

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432

DOI 10.34064/khnum2-36.09

## Ян Цзін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри теорії музики  
e-mail: 974624123@qq.com  
ORCID iD: 0009-0005-2948-9027

### Специфіка і функції фактури у фортепіанній музиці сучасних українських композиторів (на прикладі творів З. Алмаші та Д. Малоого)

*Дослідження специфіки і функцій фактури є однією з актуальних проблем сучасного музикознавства з огляду на принципову індивідуалізацію фактурних форм і складність жанрової ситуації. Мета статті – аналіз в аспекті фактурної організації і функцій фактури двох творів сучасних українських композиторів – «Недоспіваної пісні барда» (2011) З. Алмаші і «Діатонічних етюдів» (2024) Д. Малоого. Новизна результатів дослідження зумовлена тим, що фактура вибраних творів аналізується вперше в українському музикознавстві. У статті застосовано системний, функціональний, жанровий методи дослідження. У н'єсі З. Алмаші «Недоспівана пісня барда» обраний жанр визначає всі параметри композиції, у тому числі і фактуру, яка має ознаки гомофонно-гармонічного і поліфонно-гармонічного типів; увагу переважно сфокусовано на функції втілення програмного задуму. У циклі «Діатонічні етюди» Д. Малоого спостерігається розрив між жанровим визначенням і типом фактурної організації. Композитор застосовує одноголосний виклад з прихованою поліфонією («Гора Олімп»), одноголосно-поліфонічний із подвоєнням тонів у різні інтервали («Земля Афродіти»), мішаний на основі одноголосно-поліфонічного з прийомом подвоєння тонів, елементами контрастної поліфонії та гармонічного складу – акордами («Море Спокою»), акордовий моноритмічний на сонорній основі («Борозни Пантеону»). Підкреслено важливість функцій втілення програмного задуму – імпульсу для формування виконавської концепції та орієнтації слухацької перцепції.*

**Ключові слова:** музична фактура; фортепіанна фактура; функції фактури; музичний твір; фортепіанна музика; українська музика.

### **Постановка проблеми.**

Питання специфіки і функцій фактури в сучасній фортепіанній музиці є актуальним з перспективи принципової множинності і граничної індивідуалізації як провідних ідей композиторської практики ХХ–ХХІ століть, що виявляються на різних рівнях. На думку І. Тукової, у музичній мові рух до плюралізму, множинності та індивідуалізму закладається в перше тридцятиріччя ХХ століття, у період кардинальної перебудови музичної мови і виникнення тих новацій, що розвиватимуться протягом усього цього століття, не втрачаючи актуальності і сьогодні (Тукова, 2021: 307). Як вважає дослідниця, виявом інноваційних ідей є «емансипація звуку і тембру; введення нових інструментальних і вокальних технік; плюралізм способів звукової, ритмічної (часової), фактурної організації, залучення електричних приладів (музичних інструментів)» (там само: 308). Індивідуалізація фактурних рішень актуалізує проблему класифікації типів фактури як у музикознавчо-теоретичній, так і у виконавській площині, адже багатоаспектне осмислення фактури є одним із необхідних і дуже важливих складників роботи піаніста над музичним твором (Касьяненко, 2019; Нікітська, & Савченко, 2024; Приходько, 1997; Чернявська, 2015а та ін.). У свою чергу, визначення функцій фактури в сучасній фортепіанній (і не тільки) музиці одночасно зумовлюється й ускладнюється жанровою ситуацією, сутність якої коротко можна характеризувати як позицію принципової свободи, множинності й індивідуалізації жанрових рішень. В умовах переосмислення сталих жанрових моделей, жанрової дифузії, специфічної «жанротворчості» (поняття І. Тукової, 2002) традиційний для музики Нового часу детермінований зв'язок між жанром і фактурою часто розривається, внаслідок чого фактура позбавляється функції «жанрового навігатора». У такій ситуації актуалізуються такі функції фактури, як смислотворення, втілення програмного задуму, формування виконавської концепції, орієнтації слухацької перцепції.

**Останні дослідження та публікації.** Різноманітні підходи до класифікації типів фактури і типів складів як «принципів фактурного влаштування» (Шип, 1998: 170) можна зустріти в наукових працях Г. Ігнатченка (1984), С. Костки (Kostka, 2004), І. Тукової

(2021), С. Шипа (1998) та ін. Панорамний огляд існуючих на сьогодні підходів щодо розуміння сутності фактури представлено в дисертаційному дослідженні Р. Каширцева (2021).

Не ставлячи за мету презентацію усіх підходів до класифікації типів фактури, що склалися сьогодні в музичній науці, наголосимо на тому, що дослідники намагаються віднайти баланс (своєрідне «середнє арифметичне»), з одного боку, між прагненням типологізувати і класифікувати фактурні типи, а з іншого – тримати в полі зору нескінченну множинність реальних і потенційних фактурних конфігурацій у музичних творах. Наприклад, С. Шип (1998: 170) виокремлює мелодичний, гармонічний і мелодико-гармонічний склади, залежно від компонентів, що утворюють фактуру. Далі, на основі врахування співвідношення рельєфу і фону, міри інтонаційної подібності компонентів фактури, складності тканини тощо, дослідник диференціює ці типи складів, отримуючи більш деталізовану класифікацію типів фактур. Мелодичний склад представлений монодійною та поліфонічною (гетерофонною, підголосковою, імітаційною, контрастною) та одноголосно-поліфонічною (з прихованою поліфонією) фактурами. Гармонічний склад – акордово-моноритмічною (на ладо-функціональній (хоральна) і на сонорній основі) та акордово-фігураційною (ритмічно, мелодично, поліфонічно фігурованою) фактурами. Мелодико-гармонічний склад – гомофонно-гармонічною (з моноритмічним фоном, із фігурованим фоном) та поліфонно-гармонічною (гетерофонно-гармонічною, підголосково-гармонічною) фактурами (там само: 171). У наведеній класифікації, на нашу думку, враховується макрорівень складів та їх деривація у типах фактур з можливістю подальшого розгалуження.

Подібний підхід пропонує С. Костка (Kostka, 2004), редукуючи різноманітні типи фактури до трьох: монофонічної, гомофонної, контрапунктичної (2004: 236), які, власне, відповідають поняттю складу. Як і в класифікації С. Шипа, гомофонний і контрапунктичний типи диференціюються: перший – на мелодію із супроводом і акордову фактуру, другий – на поліфонію імітаційну і з вільними контрапунктами (там само). Автор наголошує, що традиційні види

фактури є чинними в музиці ХХ століття, проте в деяких випадках можна говорити про складні типи (там само).

І. Тукова (2021), спираючись на корпус літератури із фактурознавства, так само трактує поняття «склад» як більш узагальнене щодо конкретних різноманітних утілень фактури (Тукова, 2021: 189). Дослідниця виокремлює монодичний, поліфонічний, гармонічний та макрофонічний склади (там само), окреслюючи широкий простір для їх різноманітних реалізацій у фактурі музичних творів.

Із представлених класифікацій ми спиратимемось у цій статті на систему складів і фактурних форм С. Шипа.

Про функції музичної фактури писали Г. Виноградов (1977), Г. Ігнатченко (1984), І. Денисенко (2010), В. Москаленко (2000), В. Приходько (1997), М. Чернявська (2015b), С. Школяренко (2017) та ін. Дослідники підкреслюють значення логічної (Ігнатченко, 1984; Приходько, 1997), стиле- та жанротворчої функцій (Виноградов, 1977; Приходько, 1997; Борисенко, 2005; Чернявська, 2015b; Школяренко, 2017), виокремлюють художню функцію (Москаленко, 2000; Денисенко, 2010; Школяренко, 2017) та пов'язані з нею функції втілення програмності (Денисенко, 2010) та смислотворення (Приходько, 1997; Савченко, 2021; Савченко, 2023). Часто в дослідженні функцій фактури науковці чітко не розмежовують поле їх дії, розглядаючи їх у взаємодії і перетині. Крім названих функцій, у цій статті запропоновано функції *формування виконавської концепції та орієнтації слухачького сприйняття*.

**Мета статті** – здійснити аналіз творів сучасних українських композиторів в аспекті фактурної організації та функцій фактури. Матеріалом дослідження є твори для фортепіано: «Недоспівана пісня барда» (2011) З. Алмаші та «Діатонічні етюди» (2024) Д. Малого.

**Методологія дослідження.** Для розгляду обраного музичного матеріалу застосовано системний, функціональний, жанровий методи дослідження.

### **Виклад основного матеріалу.**

Вибір аналітичного матеріалу в цій статті зумовлено бажанням дослідити два протилежні випадки: твір, фактура якого детермінована жанровою назвою, отже, виконує жанротворчу функцію,

і твір, фактура якого не детермінована вибраним композитором жанром, й відповідно, потребує спеціального «налаштування» як виконавця, так і реципієнта.

Перший випадок представлений твором «Недоспівана пісня барда» Золтана Алмаші, у якому композитор застосував маркери жанру пісні. Мелодія п'єси – проста і невігядлива, на початку викладення немовби «тупцює» в межах малої терції, а далі розгортається, охоплюючи ширший діапазон, проте рухаючись знайомими, а відтак і зручними мелодичними (пісенними) зворотами. У формі п'єси є «натяк» на куплетність, яка залишається нереалізованою: другий приспів так і не звучить, у результаті чого формується відчуття «перерваності», незавершеності, а форма набуває рис тричастинної зі зміненою репризою. У «Недоспіваній пісні...» наявна чітка ладотональна основа, на яку нашаровуються елементи розширеної тональності. Нарешті, у фактурі протягом усієї п'єси домінує мелодичний голос: мелодія може звучати в різних регістрах, відповідно, у партіях різних рук, проте вона постає як носій головної думки цього твору. Супровід мелодії здійснюється за допомогою акордів, згодом партія лівої руки перебирає на себе функції мелодико-гармонічного контрапункту (власне, другого голосу), який, за поодинокими випадками, рухається еквіритмічно з основним. Таким чином, на початку твору фактуру можна визначити як гомофонно-гармонічну, а в зоні умовного «приспіву» – як поліфонно-гармонічну; обидві відповідають мелодико-гармонічному складу. При проведенні мелодії в партії лівої руки (у другому куплеті / репризі) гомофонно-гармонічна фактура повертається. Таким чином, композитор зберігає один з найважливіших атрибутів жанру пісні – фактуру, у якій наявною є мелодія із супроводом (гармонічним або мелодико-гармонічним). Фактура у цьому творі виконує такі функції, як логічна і художня, а також жанро- і стилетворча. Остання виявляється завдяки виходу в ширший контекст творчості З. Алмаші – композитора, який тяжіє до стильового плюралізму (Вишинський, н. д.; Луїна, 2013). Додамо до них функцію втілення програмного задуму, адже твір названий не просто «пісня», а «Недоспівана пісня барда», що накладає на виконавця додаткові художні вимоги.

Перейдемо до другого випадку. Цикл «Діатонічні етюди» Дмитра Малого містить чотири частини: 1. *Mare Tranquillitatis* («Море Спокою»); 2. *Olympus Mons* («Гора Олімп»); 3. *Aphrodite Terra* («Земля Афродіти»); 4. *Pantheon Fossae* («Борозни Пантеону»). Програмні назви відсилають до географічних місцевостей на інших планетах Сонячної системи. Море Спокою розташовано на видимому боці Місяця й відомо як місце першої висадки людей на супутник Землі 1969 року. Гора Олімп на Марсі є згаслим вулканом і вважається найвищою планетарною горою Сонячної системи (її висота – 26 км). Земля Афродіти є найбільшою з височин на Венері. Її площа дорівнює площі Африки, а довжина – половині окружності планети. Борозни Пантеону на Меркурії – система борозен на ґрунті, що розходяться зі спільного центру (кратера шириною 40 км) посеред так званої рівнини Speki, нагадуючи фактуру поверхні куполу ротонди знаменитого античного храму. Усі названі географічні об'єкти вирізняються і споріднені своєю унікальністю, одиничністю і величністю. Об'єднувальним чинником є також античні конотації в назвах. Таким чином, у циклі реалізується дворівнева жанрова і смислова детермінація: на рівні всього циклу композитор ідентифікує цикл як «етюди», на рівні окремих частин кожний етюд має програмну назву. Якою ж є фактурна організація етюдів і які функції виконує фактура в цьому фортепіанному циклі?

Жанр етюд атрибується, в першу чергу, за фактурою, призначенням якої є розвиток віртуозності та «відпрацювання» одного або декількох технічних прийомів<sup>1</sup>; серед них можуть бути прийоми звукоутворення і звуковедення, що зумовлює існування етюдів у повільних темпах. Таким чином, етюд – це, передусім, п'єса на розвиток виконавської техніки, яка набула художньої виразності й образно-художнього трактування в добу Романтизму. У той же час, дослідження історичного буття жанру дозволяє розширити межі його трактування. Д. Гульцова визначає етюд як феномен «міжвидового

---

<sup>1</sup> Д. Гульцова зазначає: «Огляд історичних шляхів розвитку жанру етюд, особливо, в його романтичній іпостасі, невіддільний від феноменів “віртуоза” і “віртуозності”, що набуває в позначену епоху особливого значення» (Гульцова, 2018: 5).

функціонування, що єднає різні сфери художньої та інтелектуальної творчості» (Гульцова, 2018: 1). Такий підхід дозволяє поглянути на жанр етюд з більш узагальнених позицій та інтерпретувати його з точки зору перетину різних жанрових моделей і застосування широкого спектра засобів виразності. Дослідниця зауважує: «Семантика музичного етюд на різних стадіях його існування є співвідносною не тільки з удосконаленням виконавських навичок, а й з творчою діяльністю і її духовно-стильовою складовою. Маючи точки дотику з різними типологіями (*exercises, caprices, lessons*, прелюдія, транскрипція тощо), етюд у всій різноманітності його проявів фактично демонстрував здатність “освоєння” різних жанрових моделей і супутніх їм музично-виразних типологічних якостей, символізуючи тим самим шлях до творчо-виконавської Досконалості в її високому розумінні» (там само: 4–5). Розмірковуючи про етимологію слова й інтерпретацію поняття «етюд» в різних видах мистецтва і різних сферах творчої діяльності, науковиця звертає увагу на те, що «етюд найчастіше виконує роль “поштовху-дії” в осмисленні природи, теми, жанру, ролі, соціальної проблематики твору і асоціюється не тільки з “входженням”-освоєнням певних типологічних моделей і художніх принципів їх функціонування, але й із засобами їх “технічної інтерпретації”» (там само: 4). Підкреслимо положення стосовно жанрового визначення «етюд» як поштовху в осмисленні природи твору з віднайденням технічних способів її передачі (інтерпретації), а також широкого трактування цього визначення і дотичності семантики жанру етюд до духовно-стильової складової творчої діяльності. Вони є відправною точкою в нашому аналізі «Діатонічних етюдів» Д. Малого.

Фактура цього циклу позбавлена зовнішніх ознак віртуозності і технічних складнощів; у ній, на перший погляд, відсутнє «відпрацювання» певних технічних прийомів. Привертає увагу ритмічна організація частин: найменшою рахунковою одиницею в них є вісімка, менші тривалості як атрибут дрібної техніки у циклі відсутні. Темпові позначки зумовлюють домінування переважно помірних темпів, розрахованих за тривалістю чверті або половинної ноти. За допомогою темпових позначок і подрібнення рахункових одиниць

тривалостей відбувається пришвидшення темпу від першої до третьої частини, у яких чверть дорівнює, відповідно, 56, 100 і 112 ударам метронома, з домінуванням восьмих тривалостей в ритмічній організації першої частини, чвертей і половинних нот у другій, знов восьмих у третій. У четвертій ритмічною одиницею є половинна нота, яка дорівнює 80 ударам за метрономом – менші за тривалістю звуку композитор тут загалом не застосовує, створюючи «білий» етюд. Тим самим, графіка музичного тексту внаслідок такої ритмічної і темпової організації не відповідає сталим уявленням про візуальний образ нотного запису етюд. Руйнуванню сталого візуального образу сприяє і запис на одному нотному рядку другого («Гора Олімп») і третього («Земля Афродіти») етюдів повністю, а першого («Море Спокою») – частково, що зумовлюється специфічним для етюд типу фактури. Послугуючись класифікацією С. Шипа, визначимо його в загальних рисах як одноголосний з прихованою поліфонією, яка є, у свою чергу, різновидом мелодичного складу. У другому етюді – «Гора Олімп» – цей тип є визначальним у фактурній організації. У третій п'єсі, «Земля Афродіти», його чистота порушується застосуванням інтервалів, які можна інтерпретувати як розщеплення або, швидше, подвоєння тонів у різні інтервали – від малої секунди до великої септими через дві октави. На нашу думку, такий прийом застосовується для досягнення фонічного ефекту спатіалізації фактури. Перша п'єса, «Море Спокою», теж дуже цікава з погляду поєднання різних фактурних типів: фактуру початку можна трактувати як одноголосну з прихованою поліфонією, однак у подальшому розгортанні в ній застосовується прийом подвоєння тонів, виявляються ознаки контрастної поліфонії (чітко виокремлюються індивідуалізовані лінії голосів), звучать акорди як елементи гармонічного складу. У результаті виникає мішаний фактурний тип, завдяки якому досягається збільшення, розширення обсягу звучання, після чого композитор знов поступово «згортає» фактуру до одноголосно-поліфонічної. Графіка змін і розвитку фактури визначається, таким чином, поступовим розгортанням («крещендо») і згортанням («димінуендо»). У четвертій п'єсі, «Борозни Пантеону», фактуру за типом можна визначити як акордову

моноритмічну на сонорній основі, при цьому велику роль у створенні сонорного ефекту відіграє постійно змінювана щільність вертикалі за рахунок кількості звуків, що поєднуються в одномоментному звучанні.

Таким чином, детермінований зв'язок між жанром і фактурою у цьому циклі втрачає чинність, фактура перестає виконувати функцію «жанрового навігатора». Однак композитор зберігає єдиний тип фактури в кожній п'єсі (за незначним винятком наприкінці третьої), й це дозволяє вважати частини такими, що витримані в єдиному типі руху і побудовані на одному технічно-фактурному (проте не віртуозному!) прийомі.

У зв'язку із цим, висунемо гіпотезу щодо невинного обрання саме цього жанрового визначення циклу, яке спирається на розуміння етюдів як поштовху в осмисленні «натури», у цьому випадку – величезних і неосяжних з перспективи Землі космічних явищ, які значно перебільшують земний горизонт людини. Припускаємо тому, що жанрова назва зумовлена програмним задумом циклу; він же і продиктував типи фактурної організації, далекі від звичних нормативів жанру, саме тому, що вони увиразнюють і унаочнюють у нотному тексті художню (програмну) ідею твору, а сама його фактура постає як «технічний засіб» інтерпретації натури, якщо послугуватись наведеною вище тезою Д. Гульцової (2018). Музична фактура в такому випадку, крім традиційних функцій – логічної (темо- та формотворчої) та художньої (яку можна конкретизувати і визначити як функцію втілення програмного задуму), виконує також функцію імпульсу для формування виконавської концепції та орієнтації слухачької перцепції. Адже жанрова назва, якщо її трактувати в прямому і звичному сенсі, простих ключів до розшифрування композиторського задуму виконавцям і слухачам не дає.

### **Висновки.**

Здійснений аналіз продемонстрував принципово різні підходи до організації фактури у фортепіанних творах сучасних українських композиторів. У п'єсі З. Алмаші «Недоспівана пісня барда» обраний жанр визначає всі параметри композиції, у тому числі і фактуру, яка має ознаки гомофонно-гармонічного і поліфонно-гармонічного типів,

які належать до мелодико-гармонічного складу. Функції фактури в цьому творі цілком традиційні. Додамо до них функцію втілення програмного задуму, адже твір названий не просто «пісня», а «Недоспівана пісня барда», що висуває перед виконавцем додаткові вимоги до артистичності. Навпаки, у циклі «Діатонічні етюди» Д. Малого спостерігається розрив між жанровим визначенням і типом фактурної організації. Композитор застосовує такі її типи, як одноголосний з прихованою поліфонією («Гора Олімп»), одноголосно-поліфонічний з подвоєнням тонів у різні інтервали («Земля Афродіти»), мішаний на основі одноголосно-поліфонічного з прийомом подвоєння тонів, елементами контрастної поліфонії та гармонічного складу – акордів («Море Спокою»), акордовий моноритмічний на сонорній основі («Борозни Пантеону»). Фактура тут виконує всі традиційні функції, покладені на неї, і, як і в попередньому прикладі, – функцію втілення програмного задуму. Підкреслимо в цьому випадку важливість функцій імпульсу для формування виконавської концепції та орієнтації слухацької перцепції.

*Перспективами* проведеного нами дослідження є вивчення фактурної організації і функцій фактури на прикладі інших фортепіанних творів, які мають програму, і таких, що належать до чисто інструментальних.

## ЛІТЕРАТУРА

- Борисенко, М. Ю. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Виноградов, Г. В. (1977). Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство*, 12, 91–107.
- Вишинський, В. В. (н. д.). Алмаші, Золтан Гаврилович. *Велика українська енциклопедія*. URL: [https://vue.gov.ua/Алмаші,\\_Золтан\\_Гаврилович](https://vue.gov.ua/Алмаші,_Золтан_Гаврилович)

- Гульцова, Д. П. (2018). *Поетика фортепіанного етюдів в європейській музиці XIX–XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна академія музики імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Денисенко, І. Є. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ігнатченко, Г. І. (1984). *Про динамічні процеси в музичній фактурі (на матеріалі творів української радянської композиторів)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Ф. Рильського АН УРСР. Київ [рос.].
- Касьяненко, Л. О. (2019). *Робота піаніста над фактурою*. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського.
- Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини XX століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Луніна, А. (2013). Золтан Алмаші: «Музика – це набір кодів, що були даровані людям Богом або Прометеєм...». *Музика*, 6, 54–59.
- Москаленко, В. (2000). Про художню функцію фактури в музиці. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 7, 162–170.
- Нікітська, Є. С., & Савченко, Г. С. (2024). Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 7–26.
- Приходько, В. І. (1997). *Музична фактура та виконавець*. Харків: Фоліо [рос.].
- Савченко, Г. С. (2021). Сенси та коди в інструментальних творах О. Щетинського. У кн.: *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*, (с. 231–251). Riga, Latvia: Baltija Publishing.
- Савченко, Г. С. (2023). Оркестрове мислення Олександра Щетинського: звук, простір, матерія. У кн.: *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph*, (с. 176–202). Riga, Latvia: Baltija Publishing.
- Тукова, І. (2002). «Жанротворчість» і творчість у «жанрі». *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 21, 31–38 [рос.].
- Тукова, І. (2021). *Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)*. Харків: Акта.

- Чернявська, М. С. (2015a). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 128–140.
- Чернявська, М. С. (2015b). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури*. Харків: Смуґаста типографія.
- Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт.
- Школяренко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Kostka, S. (2004). *Materials and techniques of twentieth-century music*. (Third edition). New Jersey: Pearson Prentice Hall.

## REFERENCES

- Borysenko, M. Yu. (2005). *Genre of transcription in the system of individual composer's style*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. S. (2015a). Some features of actualization of performer intoning the piano texture. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 44, 128–140 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. S. (2015b). *Pianism of the Beethoven era. Formation of the piano texture*. Kharkiv: Smuhasta typohrafiia [in Ukrainian].
- Denysenko, I. Ye. (2010). *Texture as a means of realizing programmatic content in piano music (on the example of cycles by C. Debussy and M. Ravel)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Hultsova, D. P. (2018). *Poetics of the piano etude in European music of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Ihnatchenko, H. I. (1984). *On dynamic processes in musical texture (based on the works of Ukrainian Soviet composers)*. (Extended abstract of PhD diss.). M. F. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography of Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Kyiv [in Russian].
- Kashyrtsev, R. (2021). *Interpretive potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20<sup>th</sup> century*. (PhD diss.). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

- Kasianenko, L. O. (2019). *Pianist's work on the texture*. Odesa: K. D. Ushinsky PNPU [in Ukrainian].
- Kostka, S. (2004). *Materials and techniques of twentieth-century music*. (Third edition). New Jersey: Pearson Prentice Hall [in English].
- Lunina, A. (2013). Zoltan Almashi: “Music is a set of codes that were given to people by God or Prometheus...”. *Music*, 6, 54–59 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2000). About the artistic function of texture in music. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 7, 162–170 [in Ukrainian].
- Nikitska, Ye., & Savchenko, H. (2024). Concert performance of operas in the educational process: goals, examples, innovations, perspectives. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 70, 7–26 [in Ukrainian].
- Prykhodko, V. I. (1997). *Musical texture and performer*. Kharkiv: Folio [in Russian].
- Savchenko, H. S. (2021). Meanings and codes in the instrumental works of O. Shchetynsky. In *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*, (cc. 231–251). Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2023). Oleksandr Shchetynsky's orchestral thinking: sound, space, matter. In *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph*, (cc. 176–202). Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].
- Shkoliarenko, S. I. (2017). *Artistic and stylistic functions of texture in concert pieces for piano and orchestra by F. Chopin*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Shyp, S. W. (1998). *Musical form from sound to style*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Tukova, I. (2002). “Genre creativity” and creativity in the “genre”. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 21, 31–38 [in Russian].
- Tukova, I. (2021). *Music and natural science. The interaction of the worlds in the mindsets of the eras (17th – early 21st centuries)*. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
- Vynohradov, H. V. (1977). Musical texture as an aspect of style research. *Ukrainian musicology*, 12, 91–107 [in Ukrainian].
- Vyshynskiy, V. V. (n.d.). Almashi, Zoltan Gavrylovych. In *Great Ukrainian Encyclopedia*. URL: [https://vue.gov.ua/Almashi,\\_Zoltan\\_Gavrylovich](https://vue.gov.ua/Almashi,_Zoltan_Gavrylovich) [in Ukrainian].

**Yang Jing**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student, the Department of Music Theory  
e-mail: 974624123@qq.com  
ORCID iD: 0009-0005-2948-9027

**Specificity and functions of texture  
in the piano music of modern Ukrainian composers  
(based on Z. Almashi's and D. Malyi's works)*****Statement of the problem.***

*The individualization of textural solutions actualizes the problem of classifying types of texture both, in the musicological-theoretical plane and in performance practice, because the multi-faceted understanding of texture is one of the necessary and very important components of a pianist's work on a piece of music (Kasianenko, 2019; Nikitska, & Savchenko, 2024; Prykhodko, 1997; Chernyavska, 2015a, and others). In turn, the definition of texture functions in modern piano (and not only) music is both determined and complicated by the genre situation, the essence of which can be briefly characterized as principled freedom, multiplicity and individualization of genre solutions.*

***Recent research and publications.***

*Various approaches to the classification of texture types and composition types can be found in the scientific works of H. Ihnatchenko (1984), S. Kostka (2004), I. Tukova (2021), S. Shyp (1998) and others. A panoramic overview of the currently existing approaches to understanding the essence of the texture is presented in the dissertation research by R. Kashyrtsev (2021). About the functions of the musical texture H. Vynogradov (1977), H. Ihnatchenko (1984), I. Denisenko (2010), V. Moskalenko (2000), V. Prykhodko (1997), M. Chernyavska (2015b), S. Shkoliarenko (2017) and others wrote. Researchers emphasize the importance of logical (Ihnatchenko, 1984; Prykhodko, 1997), style-forming and genre-forming functions (Vynogradov, 1977; Prykhodko, 1997; Borysenko, 2005; Chernyavska, 2015b; Shkoliarenko, 2017), single out the artistic function (Moskalenko, 2000; Denisenko, 2010; Shkolyarenko, 2017) and the related function of implementing program of the work (Denysenko, 2010) and creating meanings (Prykhodko, 1997; Savchenko, 2021; Savchenko, 2023).*

**Objectives, methods, and novelty of the research.**

The purpose of the article is to analyze the works of modern Ukrainian composers in terms of texture organization and texture functions. The material of the research is works for piano: Zoltan Almashi's "The Bard's Unfinished Song" (2011) and Dmytro Malyi's "Diatonic Etudes" (2024). Systemic, functional, and genre research methods are used for studying named works. For the first time in Ukrainian musicology, the texture of the selected works is analyzed.

**Results and conclusion.**

In Z. Almashi's "The Bard's Unfinished Song" selected genre determines all the parameters of the composition, including the texture, which has the characteristics of both, the homophonic-harmonic, and the polyphonic-harmonic types, which belong to the common kind of the melodic-harmonic texture. The texture functions in this work are quite traditional. Let's add to them the function of implementing the program idea, because the work is called not just "song", but "The Bard's Unfinished Song", which imposes additional requirements of artistry on the performer. In the cycle "Diatonic Etudes" by D. Malyi there is a gap between the genre definition and the type of texture organization. The composer uses the following texture types: monophonic with hidden polyphony ("Olympus Mons"), monophonic-polyphonic with doubling of tones ("Aphrodite Terra"), mixed on the basis of monophonic-polyphonic with doubling of tones, adding the elements of contrasting polyphony and harmony (chords) ("Mare Tranquillitatis"), choral mono-rhythmic texture basing on the sonorous effects ("Pantheon Fossae"). The texture performs here all the traditional functions assigned to it, and, as in the previous example, the function of implementing the program idea. In this case, let's emphasize the importance of impulse functions of the texture for creating a performer concept and orienting the listener's perception.

**Keywords:** musical texture; piano texture; texture functions; musical piece; piano music; Ukrainian music.

Стаття надійшла до редакції 5 вересня 2024 року