestral score system starting at measure 21. The tempo is *Andante molto*. The score includes staves for Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Dynamics include *p molto dolce*, *poco*, *p*, and *pp*. The system concludes with a *div. lunga* marking.

III.

Poco allegro ♩ = 104

The musical score is for an orchestra and includes the following parts and markings:

- Flauti:** I and II staves. Markings: *poco f*, *mf*, *mf*.
- Oboi:** I and II staves. Markings: *p*, *poco mf*, *p*.
- Clarinetti in Si^b:** I and II staves. Markings: *p*, *p*.
- Fagotti:** I and II staves. Markings: *p*, *p*.
- Corni in Fa:** I, II, III, and IV staves. Markings: *mf*, *mf*.
- Trombe in Do:** I and II staves. Markings: *poco mf*.
- Tromboni:** I and II staves. Markings: *poco mf*.
- Batteria:** Markings: *Trgl.*, *p*.
- Piano:** Markings: *p*.
- Violini:** I and II staves. Markings: *pp*, *pizz.*, *pp*.
- Viole:** Markings: *pizz.*, *pp*, *p*, *pp*.
- Violoncelli:** Markings: *pizz.*, *pp*, *p*, *pp*.
- Contrabbassi:** Markings: *pizz.*, *pp*, *p*, *pp*.

22

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II
Trgl.
Piano
Vni I
Vni II
Vle
Vcl.
Cb.

mf
poco f
p
pp
p
mf
poco mf
p
mf
p
arco
mf
p
arco
mf
p
arco
mf
p
arco
mf
p

8

22

This musical score page includes the following parts and dynamics:

- Flutes (Fl.):** I and II. Dynamics: *poco f*, *mf*, *poco mf*.
- Oboes (Ob.):** I and II. Dynamics: *mf*, *poco mf*.
- Clarinets (Cl.):** I and II. Dynamics: *p*, *poco mf*, *mf*.
- Bassoon (Fg.):** I and II. Dynamics: *poco mf*, *mf*.
- Cor Anglais (Cor.):** I, II, III, IV. Dynamics: *p*, *pp*.
- Trumpets (Tr.):** I, II. Dynamics: *pp*.
- Trumpets (Trb.):** I, II. Dynamics: *pp*.
- Trigon (Trgl.):** No dynamics.
- Piano (Piano):** Dynamics: *mf*.
- Violins (Vnl.):** I and II. Dynamics: *arco*, *pp*, *poco mf*.
- Violas (Vle):** Dynamics: *pp*, *poco mf*.
- Violoncello (Vcl.):** Dynamics: *pp*, *poco mf*.
- Double Bass (Cb.):** Dynamics: *pp*, *poco mf*.

I
 Fl. I *mf*
 II *mf*
 I *p*
 Ob. II *p*
 I *p*
 Cl. II *p*
 I *p*
 Fg. II *p*
 I *p*
 Cor. II *pp*
 III *pp*
 IV *pp*
 Tr. I *poco f*
 II *poco f*
 I *p*
 Trb. II *p*
 Trgl. *mf*
 Piano *mf*
 I *f*
 Vnl. I *pizz.*
 II *f*
 Vle.
 Vcl.
 Cb.

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II

Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. I
Tr. II

Batt.

Piano

Vni I
Vni II
Vle
Vcl.
Cb.

poco mf *mf* *f*

This page of a musical score is divided into several systems of staves. The top system includes Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets (Cl. I, II), and Bassoons (Fg. I, II). The second system includes Cor Anglais (Cor. I, II, III, IV) and Trumpets (Tr. I, II). The third system includes Percussion (Batt.) and Piano. The bottom system includes Violins (Vnl. I, II), Viola (Vle), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

The score is written in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics are indicated by *f* (fortissimo), *poco f*, and *p* (piano). The woodwinds and strings play complex, often syncopated, rhythmic figures. The percussion part includes a *legno* section. The piano part features intricate sixteenth-note passages. The strings provide a rhythmic foundation with various textures.

26

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II

This section of the score covers measures 26 through 29. It includes parts for Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, and Bassoons I and II. The woodwinds play a melodic line with eighth-note patterns, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II

This section covers measures 26 through 29 for the brass instruments. It includes parts for four Coronets (I-IV), two Trumpets (I, II), and two Trombones (I, II). The brass instruments play a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note patterns.

Plano

This section covers measures 26 through 29 for the Piano. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests.

Vnl. I
Vnl. II
Vle.
Vcl.
Cb.

This section covers measures 26 through 29 for the string instruments. It includes parts for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The strings play a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Dynamics markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

26

This page of a musical score is divided into several systems of staves. The first system includes:

- Flutes (Fl. I and II)
- Oboes (Ob. I and II)
- Clarinets (Cl. I and II)
- Bassoon (Fg. I and II)

 The second system includes:

- Cor Anglais (Cor. I, II, III, IV)
- Trumpets (Tr. I and II)
- Trumpets (Trb. I and II)

 The third system is for the Piano, consisting of two staves. The fourth system includes:

- Violins (Vnl. I and II)
- Violas (Vle.)
- Violas (Vcl.)
- Celli (Cb.)

 The score features various musical notations including dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f (poco)*. It also includes articulation marks like accents and slurs, and performance instructions such as *a 2* and *8*. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often with slurs and accents. The brass instruments have more sparse, punctuated parts. The piano part provides a harmonic and rhythmic foundation.

This musical score page contains measures 27 through 30. The instruments are arranged as follows:

- Flutes (Fl.):** I and II staves.
- Oboes (Ob.):** I and II staves.
- Clarinets (Cl.):** I and II staves.
- Bassoon (Fg.):** I and II staves.
- Cornets (Cor.):** I, II, III, and IV staves.
- Trumpets (Tr.):** I and II staves.
- Trumpets (Trb.):** I and II staves.
- Bassoon (Batt.):** Staff with the instruction "Plattl" above it.
- Piano (Piano):** Grand staff.
- Violins (Vnl.):** I and II staves.
- Viola (Vle):** Staff.
- Violoncello (Vel.):** Staff.
- Double Bass (Cb.):** Staff.

Measure 27 is marked with a circled "27" at the top. Measure 29 contains a circled "8" above the piano part. Measure 30 is marked with a circled "27" at the bottom. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

accelerando

Musical score for woodwinds, brass, and percussion. The score is divided into two systems. The first system includes Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets (Cl. I, II), Bassoons (Fg. I, II), Cor Anglais (Cor. I, II, III, IV), Trumpets (Tr. I, II), Trombones (Trb. I, II), Timpani (Batt.), and Piano. The second system includes Violins (Vni. I, II), Viola (Vie.), Violoncello (Vel.), and Oboe (Ob.). The score features various dynamics such as *mf*, *f*, *p*, and *poco f*, and includes performance instructions like *accelerando* and *8*.

accelerando

Musical score for strings, including Violins (Vni. I, II), Viola (Vie.), Violoncello (Vel.), and Oboe (Ob.). The score features various dynamics such as *f* and *poco f*, and includes performance instructions like *accelerando* and *8*.

28

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II
Batt. Timp.
Piano
Vnl. I
Vnl. II
Vlo
Vcl.
Cb.

f marcato
molto marcato
molto marcato

28

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Cor. I
Cor. II
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II
Batt.
Piano
Vnl. I
Vnl. II
Vle.
Vcl.
Cb.

Timp.

f, *ff*, *ba*, *b2*

8

Poco meno

30

Musical score for woodwinds, brass, and percussion. The score is written for Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets (Cl. I, II), Bassoons (Fg. I, II), Cor Anglais (Cor. I, II, III, IV), Trumpets (Tr. I, II), Trombones (Trb. I, II), and Bass Drum (Batt.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and brass parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for Piano. The score is written for the right and left hands. It includes dynamic markings such as *ff* and *rit.* (ritardando). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Poco meno

30

Musical score for strings. The score is written for Violins (Vnl. I, II), Violas (Vle.), Cellos (Vel.), and Double Basses (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The string parts feature complex rhythmic patterns and melodic lines. Dynamic markings such as *ff* and *f* are present.

Più vivo ♩ = 126

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Cor. I
Cor. II
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II
Batt.
Piano

Più vivo ♩ = 126

Vnl. I
Vnl. II
Vle.
Vcl.
Cb.

I Fl. I
 II Fl. II
 I Ob. I
 II Ob. II
 I Cl. I
 II Cl. II
 I Euph. I
 II Euph. II
 I Cor. I
 II Cor. II
 III Cor. III
 IV Cor. IV
 I Tr. I
 II Tr. II
 I Trb. I
 II Trb. II
 Batt.
 Piano
 I Vnl. I
 II Vnl. II
 Vle.
 Vel.
 Cb.

Musical score for page 31, featuring woodwinds, brass, percussion, piano, and strings. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *meno f*, and *Gr. C.*. It also contains performance instructions like *3*, *6*, and *8*. The score is divided into systems for each instrument group.

This page of a musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments are grouped as follows:

- Flutes (Fl.):** I and II staves.
- Oboes (Ob.):** I and II staves.
- Clarinets (Cl.):** I and II staves.
- Bassoon (Fg.):** I and II staves.
- Cor Anglais (Cor.):** I, II, III, and IV staves.
- Trumpets (Tr.):** I and II staves.
- Trombones (Trb.):** I and II staves.
- Percussion (Batt.):** Includes 2 casse chiare and Gr. C.
- Piano (Piano):** Two staves.
- Violins (Vni):** I and II staves.
- Viola (Vle):** One staff.
- Violoncello (Vcl.):** One staff.
- Contrabass (Cb.):** One staff.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It features various musical notations including dynamics (e.g., *f*, *mf*), articulation (accents), and performance instructions like *a 2* and *8*. The page number 59 is located at the bottom right.

32

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Fg. I

Fg. II

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Tr. I

Tr. II

Trb. I

Trb. II

2 casse chiare

Batt.

Piatti

Piano

Vni I

Vni II

Vle

Vcl.

Cb.

8

f marcato

f marcato

f marcato

32

33 rit. **Meno**

The score is divided into two systems. The first system (measures 33-38) features a rhythmic pattern of eighth notes in the woodwinds and strings, with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 39-44) shows a melodic line for the strings, marked *f* *espress.* (f marcato), with a tempo change to *Meno* (ritardando) indicated by a star and the word *Meno*.

*) La fraseologia deve conservare l'attitudine a 2. tempo, malgrado i collocamenti degli accenti per i colpi d'arco.

34

Vnl I

Vnl II

Vle

Vcl.

Cb.

meno f

Vnl I

Vnl II

Vle

Vcl.

Cb.

sfz

sfz molto espress.

sfz molto espress.

sfz molto espress.

f

35

Vnl I

Vnl II

Vle

Vcl.

Cb.

meno f

mf

p

pp

meno f

mf

p

pp

meno f

mf

p

pp

meno f

mf

p

pp

meno f

mf

p

pp

poco ritard.

35

Tempo I. ♩ = 104

36

Fl. I *p*

Fl. II *pp*

Ob. I *p* *poco*

Ob. II *p* *poco*

Cl. I *pp* *pp* *p*

Cl. II *pp* *pp* *p*

Fg. I *pp*

Fg. II *pp*

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Tr. I

Tr. II

Trb. I

Trb. II

Trgl. *pp*

Piano *pp* *pp*

Tempo I. ♩ = 104

36

Vni. I *pp* *pp*

Vni. II *pp* *pp*

Vlc. *pp* *pp*

Vcl. *pp* *pp*

Cb. *pp* *pp*

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. I *poco mf*

Ob. II *poco mf*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Fg. I *poco mf*

Fg. II *poco mf*

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Tr. I

Tr. II

Trb. I

Trb. II

Trgl. *p*

Piano *p*

Vnl. I *p* *flaz*

Vnl. II

Vle

Vcl.

Cb.

Fl. I *f* *p* *p* *poco*
 Fl. II *f* *p* *p* *poco*
 Ob. I *f* *p* *p*
 Ob. II *f* *p* *p*
 Cl. I *poco mf* *p* *p*
 Cl. II *poco mf* *p* *p*
 Fg. I *poco mf* *p* *p*
 Fg. II *poco mf* *p* *p*
 Cor. I *mf* *p*
 Cor. III *mf* *p*
 Cor. IV *mf* *p*
 Tr. I *poco f*
 Tr. II *poco f*
 Trb. I
 Trb. II
 Batt. *Gr. C.* *pp* *pp*
 Piano *poco f* *mf* *p*
 Vni I *poco mf* *p* *pp* *poco*
 Vni II *poco mf* *p* *pp* *poco*
 Vle *p* *p* *pp*
 Vcl. *p* *p* *pp*
 Cb. *p* *p* *pp*

accelerando

Poco vivo

38

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II

Detailed description: This section of the score covers woodwind instruments. Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, and Bassoons I and II are shown. The woodwinds enter with a melodic line marked *p* (piano) and triplets. The tempo is *Poco vivo*. A circled measure number 38 is present at the end of the section.

Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II
Batt.

Detailed description: This section covers brass instruments and the bass drum. It includes Cor Anglais I-IV, Trumpets I and II, Trombones I and II, and the Bass Drum (Batt.). The brass instruments are mostly silent in this section, with only the bass drum showing a rhythmic pattern.

Piano

Detailed description: The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. It starts with a *pp* (pianissimo) dynamic and includes triplets. A circled measure number 38 is at the end.

accelerando

Poco vivo

Vnl. I
Vnl. II
Vle.
Vcl.
Cb.

Detailed description: This section covers the string instruments: Violins I and II, Viola, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). All strings play a rhythmic accompaniment of sixteenth notes, marked *p* (piano). The tempo is *Poco vivo*. A circled measure number 38 is at the end.

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II
Batt.
Piano
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vcl.
Cb.

Fl. I
Fl. II
Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Fg. I
Fg. II
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Cor. IV
Tr. I
Tr. II
Trb. I
Trb. II
Batt.
Piano
Vnl. I
Vnl. II
Vle.
Vcl.
Cb.

p
poco
poco mf
p
8

