

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра теорії музики

**ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО ТА В. БІБІКА:
АСПЕКТИ ФАКТУРНО-ГАРМОНІЧНОГО КОМПЛЕКСУ**

**Магістерська робота
студентки II курсу магістратури
виконавсько-музикознавчого
факультету
Стасюк Мирослави Дмитрівни**

**Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
професор, професор кафедри теорії
музики, заслужений діяч
мистецтв України
Ігнатченко Георгій Ігоревич**

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



Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. Явище та поняття Фактурно-гармонічного комплексу: теорія питання	
1.1. Гармонія як складова художньо-стильового процесу: основні етапи становлення.....	8
1.2. Гармонія і фактура: аспекти взаємозв'язку. Фактурно-гармонічний комплекс музичного твору (визначення).....	18
Висновки до розділу 1.....	30
РОЗДІЛ 2. Стильова специфіка фактурно-гармонічних комплексів у фортепіанних творах Б. Лятошинського: аналітичні етюди	
2.1. Цикл «Відображення»: лінійно-горизонтальний тип фактурно-гармонічного комплексу	31
2.2. «Шевченківська Сюїта»: вертикально-акордовий та змішаний тип фактурно-гармонічного комплексу.....	43
Висновки до розділу 2.....	52
РОЗДІЛ 3. Типологічні особливості Фактурно-гармонічного комплексу у фортепіанних сонатах В. Бібіка.....	54
3.1. Складова основа гармонії В. Бібіка.....	54
3.2. Тематична гармонія як стильовий принцип.....	58
3.3. Будова вертикалі як відображення принципу поліскладовості.....	61
Висновки до розділу 3.....	69
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	73

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	78
--	-----------

ВСТУП

Актуальність теми. Запропонована робота в цілому присвячена одній із найактуальніших та масштабних проблем як вітчизняного, так і зарубіжного теоретичного музикознавства — проблемі взаємозв'язку гармонії та фактури. Але, насамперед, нас будуть цікавити ті аспекти цієї проблеми, які дають змогу виявити комплексні інтонаційні особливості гармонії і фактури, а саме, їх взаємозв'язок в контексті твору або стилю.

Проблема фактурно-гармонічного зв'язку достатньо актуальна у сучасному музикознавстві ще й тому, що ХХ століття пов'язане з виникненням нових технік композиторського письма, переглядом музичної мови і народженням нових типів музичної виразності. Означене явище в роботі досліджується в єдності його складових компонентів, у їхньому взаємопроникненні, що закономірно призводить як до розширення меж самих понять гармонії та фактури, так і уявлень про досліджувані композиторські стилі Б. Лятошинського та В. Бібіка.

Розгляд фактурно-гармонічного взаємозв'язку забезпечує багатогранний підхід до твору, який включає в себе питання форми, драматургії, процесів розвитку, складу, а отже стилю як квінтесенції усіх перелічених явищ у їх цілісній художній організації, у їх неповторній авторській інтерпретації.

Актуальність теми даної роботи зумовлена наступними причинами:

- значенням гармонічного стилю вищеназваних композиторів для української музики;
- необхідністю доповнити існуючі уявлення про гармонію Б. Лятошинського та В. Бібіка фактурним аспектом;
- важливістю вивчення фортепіанних творів Б. Лятошинського та В. Бібіка для сучасного українського виконавства.

Мета дослідження — виявити особливості фактурно-гармонічного комплексу у фортепіанному стилі вищеназваних композиторів. Дана мета обумовила рішення наступних завдань:

- охарактеризувати гармонію як складову художньо-стильового процесу.
- окреслити аспекти взаємозв'язку гармонії і фактури.
- запропонувати визначення поняття “Фактурно-гармонічний комплекс музичного твору”.

- виявити специфіку прояву фактурно-гармонічного комплексу у фортепіанних циклах «Відображення» та «Шевченківська сюїта» Б. Лятошинського, а також у фортепіанних сонатах В. Бібіка.

Об'єкт дослідження — поняття та явище фактурно-гармонічного комплексу музичного твору.

Предмет дослідження — специфіка його відтворення у фортепіанних творах.

Матеріал – цикли «Відображення», «Шевченківська сюїта» Б. Лятошинського та сонати для фортепіано В. Бібіка (нотні тексти, аудіозаписи).

Методи дослідження становлять комплекс загальнонаукових і спеціальних музикознавчих підходів до явища, що вивчається. Серед них:

- *історико-генетичний*, що застосовується для виявлення інтонаційних складових української фортепіанної музики;

- *компаративний*, необхідний для порівняння різних жанрів та способів втілення композиторської художньої думки;

- *дедуктивний*, який виявляє перебіг напрямків дослідження від загального (жанр фортепіанної мініатюри) до конкретного (фортепіанний цикл “Відображення”, Шевченківська сюїта Б. Лятошинського);

- *жанрового та стильового видів аналізу*, який використовується для характеристики композиційно-драматургічних особливостей творів, які вивчаються;

- *фактурного аналізу*, який є необхідним у вивченні гармонічного стилю Б. Лятошинського та В. Бібіка.

Теоретичну базу роботи складають праці за наступними блоками проблем:

- *теорія жанру, стилю, музичної форми* (М. Арановський [2, 3], Б. Асаф'єв [4], В. Бобровський [10], Т. Виноградова [15,16,17,18], Е. Денисов [25], Т. Ливанова [51], А. Лосев [1], Б. Медушевський [58], В. Назайкінський [59], Н. Орлова [62], С. Скребков [70, 71], І. Способін [74, 75], І. Стравинський [76, 77, 78], В. Цукерман [96]).

- *теорії гармонії і фактури в музиці* (В. Берков [4], Т. Бершадська [5, 6, 7], Т. Виноградова [13,14], С. Григор'єв [22], Л. Грисенко [23], Н. Гуляницька [24], Д. Житомирський [26], В. Задерацький [27], В. Золочевський [33, 34], Г. Ігнатченко [35, 36], Ю. Іщенко [37, 38, 39], Н. Килимова [41], Ю. Келдиш [40], В. Клиш [42, 43, 44], Ю. Кон [45, 46, 47], І. Котляревський [48], Т. Кравцов [49], Е. Курт [50], Л. Мазель [52, 53, 54, 55], А. Оголевець [61], Ю. Паісов [63], К. Руч'євська [62], М. Скорик [69], С. Скребков [70, 71], М. Скребкова-Філатова [72], О. Сокол [73], І. Способін [74, 75], С. Танєєв [], М. Тіц [80], Ю. Тюлін, Н. Прівано [81, 82, 83, 84, 85], Ю. Холопов [86,88, 90, 81], В. Холопова [88, 93, 94], Й. Хоминський [95], І. Цурканенко [97], Л. Шевал'є [98]).

- *творчості Б. Лятошинського* (Т. Бондаренко [11], І. Белза [5], М. Гордійчук [20, 21], Г. Головинський [19], Л. Грисенко [23], І. Запорожець [29], І. Земцовський [30], І. Золотовицька [32], Ю. Іщенко [37, 38, 39], В. Клиш [42, 43], Н. Матусевич [57], В. Самохвалов [65, 67, 68]).

- *творчості В. Бібіка* (О. Зінькевич [31], А. Мизитова, І. Иванова [59], О. Рощенко-Аверьянова [64]).

Наукова новизна отриманих результатів. Дана робота є першим досвідом дослідження фактурно-гармонічного комплексу у циклах «Відображення», «Шевченківська сюїта» Б. Лятошинського та фортепіанних сонатах В. Бібіка.

Практичне значення роботи визначається можливістю її використання у наукових розвідках з приводу гармонії та фактури, а також у виконавській діяльності піаністів, які звертаються до вищеназваних творів.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, семи підрозділів, Висновку до Розділу 3, Загальних висновків та Списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи — 87 сторінок, з них 77 — основного тексту. Список використаних джерел містить 98 позицій (9 сторінок).

РОЗДІЛ 1

ЯВИЩЕ ТА ПОНЯТТЯ ФАКТУРНО-ГАРМОНІЧНОГО КОМПЛЕКСУ: ТЕОРІЯ ПИТАННЯ

1.1. Гармонія як складова художньо-стильового процесу: основні етапи становлення

Гармонія являє собою складну естетичну категорію, яка має широку сферу значень. Цей термін існує в філософії, естетиці, музиці та інших видах мистецтва. Походження цього слова в епоху античності пов'язано, насамперед, з його широким загально-естетичним значенням. У древньогрецькій міфології гармонія втілюється в образах доньки бога війни Арея та богині любові й краси Афродіти. В цьому міфологічному образі відобразились уявлення про гармонію як породження двох початків: краси й боротьби, любові та війни.

У Гомера /IX-VIIIст. до н. р./ поняття гармонії ще позбавлено спеціального естетичного значення, їй притаманні такі ознаки як “угода”, “мир”, “згода”. Античні мислителі, зокрема, Демокрит, Сократ, Платон розробили діалектичне розуміння гармонії, в якій чергуються такі антиномії, як порядок та безладдя, єдність та боротьба. Саме це і створює художню досконалість.

Геракліт /VI-V ст. до н. е. / також вважає, що “красота есть гармония противоположностей”, визначає гармонію не тільки як узгодження, але і як збіг та боротьбу: “Расходящееся сходится и из различных тонов образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу» [1, с. 15].

Багате за думкою визначення музичної гармонії загально-естетичного значення висуває Аристотель: «Музыка создает единую гармонию, смешав в

совместном пении различных голосов звуки высокие и низкие, протяжные и короткие» [1, с. 16].

Однак, в античній музиці існувало й більш спеціальне розуміння гармонії як певних структур тетраходів та їх з'єднань. Наприклад, древньогрецький дорійський тетраход e-d-c-h з'єднувався з дорійським тетраходом a-g-f-e та утворював дорійську «гармонію» чи лад. Таким чином, первісно цей термін охоплював горизонтальні відношення тонів.

В період Середньовіччя та Ренесансу більшість авторів у своїх міркуваннях про гармонію підтримували загальне античне визначення: «Гармония в собственном смысле слова есть согласованность звуков» (Фома Аквінський) [1, с. 17]. Але поняття гармонії в цей період було пов'язане з узгодженістю звуків як за горизонталлю, та і за вертикаллю.

Такого роду вчення становили з'єднання звуків у багатоголоссі, а також теорію так званих “церковних ладів”.

В теорії вокального поліфонічного суворого стилю склалася жорстка система правил вживання інтервалів, що утворювало, в свою чергу, музичну вертикаль. Але, разом з цим це значення є підпорядкованим до горизонтального руху — мелодіям контрапунктичних голосів. Ю. Холопов зазначає: «Строгие принципы обращения с интервалами при соединении полифонических голосов (в строгом стиле) по существу представляли собой фундаментальные законы особого рода гармонии, действовавшей в пределах контрапунктического письма...» [1, с. 18].

Новий етап розвитку поняття гармонії (XVII-XVIII-XIX ст.) пов'язаний з кристалізацією вертикального співзвуччя як самостійного цілісного комплексу - формування акорду, усвідомленням закономірностей вертикальних комплексів. Гармонія поступово стає динамічним, формотворчим фактором. Таке розуміння гармонії вперше знаходить своє зріле теоретичне відображення у

концепції Ж.-Ф. Рамо (1683-1764), в його вченні про обернення акордів та їх типові послідовності у каденції, які висловлюють певну гармонічну логіку.

Це розуміння гармонії, що панувало більш двох століть, охоплює як вертикаль - структуру співзвуч, так і горизонталь - логіку їх зв'язків, але горизонталь в цьому випадку розуміється як рух закономірно утворених вертикальних комплексів.

Великі заслуги в розробці вчення про гармонію належать універсальному теоретику кінця XIX - початку XX століття Х. Ріману. Він запровадив у музикознавство термін функція. Найбільш плідні положення Рімана знайшли розвиток в досягненнях сучасної функціональної концепції. Ріман багато зробив в галузі акустичного та власне музичного пізнання мажору. Він вніс цілий вклад у вивчення проблеми консонансу та дисонансу, запропонував відносно більш ширший підхід до її вивчення. У дослідженнях Рімана в галузі гармонії по суті сконцентрувалися та були розвинуті глибокі ідеї Рамо, відобразились досягнення ряду теоретиків XIX століття.

Однак, в музиці епохи, що наставала, поступово втрачали своє попереднє значення багато обмежень класичної гамонії XVIII - XIX століть, в тому числі й такі основні її закономірності, як: консонуючі тризвуки в якості фундаменту гармонії в цілому, діатонність ладової організації, відносно сувора системність руху акордів на основі певних ладофункціональних значень ступенів та співзвуч, тобто функціональна система.

В гармонії XX ст., поряд із сталими формами класичної гармонії, ми зустрічаємо концепції висотної структури, здавалося б повністю чи частково втраченими в своєму змісті саме ту внутрішню погодженість, природну впорядкованість, міру, злагодженість, що споконвічно було сутністю гармонії.

З початку століття І.Ф. Сравінський пише: «За последнее столетие музыка умножила примеры стилей, где диссонанс эмансипировался. Он больше не связан со своей прежней функцией. Став вещью в себе, он часто ничего не

підготавлює, ні о чому не оповіщає. Следователно, диссонанс уже не являється фактором беспорядка, а консонанс - гарантом безпеки. Музыка вчорашнього і нинішнього дня без опаски з'єднує паралельні дисонансуючі аккорди, втрачаючи уже своє функціональне значення, а наш слух сприймає природно ці сопоставлення» [76, с. 28].

В епоху нового трактування диссонансу висотна структура перетворюється в ту, що Ю. Хлопов називає «гармонією диссонанса» – як у вертекалі, так і в горизонталі, та в об'єднуючому обидва виміри структурному аспекті. Однак, автор далі зазначає: «... термін гармонія диссонанса включає в себе протиріччя, едва ли разрешимое с позиций традиционного понимания термина гармония, так как гармония - слияние различного в единое и диссонанс - "диафония", "равнозвучие", неслияние, несгласование по своим тенденциям прямо противоположны друг другу» [88, с. 6].

Тому неминучим став вимір поняття гармонії в музиці ХХ ст.

Показово висловлення І. Стравінського про значення та зміст цього поняття, що приводиться у «Діалогах»: «Гармония как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях имела блестящую, краткую историю. Эта история показывает, что аккорды постепенно утрачивали свою прямую функцию гармонического тяготения и начинали обольщать блеском колористических эффектов. В настоящее время новаторство в области гармонии исчерпало себя. Как фактор музыкальной конструкции она не дает новых возможностей, к которым стоило бы прибегать. Современное ухо требует совершенно иного подхода к музыке. Таков один из законов природы, что часто мы ощущаем большую близость к отдаленным поколениям, чем к нашим непосредственным предшественникам. Поэтому интересы нынешнего поколения направлены в сторону музыки до "века гармонии". ...Когда я говорю, что все еще сочиняю "гармонически", я придаю этому особый смысл, безотносительно к аккордовым отношениям» [77, с. 237-238]. Можливо, в цьому судженні проявився певний

максималізм Стравінського – теоретика, нерідко суперечного самій творчій практиці композитора. Слід інтерпретувати це виславлення з оцінкою історичної ситуації, згідно якої гармонія як наука про акорди висловлює лише приватний аспект проблеми гармонії взагалі. Але слова Стравінського містять також спостереження, що підтверджуються рухом розвитку музичного мистецтва. Становлення нової музики зробило поворот у бік поліфонічного мислення. Збулися прозорливі слова С. Танєєва: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тотальную связь, должна быть особенно ценной связующая сила контрапунктических форм... Современная музыка есть музыка преимущественно контрапунктическая» [79, с. 10].

Розвиток музичного мистецтва дає нові уявлення про гармонію та нові її визначення.

В енциклопедичному словнику під редакцією Брокгауза і Єфрона, виданому у 1892 році, приведено наступне визначення гармонії: «Гармония от греческого *harmozo* - приводит в порядок музыкальное согласие, благозвучие. Под словом гармония у греков понималось созвучие, то есть интервал.

Хотя у композиторов XV века...являются сочетания, похожие с нашим простым гармоничеким сложением, но их считали равномерным контрапунктом / контрапунктом 1 разряда - нота против ноты. С развитием гомофонии в XVII столетии начинается развитие гармонии в смысле аккордов... В XVIII веке создателем новой гармонической системы является Ж.-Ф. Рамо, установивший терцовое сложение аккордов» [9].

У великій Радянській Енциклопедії, виданий у 1952 році, міститься таке визначення гармонії: «Гармония - связь, стройность целого, соразмерность его частей - в музыке - закономерное сочетание тонов в одновременном звучании, одно из важнейших средств музыкальной выразительности. Гармония охватывает сочетание тонов не только как отдельные явления созучия, но и во всех их взаимоотношениях последование, связь созвучий.

Гармония в том или ином виде присуща всякой многоголосной музыке - не только гомофонной, но и полифонической» [1].

У першому з цих визначень відобразилась функціональна характеристика гармонії «приводить в порядок», погоджувати симфонічна «согласие музыкальное» та структурна інтервал, класичний терцовий акорд. Друге визначення вказує на ще один бік гармонії в музиці: сполучення тонів не тільки в одночасності, але й в послідовому зв'язку співзвуч. Суттєво в даному визначенні й те, що гармонія розглядається як постійно дієвий фактор в музиці будь-якого складу, крім одноголосся. Такий виняток являється неправомірним, тому що формостверджуюча роль гармонії здійснюється не тільки за вертикаллю, але й за горизонталлю. Поняття гармонії здобуває всеохоплюючий характер вже з розвитку навчання про функції як про зв'язки між звуками й акордами на часовій відстані, тобто за горизонталлю.

Поняття інтонації Б. Асаф'єва також фіксує значення для музики таких явищ, які стосуються вертикалі та горизонталі одночасно. Б. Асаф'єв досліджував питання походження та еволюції гармонії у вертикальному та горизонтальному мелодичному аспектах. Для нього гармонія - система «резонаторов-усилителей тонов лада" та " остывающая лава готической полифонии» [4, с. 16].

Ю. Тюлін зв'язує поняття гармонії лише з вертикальним аспектом музичної тканини: «В вертикальном аспекте возникает координация точек различной высоты, образующая объем звучания. Эта область координации и соответствует понятию гармонии в самом широком смысле слова... Мелодику в наиболее широкой смысле надо понимать как область координации тонов в их последовательном движении горизонтальном аспекте» [83, с.19].

Поряд з цим Т. Кравцов у своїй роботі «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків» приводить таке визначення гармонії: «... гармонія в її музично-специфічному мисленні, в якій зосередилися тенденція до орієнтації на

вертикальні утворення та їх взаємозв'язок в процесі розвитку, зміст же мелодичних ліній підкорений цій тенденції» [49, с. 16].

Такої ж точки зору дотримується й Т. Бершадська: «Как конструктивный элемент музыки гармония охватывает тот аспект звуковысотных связей, который выражается в одновременности тонов – реальной или подразумеваемой, например, при фигурационном изложении аккорда. В этом смысле к гармоническим связям и отношениям можно отнести все те, которые в музыкальном интонировании выступают как реальная или подразумеваемая одновременности сопряжены с вертикальным аспектом музыкальной ткани» [8, с.9].

Про однобічність подібних суджень зазначалося вище. У протипагу їм можна привести формулювання І. Способіна, який, підсумовуючи спостереження над сучасною гармонією, враховує обидві її сторони: «Гармония есть координация звуков музыкальной ткани по вертикали и горизонтали» [74, с.6].

Ю. Холопов, підтримуючи це твердження, визнає також необов'язковим зв'язок категорії гармонії з категорією акорду та взагалі з вертикалю та багатоголоссям. Він визначає гармонію як «высотную организацию музыкальных звуков». При цьому автор відзначає, що відсутність посилення на організацію вертикалі означає, що визначення відноситься й до вертикалі, й до горизонталі. «В этом случае определение гармонии оказывается аналогичным определению ритма как организации звуков по их длительности и метра как организации звуков по их тяжести» [86, с.6].

Як бачимо, основний фактор розбіжностей визначень І. Способіна та Ю. Холопова від попередніх полягає у приєднанні до гармонії як вченню про акорди ще більшої області звуковисотних явищ, пов'язаних зі звуковисотною координацією за горизнталлю.

Термін «гармонія» виявляється ширшим, ніж термін «акордик», повністю вбираючи його в якості своєї складової частини та охоплює, окрім того, ще деякі найважливіші явища /ладотональність, функції, модуляції та ін.

Отже, емансипація дисонансу, посилення його ролі в сучасній музиці - явище загальне для сучасної гармонії. В силі об'єктивних властивостей дисонансу, наявність його в співзвуччі містить тенденцію до розшарування вертикалі частини.

Крім того, як відзначилося, становлення новітньої музики супроводжувалося зростанням інтересу до поліфонічних форм та поліфонічного наповнення класичних гомофонних форм, тенденцією до мелодичної «виробленості», метроритмічній контрастності й тематичній умотивованості голосів. Тому при аналізі сучасної музики виникають проблеми взаємин поліфонії та гармонії, проблеми складів, уособлених і синтезованих.

Необхідно торкнутися змісту теоретичного поняття «склад» та визначити основні види складів, що історично затвердилися в музиці.

В. Холопова згадує термін склад лише як один з синонімів слова фактура поряд з термінами письмо, «додавання», «виклад», «музична тканина». Фактурою В. Холопова називає «строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов» [87, с.4].

Нам представляється необхідним розмежувати поняття «склад» та «фактура» як глибинний принцип організації музичної тканини та конкретний спосіб викладу музичного матеріалу в творі. Таким чином, під фактурою розуміється форма музичного викладу, «являющаяся результатом сочетания, взаимопроникновения и взаимодействия основных средств музыкальной выразительности в их неразрывном единстве» [90, с.220]. Фактура – це матеріальне вираження складу.

У відношенні кількості складів в сучасній теорії музики також нема єдиної думки.

Ю. Тюлін та Н. Привано виділяють чотири основні склади: монодичний, поліфонічний, акордовий та гомофонний.

Т. Бершадська визначає три основних музичних склади: монодійний, поліфонічний, гармонічний. Поняття гомофонності вона відносить до області фактури, називає ще один проміжний склад на стикові монодії та поліфонії - гетерофонний, трактуючи його як склад, виникаючий в умовах одночасного інтонування однієї і тієї ж мелодії кількома виконавцями. Результатом такого інтонування являються, на думку Т. Бершадської, епізодичні розбіжності голосів, без свідомого формування вертикальних відношень в монодійно задуманому наспіві.

Треба відмітити, що такий вид багатоголосся виник виключно в надрах народної музики, тоді як інші названі Т. Бершадською склади крім монодії зародилися та розвивалися переважно в професійній духовній і світській музиці.

У той же час аналіз історичного розвитку гармонії, початковий його етап, дає приклад зародження багатоголосся у професійній музиці, також на стикові монодії і поліфонії: формування відчуття вертикалі, що виявляється у «намацуванні» оптимальних варіантів вертикальних сполучень, які підтверджуються їх стриманістю. Прикладом може бути так званий паралельний органум, при якому голоси ведуть одну й ту ж мелодію на відстані квінти чи кварта, іноді одночасно квінти та октави.

Раніше ніж призвести класифікацію складів, що використовується ними в даній роботі, відзначимо, що говорячи словами А. Енштейна, кожна з класифікацій створює модель історичної еволюції музичного мислення. Модель же ніколи абсолютно не вичерпує матеріального об'єкту. В ній вивчаються важливі, істотні сторінки цього об'єкту. У приведеній вище класифікації, нам здаються відсутніми два проміжних склади між монодійним та поліфонічним.

Очевидно вертикалі, що складаються у свідомості виконавців спочатку пройшли апробацію в паралельному русі - гетерофонії. В цьому переконує нас величезна роль паралельного руху в музиці минулого та сучасній музиці.

Наступним кроком повинно стати об'єднання в умовах моноритмічності всіх видів голосоведіння. Ці процеси спостерігаються в складі, який ми називаємо хоральним (Ю. Тюлін та Н. Привано називають акордовим).

У стародавній монодії гармонія виявляла свою дію за горизонталлю. В умовах гетерофонного та хорального складу виникають та розвиваються такі виразні сторінки та функції гармонії, як барвисто-колористична, інтонаційно-мелодична, виразність цілісної гармонічної послідовності.

У поліфонічному складі найбільш розвиток отримає інтонаційно-мелодична сторона гармонії.

А функціонально-динамічна сторона складеться в умовах гомофонної музики та найбільш рельєфно себе виявить в умовах діатонічного автентизма.

В кожному складі укладена історично сформована художня інформація. Тому використання будь-якого зі складів порізно чи в одночасності несе в собі заряд об'єктивного художнього значення.

Таким чином, у даному підрозділі стисло було розглянуто еволюцію вчення про гармонію як одного із центральних виражально-конструктивних засобів музики. З огляду на тему даної роботи можна зробити такі попередні висновки щодо можливості універсального підходу до аналізу гармонічних явищ взагалі.

Гармонія - це не тільки вертикаль, хоча має тенденції до вертикалі, але це й горизонталь, пов'язана з поліфонією, метроритмом, що висупає з ними у комплексі. Це все виражається у фактурі, що й буде розглянуто у II підрозділі. У зв'язку з цим гармонічні явища повинні розглядатися не в зведенні до акордової послідовності, а у більш широкому контексті, у тому плані, в якому

тракує як ці явища Ю. Хлопов, у його функціональному визначенні гармонії як висотної структури будь-якого типу.

Виходячи з розробки теорії складів, які запропоновано в роботах ряду авторів, зокрема Т. Бершадської, необхідно враховувати також загальну складову (сталу чи перемінну) того чи іншого твору, стилю. Саме відштовхуючись від цього можна виробити апарат дослідження гармонії, а не підходити до неї зі заздалегідь заданими методами.

1.2. Гармонія і фактура: аспекти взаємозв'язку. Поняття фактурно-гармонічного комплексу (ФГК)

Основним завданням даного підрозділу є висвітлення взаємозв'язку гармонії і фактури, класифікація типів цього взаємозв'язку на основі запропонованого з цією метою поняття фактурно-гармонічного комплексу - далі ФГК. У цьому зв'язку з початку необхідно розглянути різні точки зору на означене питання, які належать різним авторам і є «розпорощеними» в різних музикознавчих джерелах.

Зазначимо, що спеціально, як головний аспект дослідження питання гармоніко-фактурного взаємозв'язку досі не розглядалося. Можливість постановки питання про гармоніко-фактурний зв'язок виникає, насамперед, у зв'язку з динамічним розвитком досить нової для теоретичного музикознавства галузі - теорії фактури, основні параметри якої сформувалися в роботах вітчизняних музикознавців останніх трьох десятиліть ХХ століття. Як витікає з цих робіт, роль фактури в колі засобів музичної виразності суттєво змінилась і цим вона завдячує, насамперед, новітнім технікам письма композитрів ХХ століття.

Наприклад, за думкою В. Холопової «в полифонии пластов ХХ века фактура господствует над всеми другими средствами, она - интонационный

«резервуар» музики, носитель тематической функции, основа формообразования, а такие сильные выразительно - конструктивные факторы, как гармония, полифония, выступают в качестве ее элементов».

Цілісне уявлення про фактуру відображене у наявних її визначеннях. Найбільш повним за змістом є визначення Е. Назайкінського: «Фактура - музыкально-пространственная организация звучания. Это художественно-целесообразная трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов» [59, с. 73].

Дане визначення дозволяє розглядати фактуру у взаємозв'язку з іншими засобами виразності, зокрема з гармонією, на що вказує С. Григор'єв: «активное и непосредственное взаимодействие на характер гармонии оказывает фактура, как в элементарных ее проявлениях (регистровое размещение тонов и простейшие приемы голосоведения), так и в сложных процессах, определяющих стилистическое различное воплощение гармонического материала».

В ряді визначень гармонії закономірно відображується її залежність від характеру організації музичної тканини, тобто власне фактури, оскільки остання є засобом її організації. Таким є, зокрема, визначення С. Григор'єва: «Гармония есть организация моногласной музыкальной ткани, основанная на ладовой координации тонов по вертикали и горизонтали и выражающееся в созвучиях и их связях между собой» [22, с.10].

Далі автор зазначає, що питання взаємовпливу гармонії і фактури є досить непросте тому, що «фактура включает в свои рамки действие всех факторов музыкальной ткани и музыкального языка» (С. Григор'єв [22, с.378]). Автор робить певні висновки з приводу співвідношення акордики та фактури, яке засновується на взаємодії мелодичного, гармонічного та мелодико-гармонічного

матеріалу музики. Фактура в ряді випадків є активним засобом утворення та змін гармонії.

Влив фактури на гармонічну організацію починається з питання співвідношення тецевої і нетецевої структури акорду. На думку Ю. Тюліна «терцовое строение - это внешний характерный признак аккорда, обусловленный общими акустическими и психофизическими закономерностями, но производный от его сущности. Сущность же любого аккорда заключается в том, что он является представителем ладогармонической системы музыкального мышления» [81].

Таким чином, під акордом слід розуміти будь-яку структуру, яка має цілісну основу і сприймається як закономірне ціле на основі будь-якої фактурної організації - від одиничного тону до багатоповерхової змішаної інтервальної структури.

Від ключового для теорії гармонії поняття акорду слід перейти до не менш важливого питання про співвідношення гармонії та ладу, а саме ладо-гармонічної конструкції, яка теж часто не має сталого вигляду і значною мірою залежить від фактурної реалізації. Можливість такого твердження розкривається, зокрема, у зв'язку з розробками в галузі теорії музичного ладу з одночасним введенням до вжитку корисного з ладом поняття «музичний склад».

Теорію музичних складів детально та докладно представлено в роботах Ю. Тюліна та Т. Бершадської. Поняття «музичний склад» являє собою цілу систему положень теоретичного характеру. Одним з головних тут є пошук у фактурі аналога явищу, яке у гармонії визначається як лад - внутрішній принцип логіки звукової організації. Таким аналогом у відношенні до фактури і є музичний склад.

Поняття музичного складу в широкому смислі являє собою один з напрямків класифікації ладових систем, що розрізняються не тільки

звукорядно, але й за типами зв'язку елементів на рівні тяжінь: устоев - неустоев, опор - неопор, але за свою фактурною формою. В такому ракурсі розглядає класифікацію ладів у своїй статті Т. Бершадська. За думкою автора, лади поділяються за принципом їх «складової» форми на монодійні, гармонічні, монодійно-гармонічні.

Таким чином здійснюється своєрідне зближення понять ладу та складу і виникає можливість розгляду їх комплексної взаємодії. А оскільки ці обидва глибинні явища реалізуються відповідно у гармонії та фактурі, то питання їх комплексного розряду теж є закономірним.

Загалом можна виділити дві загальні сфери спільної дії гармонічних та фактурних засобів, що реалізуються у своєму «чистому» вигляді перед усім в рамках гармонічної та змішаної монодійно-гармонічної форми музичного викладу:

1) конкретизація фактурою гармонії за допомогою різних форм фігурування, дублювань голосів, регістрових ритмічних зсувів у партіях, голосах, пластах музичної тканини: це відноситься до так званих гармонічних ладових систем, де устоями та неустоями є співзвуччя, зокрема до тонально-гармонічної системи мажору і мінору;

2) підпорядкованість як гармонічного, так і фактурного комплексів розвитку тематизму на всіх його рівнях - від фонічно-сонорного до тотального, що відображується у такій музичній тканині твору, у якій горизонтальний і вертикальний виміри є похідними від певного сталого комплексу тонів; це, наприклад, явище тематичної гармонії (термін Ю. Хлопова), а також широко відомі явища тематизації фактури, яке спостерігається у фонових пластах музики багатьох композиторів, починаючи від Ф. Шопена.

У першому з цих двох випадків можна констатувати, що фактура має властність впливати на гармоню, але вона є обмеженою у своїх «діях», у своєму

впливі на гармонію, яка не втрачає функції «будівельних лісів» форми (визначення Л. Мазеля) в системі гармонічного ладу.

Другий випадок, навпаки, підтверджує можливість самостійної формотворчої ролі фактури, яка дійсно стає, за висловом В. Хлопової інтоніційним резервуаром музики і реалізує її головний змістовний параметр, а саме - тематичний комплекс. Зрозуміло, що у музичній практиці, особливо у ХХ сторіччі обидва ці випадки взаємодії фактури і гармонії можуть зустрічатись здебільшого у синтетичному вигляді і виступати як антитези у композиції та драматургії творів.

Таким чином, акцентуючи увагу на активізації ролі фактури з боку її впливу на характер гармонічних засобів, потрібно спиратися не тільки лише на власне гармонічну форму ладу, а й на її можливі варіанти з визначенням все зростаючої ролі поліфонічних, мелодичних факторів, що мають безпосередній вплив на розташування тканини за вертикаллю. На це вказує в своїх роботах Г. Ігнатченко, виділяючи у фактурі як головний вертикальний аспект, такий же, як і у гармонії і розглядаючи фактуру у динаміці її становлення. Отже, Г. Ігнатченко зазначає: «Фактура есть совокупность материально-звуковых выражений элементов и сторон музыкального целого, данная как последовательность их единовременных сочетаний».

Иными словами, фактура есть движущаяся во времени вертикаль музыки, в процессе своего движения с определенной мерой интенсивности видоизменяющаяся и образующая особую горизонталь - последовательность изменений своего строения, взаимодействующую с синтаксическими временными структурами, но качественно отличающуюся от последних». З огляду на це можна константувати провідну роль вертикальної координати у організації як гармонічних, так і фактурних елементів, що є суттєвим для розгляду названих явищ у комплексі.

Дія вищевказаних факторів поступово приводить до утворення змішаних за фактурними ознаками ладів, Т. Бершадська визначає як монодійно-гармонічні. Ця змішана форма виступає як провідна у музичних стилях ХХ сторіччя, в чому в подальшому можна впевнитися на прикладах з творів Б. Лятошинського, хоча конкретна реалізація цієї форми ладу може мати і інші стильові прояви.

Вплив мелодичного фактора і пов'язаний з ним принцип розташування тканини відмічається й у факторі гармонічних ладів. Так Ю. Тюлін виділяє ознаки такого розшарування навіть у так званій хоральній або акордовій фактурі, де особливо у тісному розташуванні голосів утворюються два фактурних шари - власно акорди у верхньому ярусі фактури і контрапунктичний або чисто гармонічний бас у нижньому. Якщо до цього додати ще й можливість ритмо-мелодичної самостійності верхнього голосу, який завжди тяжіє до функції теми-мелодії, то це розташування буде ще більш диференційованим. Аналогічну думку про побудову традиційної гармонічної фактури висловлює і В. Холопова, виділяючи у такому багатоголоссі, як мінімум функціональну тріаду - провідний голос, контрапункт бас.

На відміну від такого розшарування останнього основною умовою диференціації тканини, отриманої на якісно новій, монодійно-гармонічній основі, стає розширений лад або поліладовість як головна умова утворення та розташування за вертикаллю і горизонталю синтетичних за своєю природою складових елементів змішаного монодійно-гармонічного типу.

С. Григор'єв з цього приводу зазначає: «... Полиладовость часто встречается в музыке Й. Баха, иногда в непосредственном соседстве с характерными для него формами политональности. Терпкие эффекты полиладовости составляет приметную черту музыкального языка С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, И. Стравинского, Б. Бартока. Широко представлено явление полиладовости в музыке Щедрина,

С. Слонимского, К. Караева, В. Тормиса, Б. Лятошинского и многих других современных композиторов» [22].

Одним із суттєвих факторів в такій тканині виступають саме фактурні засоби. Їх вплив на гамонічне розшарування відрізняється великою розмаїтністю. Серед типових для багатьох авторів прийомів тут слід відмітити різні малюнки пластів викладу, регістрові «зближення» та «віддалення» пластів, диференціацію тканини на рельєф та фон та їх взаємопереходи, що дозволяє через фактурний процес знайти основні значення ладо-гармонічних елементів, на що і вказує Ю. Паісов в своїй монографії, присвяченій політонольності.

Поліладовість впливає на акордику в умовах як поліфонічного, так і поліфоніко-гармонічного письма, що є суттєвим моментом для розгляду гармонії Б. Лятошинського. Шлях до цієї специфічної поліладової акордики лежить саме через фактурні процеси як вихідні фактори у голосоведінні (на фактурному рівні), які згодом більш - менш закріплюються у стабільних вертикалях. Ця «стабільність», «знаковість» і є за висловленням Ю. Тюліна «смыслом акордики» у сучасному трактуванні цього поняття.

Підходячи до визначення поняття «фактурно-гармонічний комплекс» (далі – ФГК), що є головним завданням цього підрозділу даної роботи, необхідно також мати на увазі, що в його основі найважливішим складовим компонентом є характер взаємодії мелодії та гармонії, що в свою чергу коригується ритмом (в аспекті ритмо-інтонації, за Б. Асафєвим). Саме ці складові визначають той зміст фактури, в рамках якої гармонія має те чи інше логіко-конструктивне та смислове значення у фактуро - і формотворенні.

Аспект прояву цієї ролі простирається від можливості використання гармонії як основного координатора фактури та її мелодико-поліфонічного потенціалу (гармонічний склад, за Т. Бершадською) і до повного «розчинення» гармонії у фактурі з виходом фактури на перший план у формотворенні, звідси, зокрема, витікають такі поняття, які застосовують у музикознавчій літературі

М. Скребкова-Філатова [72], В. Холопова [87], як фактурний тематизм що виникає внаслідок надання фактурі, точніше таким її компонентам, як тембро-сонорні комплекси функції тематичного значення. Зокрема, Ю. Іщенко виділяє такі тембро-тематичні особливості у симфонічній творчості Б. Лятошинського [37, 38, 39].

У результаті формування того чи іншого типу ФГК та під його впливом відповідні зміни можуть здійснюватися і в засобах виразності більш високого рівня, яким є, наприклад, ладова система, і, хоча це могло б стати темою окремого дослідження, тут слід згадати не тільки про те, що лад виступає не тільки як визначаюча звукосистема організація музичної тканини (навіть у випадку відмови від принципів), але й про те, що лад також реагує на ті чи інші видозміни на фактурно-гармонічному рівні, про що йде мова у кандидатській дисертації О. Сокола [73]. Утворюється деяка особлива субстанція ладової організації, яку можна назвати фактурною формою ладу (цей термін пропонує в своїх розробках Т. Віноградова) [13].

Отже, лад, будучи абстракцією більш високого порядку у відношенні до трьох факторів - гармонії, мелодії, фактури, становить собою найстабільнішу ключову сторону системи музичного твору, хоча навіть в рамках одного твору можуть зустрічатися динамічні зміни і у самій ладовій організації, своєрідні модуляції або відхилення від гармонічної форми ладу до поліфонно-гармонічної. І все ж таки більша стабільність забезпечує нормативність гармонічних зв'язків та основних композиційних схем, що базуються на основі взаємодії мелодичного тематизму та тональної логіки, тобто явищ, що є похідними від мелодії та гармонії.

У той же час, як відмічалось раніше, лад, будучи інтонаційною системою стабільного характеру, в контексті, а саме, в музичному творі, в процесі еволюції музичного мислення за рахунок пошуку композиторами новітніх форм

мелодико-гармонічного взаємозв'язку, оновлення жанрової палітри та її носія - фактури, виявляється також і динамічною системою.

Таким чином, зміни ладових засобів не можуть здійснюватися окремо від гармонії, мелодії та фактури. Саме тоді, коли ці фактори набувають тих чи інших властивостей у процесі своєї взаємодії і саме тоді може змінюватися сама ладова система. Особливо великого значення тут набуває фактура, на характеристиці ролі якої в загальній характеристиці тканини необхідно зупинитися окремо.

Спеціальний розгляд фактури і її функції в музичній тканині виявляє безліч прикладів вивчального впливу власне фактурних закономірностей і властивостей на характер і зміст музичного цілого. Особлива конструктивна функція фактури набує самостійного значення не тільки в суттєвих перетвореннях вихідних інтонаційних структур, але й у перетворенні ладофункціональної основи. Так виявляється внутрішній зв'язок і залежність між ладогармонічними, фонічними і власне фактурними функціями. Отже, сьогочасний етап розвитку загальної теорії ладу характеризується неминучим пересіченням з областю фактурних закономірностей. В світлі сказаного вельми показовим є науковий потенціал таких термінологічних узагальнень, як, наприклад, «структурне інтонування», «фактурна форма ладу», «фактура звуку» (Є. Назайкінський [59], В. Холопова [87], Т. Віноградова [13]).

В багатьох роботах, присвячених вивченню процесів фактуро- і складоутворення, можна знайти приклади подібних синтетичних визначень. Здавалося б, цілком очевидно, що розуміння суті музичної фактури передбачає усвідомлення складу логічної основи, а «опредмечене» його існування, склад, узятий в живому звучанні, склад як інтонацію. Однак саме тут ми можемо бачити джерело численних нез'ясованих теоретичних і методичних питань.

Фактура як носій художнього образу це засіб, який в найбільшій мірі здатний відобразити в музиці просторові відношення реального світу,

перетворити їх в емоційно-напружений образ, має власні безпосередньо чуттєві ознаки. Згадаємо хоча б числені жанрові або чисто емоційно-описові її характеристики. Так, наприклад, С. Скребков відносив фактуру до «чуттєво - фонічної сторони» музичної мови.

Отож, підсумовуючи думки ряду дослідників з приводу фактурних процесів та їх впливу на організацію комплексу виражальних засобів музичного твору можна зазначити, що усвідомлення власних динамічних властивостей фактури є необхідним для розуміння її самостійної функції в перетворенні вихідних інтонаційних структур. Окремі тони або акорди, голоси або пласти фактури, мелодична або гармонічна фігурації, мотивна структура або склад акорду, концентрація або розшарування елементів фактури, змінність будови фактурних ланок або складової основи і інші числені суто фактурні засоби мають розумітися як активний фактор формування загальної функції стійкості або нестійкості, навіть при умовній сталості динамічних функцій всіх інших виражальних засобів.

Переходячи до визначення і характеристики поняття фактурно-гармонічного комплексу слід вказати і на споріднення з ним поняття мелодико-гармонічного комплексу (цей термін використовується у роботі Т. Віноградової [13]) та фактурно-поліфонічний комплекс (цей термін вводиться, як термінологічна іновація у роботі І. Цурканенко [97]).

Обидва ці терміни відображують загальний вплив фактурних засобів на усвідомлення характеру взаємодії конкретних виражально-конструктивних засобів музики, які утворюють діалектичну єдність (звідси поняття комплексу, що використовується для їх характеристики) і не можуть бути розглянутими окремо.

Поняття, яке пропонується далі в даній роботі, поняття фактурно-гармонічного комплексу, повинно слугувати розширенню дослідницького поля

у аспекті саме фактурно-гармонічних взаємодій, характер яких не збігається з сутністю вказаних вище понять і становить окремий аспект розгляду.

Отже, визначення поняття ФАКТУРНО-ГАРМОНІЧНОГО КОМПЛЕКСУ (ФГК) повинно зафіксувати наявність зв'язку фактури і гармонії, який реалізується на фактурному рівні у вигляді детермінованості принципу складу, його залежності від ладогармонічної системи; на гармонічному рівні - у вигляді детермінованості акордових (звуквисотних) комплексів принципами організації ладу в тій чи іншій його конкретно-фактурній формі.

Фактуриний принцип, маючи загальну з гармонією основу в області ладу, виявляє цей взаємозв'язок безпосередньо в музичній тканині твору, певним чином взємодіє з нею. Ця взаємодія здійснюється різними засобами, які можна класифікувати у вигляді таких принципів:

1. Гармонія в цілому опосередковує мелодику, ритм, фактуру;

- така гармонія характерна для тотально-гармонічної системи мажору та мінору з її атрибутами у виді єдиної тоніки і гармонічної акордової основи ладу;

- вона виступає в якості «будівельних лісів» (Л. Мазель) форми та створює модель композиційної структури того чи іншого типу;

- стабільність (більш-менш стійка) розгортання гармонічних акордових послідовностей в їх функціональному змісті на більш масштабному композиційному рівні - тональності, як функції «вищого порядку» (С.І. Танєєв) зазначає константи процесу формоутворення та лише у слабкій мірі індивідуалізується;

- процеси індивідуалізації в цих умовах, неповторність образно-звукового строю музики створюються при опорі на таку гармонію тематизму - насамперед мелодичного, просторового реалізуємого через фактурно-жанрові моделі.

2. Фактура опосередковує гармонію, яка є в даному випадку результативною, колористичною за образністю;

- цей принцип, що історично визрівав у романтичному стилі, отримав стилістично різні, але художньо подібні, утілені в звукових палітрах Вагнера, Скрябіна, Дебюссі та інших композиторів, реалізації;

- даний принцип засновується на колористичній, фонічній ролі гармонічного комплексу, образній самоцільності самої акордики, що стали, наприклад, у Вагнера, за словами С.С. Скребкова, не засобом, а метою музичного розвитку;

- процесами розвитку в даному випадку управляє деталізована, інтенсивно-альтераційна мелодика, що призводить до трактовки акорду як модусу, який знаходиться в залежності від свого фонізму, в певному діапазоні образно-емоційних характеристик (наприклад, «Тристанакорд» у Вагнера).

3. *Взаємопереходи, своєрідне чергування фактурних і гармонічних опосередкувань, які пов'язані з полістилістикою та, витікаючої з неї орієнтацією на різномовні музично-стильові системи.*

4. *Додекафонія та ширше - серійна і серіальна техніки - дають нову модифікацію типу взаємозв'язку гармонії і фактури;*

- фактура у таких техніках письма являє собою чи не єдину можливість реалізації образно-жанрового контрасту;

- власне гармонічна (акордова) логіка практично тут відсутня, вона замінюється звукокомплексами серій, основною умовою для яких є періодична повторність (принцип «завжди одне й теж»), що не включає їх пермутації;

- фактура в таких техніках письма є єдиним реальним повноцінним реалізатором руху матеріалу, розуміється як оновлення та контрастування;

- техніка вкладення серій, ротація і пермутація її сегментів тут і є власне фактурним варіюванням;

- функція фактури у серійній та серіальній техніці композиції набуває рис своєрідної діалектичності: в образному плані функція фактури тут є статусом розвитку, його константним моментом, оскільки в ній реалізується певна

жанрова модель (чи формула), як, наприклад, у додекафонних «Вальсах» А. Шенберга; в композиційно-логічному плані, являючи собою модифікацію серій, вона, навпаки, є модусом розвитку, що проявляється у принципі неповторності тонів у рамках серії та прагненні до оновлення її варіантів.

Завершуючи розгляд основних принципів взаємодії фактури і гармонії в рамках ФГК слід зазначити, що вони мають універсальний характер і численні можливості практичної реалізації. Вибір або констатація наявності того чи іншого принципу залежить від стильової орієнтації автора на ту чи іншу модель техніки письма і, якщо не брати до уваги серійні та серіальні композиції розгляду функцій фактури, у яких потребує окремого дослідження (тобто все, що відноситься до Принципа 4 у наведеній вище класифікації), то слід виділити як характерну особливість багатьох стилів новітньої музики саме поєднання, синтез перших трьох принципів побудови ФГК, що у наступних розділах роботи буде показано на прикладах фортепіанних творів Б. Лятошинського.

Висновки до розділу 1

Оскільки у розділі основні підсумки зроблені безпосередньо у тексті, тут обмежимося наступним: у розділі нами розглянуті питання стилетворчих функцій гармонії, яка є складовою художньо-стильового процесу. Також нами порушені питання щодо основних етапів становлення гармонії. Особливу увагу нами приділено тенденціям розвитку гармонії в музиці ХХ століття, що пов'язано зі змінами музичного мислення. В якості базових досліджень нами залучені, у тому числі, праці харківських теоретиків.

Нами акцентована думка про глибинну взаємодію гармонії та фактури, що виражено у запропонованому в роботі понятті фактурно-гармонічного комплексу (ФГК). Закономірним розвитком дії цього явища стає його вплив на усі інші музично-виразові засади, зокрема мелодію, формотворення.

РОЗДІЛ 2

СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ФАКТУРНО-ГАРМОНІЧНИХ КОМПЛЕКСІВ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО: АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ

2.1. Цикл «Відображення»: лінійно-горизонтальний тип фактурно-гармонічного комплексу

Творчість Б. Лятошинського відноситься до такого розряду художніх явищ, які неможливо вичерпати навіть при наявності значного обсягу різнобічних досліджень. У першу чергу це відбувається тому, що його творчість ніби акумулює в собі вузловий етап становлення української музики в її інтонаційних зв'язках з вітчизняною і закордонною традиціями як минулих років так і сучасної.

Музика Б. Лятошинського за масштабом й охопленню художніх ідей, за мовою належать до ХХ сторіччя. Його творчість дослідники (В.Я. Самохвалів та ін.) зв'язують, насамперед, з проблемою симфонізму новітньої музики, що його становлення проходило у межах національних композиторських шкіл. Порушуються у зв'язку з цим і інші аспекти творчості композитора, як історичні (І. Белза, Н. Запорожець, О. Малозьомова, В.Я. Самохвалов, О. Котляревська), так і теоретичні (Т. Бондаренко, Г. Виноградов, Л. Грисенко, И. Золотовицька, Н. Орлова, В. Я. Самохвалов). У числі останніх велика увага приділяється проблемам поліфонічного мислення Б. Лятошинського на матеріалі аналізу, в основному, його симфонічних добутків, питанням гармонії і форми в аспекті індивідуального стилю (Г. Виноградов, Л. Грисенко, Н. Орлова, В. Самохвалов, Г. Ігнатченко, І. Цурканенко [18, 23, 62, 65, 36, 97]). Значна увага приділена тембровому мисленню Б. Лятошинського (Ю. Іщенко [38]).

Особливої уваги при вивченні творчості Б. Лятошинського як класика національної української композиторської школи заслуговує проблема його зв'язку з національними традиціями, зокрема, з фольклорними українськими інтонаційними джерелами. Цій проблемі приділяють увагу у своїх роботах такі автори, як Т. Бондаренко, Л. Ніколаєва, Г. Ігнатченко, Н. Матусевич [11, 35, 36, 57], які підкреслюють глибинне перетворення української і, ширше, загальнослов'янської фольклорної основи, інтонаційний синтез тематичних елементів фольклорного і нефольклорного походження, уміння композитора узагальнено виражати народну інтонаційність, застосовувати принципи фольклорного мислення як основу для великомасштабних композицій у різних сферах: тематизмі і тематичному розвитку, у формоутворенні, що сполучає наскрізні принципи сонатності і варіаційності, поліфонічні і гармонічні (гомофонні) типи складу, що особливо помітно в оркестровому письмі.

Як констатують вищеназвані автори, гармонія і в багатьох випадках стимулює у Б. Лятошинського моменти інтонаційно напруженої образності, що досягається за допомогою таких загальних засобів:

- 1) розширення меж ладу;
- 2) застосування поліфункціональних та політональних співзвуч;
- 3) застосування різноманітних еліптичних зворотів.

Це, зокрема, підкреслює В. Клиш [45] у своїй монографії про варіаційну техніку, жанрову трансформацію вихідного матеріалу фортепіанної творчості композитора.

Останнім часом музикознавцями приділяється увага фактурним процесам у творах Б. Лятошинського. У статті Г. Ігнатченко, наприклад, розглянуті типові моделі фактурного розвитку на прикладі «Обработок народных песен для голоса и фортепиано». Автор зазначає, що знайдені в обробках принципи були привнесені в оригінальні твори [36].

Загалом же слід відмітити, що не дивлячись на достатню міру вивченості у «крізьному» плані, багато проблем творчості композитора потребують розв'язання. Таким є питання, яке недостатньо висвітлене у літературі і яке стосується співвідношення гармонії та фактури, розгляд якого запропоновано в даній роботі.

Музичним матеріалом для аналізу у даному підрозділі обрані цикли фортепіанних мініатюр Б. Лятошинського «Відображення» і «Три прелюдії для фортепіанно», ор.38, отримавший назву «Шевченківська сюїта». Аналітичний матеріал в даному випадку обраний не випадково. Фортепіанна мініатюра є для композитора, як і для багатьох інших авторів, своєрідною творчою лабораторією, в якій він відпрацьовував і детально розробляв елементи свого творчого почерку, зокрема гармонічну систему мовлення. Сприятливим для відбору музичного матеріалу виявилися також загальні закономірності фортепіанної фактури, які обумовлені засобом виконання, що дозволяє розглядати її особливості не взагалі, а у зв'язку з жанрами саме фортепіанної музики і відповідної техніки письма для цього інструменту.

Питання взаємозв'язку гармонії і фактури піднімалось в роботах ряду авторів (про що докладно говорилося у другому підрозділі даної роботи). Однак, вони не розглядалися безпосередньо на матеріалі фортепіанної музики Б. Лятошинського. Так, В. Клин, у своїй статті, присвяченій жанру сюїти, висловлює деякі міркування з приводу цього аспекту, наприклад, про вплив фактури на будову гармонічної вертикалі [42], відмічаючи її результативність, що виникає завдяки впливу мелодико-поліфонічних факторів. Але, насамперед, автора цікавить принцип утворення циклів, який застосовує Б. Лятошинський. Цей принцип, за думкою В. Клина, сконцентровано у двох ключових сферах - тематизмі та тональній логіці.

Однак, в аспекті, що цікавлять нас, можна зробити окремі нові спостереження з приводу стилістики даних творів. керуючись поняттями, які було висвітлено у попередньому підрозділі роботи.

Цикл прелюдій «Відображення» був створений у 1925 році*, коли тільки починалося формування творчого мислення композитора. Цей період можна охарактеризувати як період творчого пошуку, прояву індивідуальних рис і нових стилістичних особливостей творчості композитора. Цикл складається з 7 п'єс, які відрізняються різноманітними жанровими ознаками. Незважаючи на відсутність програмних назв, п'єси можна диференціювати по жанрах, відштовхуючись від їхнього характеру і драматургічних особливостей. Деякі ознаки жанрових прообразів містяться в авторських ремарках.

I п'єса - містить риси скорботного ходу;

II п'єса - близька токати;

III п'єса - нагадує за жанром ноктюрн;

IV п'єса - являє собою ліричний центр композиції і, одночасно, містить ремінісценції попередніх образів;

V п'єса - звукообразальна інтермедія імпровізаційного характеру;

VI п'єса - нагадує скерцо;

VII п'єса - фінал, який має синтезуючий характер, містить ремінісценції № 2,3,5,6, та «аркове» обрамлення циклу.

Пристаючи до аналізу ФГК у «Відображеннях», відзначимо, що жанрові особливості п'єс, що проявилися через фактуру, самі по собі не дають уявлення про інтонаційну тканину. Остання - результат інтеграції моделі жанру (композиційно - фактури) і моделі ладу (композиційно - складу і ладо-гармонії як такої у сфері інтонаційності).

Питання про лад є одним з основних у системі фактурно-гармонічних взаємодій. Принцип ФГК пов'язаний із спільністю гармонії і фактури на ґрунті

ладу і характеризується на основі ладу, що розгортається в межах звуковисотних співвідношень і в межах скаду. З цього погляду слід відразу зазначити, що Б. Лятошинський спирається на монодійно-гармонічний принцип складової побудови. Семантичними одиницями композиції в циклі є комплекси септакордів і короткі мелодичні звороти мікротематичного змісту, звичайно секундового, терцового, кварто-тритонового сполучення. Акорд тут є комплексним центром системи і має властивість розмікнення тонального змісту. У той же час, з акордів виділяються своєрідні сегменти секції, в яких у рамках багатотерцових структур можуть виділятися тонально-гармонічні опори.

Часто зустрічаються зіткнення дисонуючих звуків, представлених у рамках розширеного ладу різновидами однієї і тієї ж ступені звукоряду. Наприклад, результатом структурних ускладнень тоніки стало її переродження з консонантою в дисонантну. На думку Ю. Паісова, «влияние структуры на функцию тоники сказывается в том, что отклонение ее от трезвучной основы в той или иной степени ставит под сомнение единичность тонального центра» [63].

Розглянемо фактурні прояви констант ладу, його «центральных елементів» (за Ю. Холоповим) - тоніки і опор. Можна припустити, що якщо вони мають акордову форму, то композитор орієнтується на гармонічну (складову) форму ладу; якщо ж виклад тяжіє до одноголосного і відповідає монофонічній формі ладу, то це монодійна форма складу; якщо сполучається і те й інше - то це - монодійно-гармонічна форма.

Спостерігаючи за функціональною логікою руху ладу протягом циклу, можна охарактеризувати в цілому гармонічні функції як функції автентичного типу. Це особливо помітно в кадансах. У них показані, в основному, дисонантні тоніки, що вводяться в результаті завуальованих співвідношень автентичного кадансування, представленого частіше за все як вводнотоновість.

Що стосується кадансів і гармонічних зворотів, пов'язаних із кварто-квінтовими і тоніко-домінантовим співвідношенням, то вони також представлені у тканині ФГК і зустрічається також у завуальованому та модифікованому виді. Цікавим у цьому плані є каданс у першій п'сі. Можна припустити, що це - вертикальний варіант плагального кадансу, оскільки в поліакорді сполучені функції T і S.

Принцип гармонічної організації в циклі «Відображення» дає можливість виділити деякі інтростильові риси гармонії Б. Лятошинського, що стали в багатьох своїх моментах визначальними для всієї його творчості. Лейтгармонією циклу можна вважати великий септакорд, лейтінтонацією - інтервал малої секунди. Дисонантна основа вертикалі проникає й у тональні центри, що особливо важливо для розуміння даної гармонії. Особливо варто підкреслити широкий розвиток композитором можливостей полігармонічної організації, закладеної в дисонантних тоніках. Останні модифікуються шляхом виділення з них дисонантних центрів, що періодично стають самостійними ладовими опорами і час від часу знову включається в єдину загальну вертикаль.

Мелодичні зв'язки у рамках ФГК стають провідними в секундових і терцових співвідношеннях. Часто відбувається своєрідний процес підміни абсолютних висот при повторях елементів комплексу. Тематизм впізнається, як правило, лише по фактурних викладах, які його і репрезентують. Рідко сполучається дві вертикалі однакової будови. Частіше за все між ними виникає фактурно-мелодичний хід, що приводить до іншої організації вертикалі. Останнє означає варіативний, так би мовити, плинний, рухливий характер використовуваних композитором ФГК, які від самого початку є поданими у становленні, внутрішньому розвитку.

Головним носієм автентичності в гармонії є, як відзначалося, вводитоновість - проекція в область останньої «ядра» мелодичної конструкції. Кварто-квінтові зв'язки розосереджені у великих масштабах і керують рухом

форми ніби зсередини, будучи тональними центрами чи опорними акордами, що сполучаються за типом «арки».

Секундовість пронизує вертикаль і горизонталь усього циклу «Відображення». Вона органічно витікає з дисонантної основи вертикалі, природно погоджується з поліфонічним рухом у шарах фактури, яка, до речі, є типово фортепіанною чітко диференційованою на партії правої і лівої рук. Секундовість є сновним матеріалом полігармонічних сполучень, де показані раніше у горизонталі компоненти ФГК (власне акорди і співзвуччя) сполучаються по секундах. Частіше це малосекундовість, що загострює інтонацію і позначається на тональному плані, який теж тяжіє до секундового типу.

Як витікає з цих прикладів і міркувань, ідея «Відображень» криється у мікро-процесах суворої упорядкованості, «логосу», властивому мисленню композитора - інтелектуала. Цей «мікроуніверсум» зберігає свою константну «присутність» у всіх п'єсах, стикаючись одночасно з об'єктивними образами ніби «зовнішнього світу» загальновідображеними (не випадково цикл названий «Відображення») у фактурно-жанрових моделях частин.

У цьому плані характернішою ознакою циклу є своєрідний поділ функцій гармонії і фактури як елементів ФГК. Цей поділ здійснюється на структурно-драматургічному рівні і полягає в наступному: гармонія - гнучка, пластична, вона постійно динамізується, мелодично опосередковується відповідно до монодійно-гармонічної форми ладу, але усе-таки несе в собі функцію інваріанта, стабільного елементу, що впізнається у своїх фонічно-функціональних ознаках протягом всіх частин циклу. Вона виступає у функції тематичної ознаки, точніше, - логіко-тематичної, і є свого роду вихідним моментом, «темою» для фактурних відновлень.

Показово, що в ролі такого «кістяка», тематичного стрижня циклу виступає комплекс тонів великого мажорного септакорда (цілком чи по

секціях), що модифікується за допомогою розщеплення чи роздвоєння (термін Ю. Тюліна) шляхом додавання тонів або додавання основних допоміжних тонів.

Горизонтальна проекція сегментів подібних структур утворює типовий набір інтонаційно-мелодичних формул, що є своєрідними лейтінтонаціями, конструктивною основою для побудови, на перший погляд, контрастних тем. Метод, застосований тут композитором є характерним для мікротематичних комплексів музики ХХ сторіччя і якоюсь мірою зворотним принципу похідного контрасту в аргументативному тематизмі (термін Назайкінського) класико-романтичної епохи.

«Розчинення» мікро-формул у тематичних побудовах створює необхідність постійного використання динамічних ресурсів, що відбувається в області фактурного викладу. У цьому плані тільки I п'єса - монофактурна, оскільки вона - теза для майбутніх жанрово-фактурних перетворень. III фактурна будова (тобто ФГК) вичерпується горизонтальною поліфактурою (термін Г. Ігнатченко) перших 2-х тактів, заснованих на речитативно-декламаційній, суцільно мелодичній темі, незважаючи на акордове «оснащення» двошаровою поліфонією 1-го такту і «застиглим» акордом з пульсуючою фігурацією ограненого пункту баса - у другому.

Логіка даного двотакта з перестановками, «ковзанням» висот, зі зсувом у часі і просторі визначає собою всю структуру I п'єси.

Проте вже з II п'єси починається показ інтенсивних фактурних рухів усереднені номери (1-2 тт.). Констативність заданого фактурного осередку зберігається і тут, причому остання має подібність з розглянутими 2-ма тактами I п'єси. Як і в останній, тут кореспондують загальна логіка динаміки (1 такт) і спаду-зупинки (2 такт).

Однак, у середньому розділі №2 композитор передбачив нове співвідношення рельєфу і фону, зокрема, їхнє реєстрове відокремлення. З «фону» початкового відрізка мелодії виникає міжоктавна дублювання (у три

октави), що ніби пронизує переміщені до акомпанементу елементи, триольної токатної фігури (примір №6, сер.р.ІІ п'єса)

Неважко помітити тут усі ті ж секундові і терцові «ядра» загального ФГК, що служать, таким чином, основою для утворення як вертикальних, так і горизонтальних побудов музичного тексту.

ІІІ п'єса демонструє новий жанр, якоюсь мірою близький ноктюрну, але у сполученні з бурлескною афектацією, що особливо помітно в середньому розділі форми. Фігураційний шар традиційно розміщено у партії лівої руки. Верхній же шар демонструє у оберненні вже знайому нам речетативну мелодичну структуру початкового такту І п'єси. Ця структура тут спочатку розсереджена і ніби поступово накопичується, «пригадується», що призводить у середньому розділі до досить бурхливої кульмінації, патетичного «вибуху» енергії, а далі - до свого нового фактурного варіанту, типовому для поліфонічних прийомів Б. Лятошинського у кульмінаціях - вертикальним перестановкам різнотемних шарів.

Здійснивши розвиток у рамках однієї фактури (тому що перестановка, як відомо, не створює нової форми викладу), композитор, відчуваючи інерцію виникшого у згаданій вище кульмінації руху, вводить для його «зламу» (образно це - свого роду катарсис) новий контрастний фактурний варіант, у якому неважко віднайти перегук з ФГК попередньої п'єси. Однак це не тематична арка в повному розумінні слова. Це - тематичний матеріал даної п'єси у фактурному «одязі» іншого жанру.

Цей прийом «обміну» фактур різних тем широко застосовує у своїй творчості С.С. Прокоф'єв, наприклад, у третій фортепіанній сонаті, де головна партія у репрізі за образним висловом Л. Мазеля подана у «фактурному одязі» побічної. У Б. Лятошинського тут дещо інше завдання – «злам» інерції в рамках ФГК після кульмінації і повернення експозиційності як принципу, протилежного динаміці тут означає створення своєрідного «острівця затишку».

Будучи за композиційним змістом кульмінацією в циклі (про що свідчать масштаби і полірегістровість її фактури, висотні кульмінації, охоплення крайнів регістрів, зміни динаміки тощо), ця п'єса одночасно завершує мікроцикл з перших 3-х п'єс, що окреслюється синтезом їхніх фактур. Це саме синтез, а не поліпластове сполучення, оскільки елементи колишніх фактур значно модифіковані і «вбудовані» у рамки єдиної синтетичної фактурної моделі.

IV п'єса являє новий етап руху ФГК циклу, спрямований до заключної, сьомої п'єси. На цьому «витку» фактурного процесу як цілком закономірне сприймається повернення до вихідної тези, тобто до матеріалу фактури I-ої п'єси. Однак тут у зв'язку з метою показу нової жанровості (це своєрідний поліфонізований хорал) набагато менше внутрішнього контрасту, більше лапідарності у викладі, суцільно заснованому на техніці пластово-поліфонічного варіювання - чи «включення» і «вимикання» шарів, перестановки, стиснення, розгортання побудов у масштабах та ін.

Кульмінація - реприза цієї п'єси демонструє багатозвучні, багаторегістрові вертикалі, що є, по суті, дубліровками «в аккорд» вихідного матеріалу.

Немає потреби ще раз відзначати вищезгаданий принцип багатоінтервальної секундово-терцової, кварто-тритонової побудови вертикалей і горизонталей, що властиво всім елементам ФГК циклу. У цьому відношенні показовим є заключний акорд п'єси, який результує, структурує, «ставить крапку» у ході означених процесів.

V п'єса має явно виражений пасторальний характер. Дисонантні полішари тут винесено у високі регістри, де їхнє звучання стає прозорим і не сприймається як гостре.

Особливо показовим тут є секундове дисонування, що у музиці XX століття навряд чи сприймається як таке, а скоріше є колористичним стильовим прийомом. Фактурний виклад у п'єсі відрізняється стабільністю та внутрішньофактурними процесами, що підкреслює її інтермедійний характер.

Проте і даному випадку у ФГК присутня техніка вичленовування сегментів цілісного звукового комплексу, продемонстрована композитором у другому розділі цієї двочастинної композиції.

Для прикладу приводимо фігураційну трикомпонентну за вертикаллю фактуру першого розділу, де мелодична тема, «завуальована» фігурацією, ніби просвічується крізь неї і початок другого розділу, у якому фігураційні фонові і рельєфні елементи не тільки міняються місцями, але й подрібнюються, взаємопроникають. Така дестабілізація викладу взагалі характерна для «Відображень». Вона спостерігається ще в першому двотакті першої п'єси, у його «згасаючій» фактурі. Це пяснюється не тільки властивостями жанру мініатюр, але й тим, що у вихідному фактурно-тематичному комплексі Б. Лятошинського потенційної енергії закладено більше, ніж мініатюра здатна реалізувати. Тому теми - і це наглядно показано у їх фактурному викладі - ніби «гаснуть», втрачають свою енергію, що досягається їх зосередженням на сегменти, з подальшим скоріше ремінісцентним показом, ніж власне розвитком, розробкою.

VI п'єса ще раз наглядно демонструє вищесказане. Її вихідна фактурна теза близька початковому двотакту I п'єси - речитативна фраза і «згасаючий» пунктирний акорд. Друге речення цього періоду повторної структури, що вичерпує форму всієї п'єси (як і I-ої п'єси) являє собою вертикальне обернення першого з поступовим зняттям дублювань, що в результаті веде до своєрідного згортання усієї фактури, яка кінець-кінцем зводиться до монофонічної форми викладу.

VII п'єса є кульмінацією твору, що синтезує весь попередній виклад. У ній саме через фактуру (точніше - через ФГК)наглядно простежуються ремінісценції всіх попередній частин - фігурації пасторальної п'ятої п'єси, тріольні фігури другої, що складають матеріал її першого розділу. У середньому розділі складної тричастинної форми фіналу із скороченою репрізою з'являється

матеріал шостої п'єси, але у фактурному «одязі» модифікованої фонові фігури акомпоненту із третьої п'єси. Неважко помітити подібність мелодичних структур шостої і першої п'єс, що підсилюється далі в результатуючій репризі, де ФГК досягає максимального узагальнення (розділ *Maestozo*) у поверненні фактурномодифікованого, із залученням пасажів матеріалу фактурної тези I п'єси.

Таким чином, на основі запропонованого аналізу можна зробити певний висновок: гармонія Б. Лятошинського невідільна від фактури, до її аналізу не можна застосувати метод «скелетування» (визначення Ю. Тюліна), оскільки гармонічні комплекси, опосередковувані фактурою, виявляються мобільними та варіантними як в області фонізму, так і в області ладо-функціональних зв'язків.

Лейтгармонією циклу можна вважати, як відзначалося раніше, великий септакорд, а лейтінтонацією - інтервал секунди. Особливо варто підкреслити широкий розвиток композитором можливостей полігармонічної організації, закладеної в дисонантних тоніках та інших опорних вертикалях.

Метод концентрації інтонаційно-гармонічних елементів у рамках єдиної вертикалі значним чином впливає на всі аспекти гармонії і фактури. Від нього й зокрема, походить принцип опорний акорд - фактурно-мелодичний рух - новий опорний акорд, що є основним у послідовності ладових опор і тональних центрів.

Спільність інтонаційних мікроелементів – «ядер» горизонтальних мікротем і вертикалей - діє у всіх п'єсах. При їх незначних масштабах і, у зв'язку з цим, з неможливістю інтенсивних тональних зрушень, зростає роль фактури як головного носія динамічного фактора в області драматургії. Жанрові модифікації у виді контрастних змін викладу, а частіше - жанрових модуляцій, синтезів фактур, що представляють різні жанри, визначили музичне становлення в циклі «Відображення», а отже - і його основну логіку. Гармонія, в свою чергу, виявилася фактором більш стійким, стабільним, визначаючи

собою «інтонаційне поле» тематизму, підкреслюючи спільність, стилістичну однорідність останнього.

Аналогічні стильові здобудки, але у іншому контекстному «забарвленні» простежуються у циклі «Шевченківська сюїта».

2.2. «Шевченківська сюїта»: вертикально-акордовий та змішаний тип фактурно-гармонічного комплексу

Прелюдія «Шевченківська сюїта» є першим циклічним фортепіанним твором Б. Лятошинського, створеним у нерозривній єдності з українським пісенно-музичним фольклором. Вони фактично є початком нового періоду еволюції фортепіанної та всієї камерно-інструментальної творчості композитора.

Одним з основних факторів драматургічного розвитку циклу тут є програмна функція фактури. Зокрема, В.Клин зазначає, що «прийоми, використовувані композитором для перетворення елементів фольклорного мелосу, ладів, гармонії, ритму, дозволяють визначити головні принципи розробки народних джерел» [44, ст.261].

Основну роль у досягненні єдності формотворчого комплексу частин і тут відіграють гармонія і фактура (тобто ФГК). Цікаво, що важливим стимулом у розкритті образно-змістовної, а також жанрово-характеристичної функції фактури тут є залучення літературного поетичного першоджерела - епіграфа, що на той час стало однією з нових рис творчості Б. Лятошинського. Багато музикознавців, зокрема В. Самохвалов, Т.Бондаренко, а також В. Клин відзначають більш вільний підхід Б. Лятошинського до гармонії, зокрема до акордики, прийомам варіювання і т.д. Це закономірно, оскільки теоретичне розуміння композитором перспектив в освоєнні інтонаційності фольклору було завжди пов'язано з фактурно-гармонічною вертикаллю, хоча і з принциповою

відмовою від кінцевої здатності чи навіть структурованості гармонії як власне акордики.

Виявлення нових виражальних можливостей вільно трактованої гармонії логічно у якісно нові фактурні виклади і одночасно підтверджує аналітичні уявлення автора про можливості гармонічної напруги, закладених в народному мелосі, народно-підголосковому багатоголоссі.

Прелюдії «Шеченківська сюїта» хронологічно майже співпадають з кращими обробками українських народних пісень (відповідно - ор. 33 і ор. 39). Природно, що задум композитора, який працював з фольклорним матеріалом в обробках, застосовуючи в їхніх рамках техніки й образно-змістовні прийоми свого власного стилю, поширився і на цикл «Шевченківська сюїта». Головним чином це - метод гармонічного і фактурного варіювання, основні моделі якого досить чітко репрезентовані в обробках [36].

Однак, у «Прелюдіях», відповідно до більш вільного підходу до народно-пісенного матеріалу, композитор прагнув поглибити процеси фактурно-гармонічних перетворень, виявити схований потенціал інтонаційної експресії, закладений не тільки в конкретних фольклорних зразках, але й більш узагальненому плані, маючи на увазі українську народну ладову інтонаційність у її мелодичному і багатоголосному гармонічному втіленні.

Звідси випливає висновок, що підтверджується далі на прикладі циклу прелюдій, про порівняно більш широке, ніж в обробках, застосування композитором фактурно-гармонічних засобів у якості динамізатора форми. Хоча вихідним моментом і в «Прелюдіях» є принцип варіаційності і варіантності, однак у їхніх формах він синтезується, а іноді навіть переростає в наскрізну динаміку похідного контрасту, близьку сонатності.

Як вже відзначалося, програмність ролі фактурних комплексів у «Прелюдіях» на відміну від «Відображень», де вона також мала місце, виступає в іншій якості. У «Відображеннях» фактура була, мабуть, єдиним

представником тематизму і головним фактором драматургії. Фактурні комплекси в п'єсах цього циклу мали загальні «ядра» у вигляді інтонаційно-інтервальних мікротем, що склали конструктивну основу для своєї ж різнофактурної реалізації. Гармонічний фактор у «Відображеннях» забезпечував скоріше конструктивну логіку форми, виявляв себе усереднені образних зон, ставив тональні «віхи» на шляху руху жанрово-фактурних комплексів. В наявності був поділ функцій гармонії і фактури в плані композиції і драматургії. У «Прелюдях» картина інша, хоча багато зальних рис збережено.

В першу чергу, новим є наявність теми-мелодії фольклорного зразка. Її інтонаційний вигляд вже визначає, стабілізує разом з передуючими кожній п'єсі цитатами Т.Г. Шевченко загальний характер і, навіть, судячи з динамічності змісту віршових епіграфів, особливості розвитку драматургії. Композитор явно слідує програмі вірша, у якому завжди є властива поезії Т.Г.Шевченко і українській народній поезії поетична антитеза - найчастіше паралелізм образів природи і психологічних станів людини. Таким чином, епіграф і фольклорна цитата «задають тон» драматургічному розвитку, визначають його, чого в «Відображеннях» не було.

У «Прелюдях» динаміка епіграфів, підібраних композитором, відбиває не тільки принципи драматургії. У кожній п'єсі й у драматургії всього циклу просліджується лінія від «об'єктивно» пейзажної лірики (перша п'єса) до трагічної кульмінації з катарсисом (друга п'єса) і гімну про майбутнє, апофеозу, що вінчає цикл прелюдій (третя п'єса).

Будується тут усе, як відзначалося, не за принципом варіантності, хоча він і має місце, а за принципом наскрізного розвитку із застосуванням методу образних тем-антитез, що ніби перегукуються одна з іншою.

Вже в першій прелюдії можна виявити такі антитези.

Її передусе поетичний епіграф лірико-психологічного змісту:

Сонце заходить, гори чорніють

Пташечка тихне, поле німіє,
 Радіють люди, що одпочинуть,
 А я дивлюсь...серцем лину
 В темний садочок на Україну.

Т.Г.Шевченко

Мелодія пісні «Яром, хлопці, яром» вступає на «плерному» квінтово-квартовому тлі фігурацій акомпанементу. Статичність руху на органому пункті одночасно з перетворенням кварт і квінт у тритони поступово долається. Ця динамізація образу відбувається паралельно з перетворенням самої теми-мелодії. Вона дробиться, її інтонації хроматизуються.

Усе відбувається в рамках викладу експозиційного розділу і взагалі не має властивого звичайним обробкам народних зразків характеру варіантності; скоріше це процес тематичних перетворень, близький розробковсті. Все ж варіантність же виявляє себе з другого проведення теми у вихідній тональності. Тут звертає на себе увагу типове для вітчизняної музики (наприклад, для П.І. Чайковського) приміщення її до середнього голосу. Перетворення теми тут мінімальне, хоча вона вже втрачає свій первісний «плерный» вигляд за рахунок включення поліфонічно-підголоскового (розвиткового за змістом) поліфонічного фактору.

Новий етап розвитку починається з проведення теми в октавному викладі у басі, що фактурно передвіщає наступне його формульне остинато. Тут звертають на себе увагу поліфонічні шари, кожний з яких побудований на тематичних зворотах мелодії-першоджерела. Тональне співвідношення - сі-бемоль-мінор - фа-діз-мінор (великотерцове) - підкреслює скоріше не інтонаційну напругу, а барвистість комплексу теми-образу цієї п'єси. Як це часто буває в музиці вітчизняних (російських і українських) авторів, не інтенсивні модуляції керують рухом форми. Тональний розвиток будується на основі досить довгого «перебування» і наступного «виходу» з якоїсь однієї

ладо-тональної сфери. Функції «вищого порядку» (так визначив тональності і С. І. Танєєв) створюються переважно за допомогою остинато й органного пункту. Фактура у вигляді змін гомофонних і поліфонічних варіантів викладу при цьому досить інтенсивно змінюється у своїй будові, чого не можна сказати про тонально-гармонічний фактор, що виявляється більш стабільним, статичним. В цілому тут можна говорити про відносну фактурно-гармонічну рівновагу, точніше, - про взаємодоповнюючу дію в складових ФГК в створенні барвистих звукових картин, оскільки драматизм, закладений у поліфонії середньої частини форми, не досягає потрібного розвитку.

Динамізована реприза, яка з'являється на гребені загальної кульмінації форми, відрізняється новим фактурним варіантом викладу фольклорної теми, який фактично синтезує всі попередні. Надалі, при повторному проведенні повертається вихідний варіант, що відповідає жанру нічного пейзажу - ліричного настрою, що досить чітко відбитий у цій п'єсі, засобами, як бачимо, саме фактурно-гармонічних перетворень.

Другій п'єсі передують натупний епіграф:

Сумують помини без диму,

А за городами, за тином

Могили чорнії ростуть.

Т.Г.Шевченко

Ця прелюдія, як відзначалося, є трагедійною кульмінацією циклу. Тут представлений образ скорботно-патетичного плану, заснований на мелодії стародавньої козацької пісні, що відрізняється напруженістю звучання інтонацій зменшеного ладу і ладовим «переливом» (термін М. Д. Тіца) у забарвленні ладових щаблів (ніби «хроматизм на відстані»).

Так само, як і в попередній п'єсі, гармонічний рух тут відразу ж скріплено, ніби сковано органним пунктом. Фактурні зміни в рамках першого проведення теми є незначними і зводяться до дублювань.

В основі фактурного розвитку тут лежить прийом народно-хорового підголосочного викладу - втора. Б. Лятошинський досить часто використовує його в п'єсі, однак прийом цей інтонаційно динамізовано за рахунок остинатних дублювань і введення в кульмінаціях контрастних елементів, що інтонаційно походять від них.

Наприклад, мелодичний елемент, що повторюється в басу, відсутній при натупному проведенні теми, що підкреслює зміну його фактурної функції на остинатне тло. Таку змінність функцій можна вважати ознакою розробковості, яка у Б. М. Лятошинського здійснюється однак, не за рахунок секвенційного розвитку елементів теми, а ніби у вертикалі, шляхом обміну складових систем «рельєф-фон».

Подібний прийом остинато, вже показаний у середньому розділі першої п'єси, спрямований до фіналу, де він домінує від початку до кінця.

Самостійного значення набувають у даній п'єсі два елементи. Перший - декламаційного плану, другий - своєрідне протискладення темі, що має пісенно-скорботний характер. Форма п'єси побудована на основі одночасного сполучення цих двох елементів, які відповідно можна назвати: перший - темою, другий - контртемою. Чотири розділи, з яких будується прелюдія, відповідають трьом стадіям розвитку: тема і контртема у вертикалі, контртема, тема-синтез двох тем. У першому розділі тема і контртема діють вертикально. Перетворення викладу відбувається за рахунок вертикальних перестановок, горизонтальних зсувів обох тем відносно одна одної. Немаловажну роль грає тут процес інтенсивного руху в гармонії, в основі якого лежить паралельно-перемінна ладовість.

Характер викладу у цьому ФГК можна визначити як поліфонно-гармонічний, в якому акордова основа скоріше вгадується, ніж подається як така. Даний виклад, що особливо показово для стилю Б. Лятошинського, можна визначити як поліфонію шарів, а не голосів, про що свідчать наявність октавних,

квінтових, секстових та інших дублювань. Другий розділ побудовано на матеріалі контртеми, що викладається в даному випадку у формі канону в октаву. Він має характер інтермедії й відтінює крайні розділи. Контртема за типом викладу здобуває, таким чином, найбільшу вагу у комплексі. У момент кульмінації цілком логічно застосовується вертикальний показ двох тем, що виконує функцію результату і нового вихідного імпульсу викладу ФГК.

У момент вступу третього розділу основне навантаження несе на собі перша тема, інтонаційно напружена і скорботно-патетична за характером. Дублювання в октаву і квінту лише фонічно відтіняють її мелодію.

П'єсу завершує кода, у якій спостерігається процес спаду. Рух ФГК відбувається на спадній динаміці, за принципом фактурного розрідження. Дублювання, які були присутні у великій кількості в попередніх розділах, у даному випадку знімаються. На тлі органного пункту рельєфно показана контртема, близька народній темі як її варіант-підголосок.

Таким чином, розподіл руху у п'єсі відбувається так:

I розділ - спільний показ теми і контртеми;

II розділ - показ контртеми;

III розділ - показ I теми (даний розділ несе в собі функцію репризи);

IV розділ (кода) - новий синтез двох тем, у якому провідну роль грає друга.

З попереднього аналізу драматургічних особливостей і факотурно-поліфонічної логіки розвитку в цій прелюдії, роботи композитора з тематичним матеріалом, можна зробити наступний висновок: чим інтенсивніше фактурна варіантність, тим менше композитором використовується варіантність у тонально-гармонічній сфері, і навпаки, чим ближче матеріал викладу до попереднього нового фактурного варіанту, тим помітніше зміни в області ладо-гармонії.

Третя п'єса починається наступним епіграфом:

І на оновленій землі
 Врага не буде супостата
 А буде син, і буде мати,
 І будуть люди на землі.

Т. Г. Шевченко.

За значимістю в циклі фінальна прелюдія є своєрідним апофеозом, гімном майбутньому. У ній Б. Лятошинський використовує прийом, який вже зустрічається, що полягає в з'єднанні теми і контртеми з досить чітким поділом їхніх функцій на остинато-фон і рельєф. Що стосується фактурних шарів, то вони в даному випадку настільки тематично насичені, що тут можна говорити не про власне остинато, а про різнотемну двошарову поліфонію.

У початковому розділі фактурна формула остинато і провідного голосу залишається незмінною. Остинатний фон спочатку представлений як унісон, у другому проведенні з'являється його гармонізація, поступово вступають дублювання багатозвучними вертикалями, що в кульмінації досягає апофеозу.

У кульмінаційному розділі панують дублювання септакордів з октавними подвоєннями.

Прагнення композитора до фактурних відновлень матеріалу втілено у побудові середнього розділу на перестановках фактурних шарів. Остинатна тема тут опиняється вгорі, а мелодія, що нагадує народну протяжну пісню, становить контрапункт в нижньому шарі.

У середньому розділі процеси тематичного і фактурного розвитку найбільш інтенсивні, однак вони стримуються остинатним звуком «фа», який є своєрідною віссю загального ФГК.

Дана п'єса, що завершує цикл «Прелюдій», є прикладом формульного фактурного плану (термін Г. Ігнатченко), де композитор бере основу фактурного розвитку метод дублювань, а для побудови вихідного фактурного

осередку - принцип різнотемної поліфонії з диференціацією шарів за функціями. Для прелюдії характерно також сполучення незмінної повторності й інтенсивного руху в їх безпосередньому вертикальному сполученні за шарами і голосами фактури.

В області гармонії переважає не принцип тонально-гармонічного варіювання, а скоріше гармонічне варіювання в рамках співвідношення дисонантної і консонантної вертикалі. Там, де переважає дисонантна вертикаль, помітна фактурна компенсація у вигляді майже незмінного викладу. І, навпаки, гармонічна витриманість (органні пункти та остинато) сприяє інтенсифікації фактурних процесів - від простих до більш складних дублювань до різнотемної вертикалі.

У кульмінаційному, кодовому проведенні синтезовані як фактурний, так і гармонічний фактори - фактурні дублювання і дисонантна акордика з'єднані разом.

Таким чином, ця форма і в цілому цикл за рахунок вищезгаданих засобів ФГК здобуває яскраву динамічну напруженість, в основі якої лежить гнучке співвідношення компонентів цього комплексу. Як уже говорилося, п'єса являє собою саме приклад формульного плану. На думку Г.Ігнатченка, остинатність ритмо-формули в сполученні з наскрізними фактурними ущільненнями за вертикаллю приводить до кульмінації - апофеозу, що завершує весь цикл прелюдій цього опусу і є прямо пов'язаною з віршованим епіграфом до даної п'єси. Прагнення композитора навіть у «жорстких» рамках жанру мініатюри постійно оновлювати фактуру слід вважати провідною тенденцією фактурно-гармонічних комплексів Б. Лятошинського. Абсолютна фактурна незмінність зустрічається у нього набагато рідше і не буває характерною для всієї композиції, у тому числі, і самої мініатюрної. Таким чином, формульний фактурний план не означає статичності і може бути сполучений з інтенсивним

наскрізним розвитком як у самій фактурі, так і в інших засобах, тому ж гармонічному фонізму, як у наведеному вище прикладі.

У сполученні повторюваності і відновлення, виражених у різних шарах музичного викладу, на думку М. Медушевського, закладено особливий динамізм. Передумови цього динамізму криються в багаторазових повтореннях яких-небудь компонентів фактури, тому що при цьому «...возникает ощущение инерционности движения, которое преодолевает репризные моменты и связанные с ними элементы статики» [58, с.151 - 180].

Остинатні моменти можуть самі собою «брати участь» у своренні динамізму, оскільки вони утворюють «...как бы основу, почву, опираясь на которую наше восприятие свободнее и увереннее следит за развитием в других сферах» [58, с. 151-180].

Таким чином, повторення від початку до кінця незмінної фактурної формули може бути динамічним і саме по собі, оскільки дрібна повторність скріплює розвиток, і через контраст, що виникає у випадку накладення на цей шар - інваріант інтенсивних процесів руху, відновлення в інших шарах викладу.

Підтверження цих слів знаходимо при аналізі заключної п'єси циклу. Що стосується гармонічного розвитку, то він разом з процесами дублювання і є тут фактором динаміки, про який говорить М. Медушевський. Зокрема, це процес перегармонізації теми, яка від початку до кінця поступово насичується дисонантно.

Висновки до розділу 2

Даний розділ роботи присвячено розгляду стильової специфіки фактурно-гармонічних комплексів у фортепіанних творах Б. Лятошинського. В ході аналітичних етюдів нами з'ясовано, що в циклі композитора «Відображення» діють механізми лінійно-горизонтального типу фактурно-гармонічного комплексу. Ідея «Відображень» криється у мікро-процесах суворої

упорядкованості, «логосу», властивому мисленню композитора-інтелектуала. Цей «мікроуніверсум» зберігає свою константну «присутність» у всіх п'єсах, стикаючись одночасно з об'єктивними образами ніби «зовнішнього світу» загальновідображеними (не випадково цикл названий «Відображення») у фактурно-жанрових моделях частин.

В цілому, гармонія Б. Лятошинського невідільна від фактури, до її аналізу не можна застосувати метод «скелетування» (визначення Ю. Тюліна), оскільки гармонічні комплекси, опосередковувані фактурою, виявляються мобільними та варіантними як в області фонізму, так і в області ладо-функціональних зв'язків.

У «Шевченківській сюїті» Б. Лятошинського діють принципи вертикально-акордового та змішаного типів фактурно-гармонічного комплексу, програмна функція фактури. Гармонія і фактура (тобто ФГК) відіграють основну роль у досягненні єдності формотворчого комплексу частин. Нами підтверджено (також на прикладі аналізу) виявлення двох методів роботи композитора з матеріалом – методу поліфонічного і гармонічного варіювання і розробковості, а також тематичної, мотивної, що має свої корені в класико-романтичній музиці, стильові ознаки якої теж відтворює Б. Лятошинський.

Підсумовуючи вищесказане щодо аналізу даного циклу, можна відзначити основну роль процесів фактурного розвитку в організації форми та образної драматургії фортепіанних мініатюр. Фактурні і гармонічні процеси, виявлені і розглянуті на прикладі аналізу п'єс, органічно сполучаються з глибинними принципами музичного мислення Б. Лятошинського і знаходять своє подальше втілення в його оригінальних творах.

РОЗДІЛ 3

ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФАКТУРНО-ГАРМОНІЧНОГО КОМПЛЕКСУ В ФОРТЕПІАННИХ СОНАТАХ В. БІБІКА

3.1.Складова основа гармонії В. Бібіка

Розгляд принципів музичних складів та їх взаємодії в послідовності й одночасності у фортепіанних сонатах В. Бібіка є головною задачею цього розділу роботи, рішення якої пов'язано з досягненням основної нашої мети - виявленням специфіки зв'язку гармонії і фактури в цих сонатах на основі принципу ФГК.

У даному аналізі ми спиралися, в основному, на сонати № 4, 5, 6 і 7, хоча ще в ранніх творах В. Бібік виявив себе як цілеспрямований новатор. І все ж таки в його ранніх сонатах більш помітна деяка гіперболізація сонорно-фонічної сторони, що як наслідок має недостатню чіткість композиційних планів. Не відкристалізувалася ще тенденція до побудови внутрішньостильового співвідношення гармонії традиційної і новаторської (хоча треба відзначити, що індивідуальні риси композиторської мови В. Бібіка просліджуються, хоча і з різною мірою виразності, у всіх його сонатах).

Оскільки гомофонний склад у чистому вигляді в сонатах В. Бібіка фактично є відсутнім, слід приділити увагу іншим типовим для цього автора складам - носіям гармонічного змісту, зокрема, гетерофонному і хоральному, які утворюють відповідні стилю цього композитора типи ФГК.

Отже, гетерофонією будемо називати такий дво- і багатоголосний музичний склад, в якому голоси діють ритмічно – синхронно та у багатьох випадках зберігають інтервал між собою.

При повному збереженні інтервалу виникає художнє явище, яке можна назвати «суровою гетерофонією» При зміні інтервалу виникає «вільна гетерофонія».

Герофонія, як відмічалось,- історично другий після монодії тип музичного складу. Як відомо, усі сформовані в еволюційному процесі музичні засоби так чи інакше входять до арсеналу технічних і художніх цінностей музичні засоби так чи інакше входять до арсеналу технічних і художніх цінностей музичного мистецтва і у подальшому його розвитку. Застосовуються вони в міру естетичного доцільності та у синхронізації за стильовими уподобаннями авторів.

У сонатах В. Бібіка гетерофонний склад, з одного боку може вичерпувати собою всю фактуру музики, а з іншого, може стати важливою деталлю, що привносить додаткові елементи контрапунктування в музичну тканину іншої складової побудови.

Приклади першого з варіантів знаходимо в сонаті № 4. Розділ *Comodo Limpido* – умиротворена в строго гетерофонній фактурі (між голосами зберігається інтервал децими).

У заключному епізоді того ж розділу сонати сурова гетерофонія ущільнюється в чотириголосся, що виникало за принципом так званого штучного багатоголосся - октавного дублювання кожного з голосів вихідного двоголосного з'єднання.

У сонаті № 7 (II частина) гетерофонія як вид фактури з'являється в результаті своєрідного *guasi* - канону. Друга лінія вдалося повторює звуки першої з відстанню вступу в кілька ритмічних долей (4, 6 потім 5) з інтевалом вступу в дециму (розділ *Sereno*).

Однак ритмічна синхронність, майже повина односпрямованість голосів, їх тематична неконтрастність за вертикаллю дозволяє говорити про перевагу

гетерофонних якостей цієї музики (варіант вільної гетерофонії як різновид ФГК лінійно-мелодичного типу).

Досить великою кількістю прикладів гетерофонія у сонатах представлена як елемент у полі-складовому комплексі.

Так, у сонаті № 6 в розробковому розділі фуги (частина) поліфонічна фактура складається з контрапунктування двох гетерофонних ліній (тут використана сувора гетерофонія з дублюванням в м.3), що у подальшому піддаються різним змінам: оберненню, ракоходу тощо.

В одному з кульмінаційних хоральних розділів цієї ж сонати багатоінтервальна (сувора) гетерофонія виходить до складу хоралу, кожний з голосів якого – певний варіант поліфонічно зміненої теми. Гетерофонія тут є однією з ліній викладу теми.

У сонаті № 7 також можна простежити поступове ускладнення фактури, основною складовою частиною якої є вільна гетерофонія. В експозиційному розділі сонати гетерофонний шар звучить на фоні витриманого акорду квартової структури.

У першій фразі розробки цього матеріалу гетерофонні лінії складаються в нескінченний триголосний канон з органічним фоном у супроводі.

Кульмінація побудована на одночасному сполученні декількох шарів звучання: акордове остинато в басу, у верхньому регістрі - триголосна «потовщена» гетерофонна лінія, яка поліфонічно зєднується з двоголосною гетерофонією в її первісному вигляді - у середньому регістрі.

У репризному розділі двоголосна гетерофонія поєднується лише з органічним фоном, тільки регістр стає більш низьким.

Отже, гетерофонний склад інтрепретований як представник не тільки ФГК експозиційного, але й розробкового розділу і є дієвим його компонентом.

В умовах гетерофонії здебільшого використовується та інтерваліка, яка породжує класичну терцову акордику. І хоча В.Бібік її, як правило, уникає, але вона не суперечить суттєвим інтонаційним загадам його музики.

В другій частині даної сонати гетерофонія поєднується зі складами іншого типу не одночасно, а за «горизонталлю» (послідовно). Форма цієї частини наближається до три-пятичасної (А-В-А1-В1-А2).

Гетерофонна приспівка є тематичним елементом ФГК першого розділу (А), що постійно супроводжується фоновою остинатою фігурою мелізматичного типу.

В епізоді-предикті до останнього проведення розділу А (це кульмінація частини, зона «золотого перетину») основна гетерофонна ланка, подвоєна в октаву, ніби вилучається із контексту та інтенсивно розривається в супроводі органного пункту.

Навіть для творчості В.Бібіка представляється дуже своєрідною гетерофонія, яка утворена нашаруванням декількох секунд.

Так, у сонаті № 5 більшість кадансових побудов форми утворюють вид ФГК, заснований на рівнобіжному одночасному русі секундових співзвуч (частіше малосекундових).

Той же гетерофонний засіб зєднання секндових вертикалей знаходимо в сонаті № 7, у супровідному шарі розділових *Sereno* (тт.48-60), у репризному повторенні музики цього розділу (тт. 113-123).

У зв'язку з цим можна вказати на плавність переходу гетерофонії до власне гармонії в сонатах В.Бібіка, якій взагалі властива секундова побудова і яка, таким чином, у стильовому плані є провідною у створенні ФГК гармоніко-гетерофонного типу.

Іншими словами, одним з чинників виникнення кластера у В.Бібіка стає його застосування як «деталі» в умовах гетерофонії (як одного з різновидів ФГК), де «голове» лінеарність як провідний принцип конструювання цілого.

Іншого роду прикладом «зародження» гармонії в експозиційній побудові може служити початок першої частини Сьомої сонати.

Тут вертикаль виникає в результаті нагромадження тонів верхнього голосу, що складаються в співзвуччя кластерного типу, що ще раз ілюструє генетичний зв'язок власне гармонічних засобів з їх первинною гетерофонною основою. Це - стильовий принцип побудови ФГК в музиці В. Бібика, який, проте, не є єдино можливим.

3.2. Тематична гармонія як стильовий принцип

Зазначений у цьому підзаголовку принцип є досить відомим та широко уживаним в музиці різних авторів, в творчості яких домінує мелодико-лінійна основа, що, в свою чергу, може бути пов'язано з монодійною ладовістю і її фольклорними джерелами (наприклад, у Г. Свиридова в «Курських песнях»). У В. Бібика такий прийом утворення вертикалі пов'язаний, насамперед, з прагненням до єдиного звукокомплексу (типу «гармоні-мелодії» О. Скрябіна) як універсального «резервуару» будови всього ФГК.

Так, у сонаті №5 акорд як одночасне звучання групи тонів (у даному випадку - кластер) вперше виникає як сума мелодичних звуків.

Приведені приклади з Пятої та Сьомої сонат також вказують на той тип виникнення вертикалі, який можна назвати тематичною гармонією, тобто такою, що є результатом тематичних процесів.

Своєрідним прикладом використання тематичної гармонії є завершуюча музику сонати №7 побудова-кадансування, яка звучить на рр. З трьох вертикалей, що утворилися тут, при всій їх спорідненості та образній однорідності, вони трохи відрізняються одна від іншої. І причиною цієї різниці є мелодична інтонація, проведена в третьому голосі.

Разом з цим звернемо увагу, що, по-перше, усі вертикалі викладені чотириголосно, тобто з опорою на традицію акордового складу в європейській музиці, по-друге, центральними складовими образного змісту цієї музики є інтервали великої септими та малої нони, які при утворенні даної послідовності безумовно переважають. Виникає гармонічна послідовність - образна зона, де саме гармонія репрезентує її зміст.

Важливо зазначити, що знову висувається інтервал як стрижень акордового кромплексу, в якійсь мірі моделює структурні принципи вертикалеутворення, які були властиві докласичній музиці, де, як відомо, співзвуччя мислилися лише як сама сума певних інтервалів.

У наведеному прикладі слід звернути увагу і на своєрідну функціонально-драматургічну трактовку ФГК. Наступні за цим чотириголоссям могодія і музика «інтервальнопослідовного» типу характеру є стадіями розв'язання тієї драматургічної і фонічної напруги, яка була накопичена в зоні дисонуючого чотириголосся.

У сонаті № 7 тематична гармонія, що служить спочатку фоном для викладу мелодичного голосу, у кадансовому звороті відокремлюється, переходячи до хорального складу. Цей акордовий каданс - один із двох видів кадансів, що зустрічаються в даній сонаті (другий каданс - монодичного типу, побудований на низхідній ламентозній інтонації). Контрасні за характером своїх ФГК, вони відрізняються тематиною яскравістю і драматургічною вагомістю.

У процесі розвитку музики цієї сонати ці каданси, які з'являються після кожної відносно завершеної побудови, піддаються деяким змінам, але не втрачають своїх характерних рис.

Монодичний каданс трансформується ритмічно та регістрово, а акордовий каданс зазнає своєрідного гармонічного варіювання, що виражається в двох

аспектах: у зростанні числа співзвуч у побудові (з одночасним зменшенням їх тривалості) і в збільшенні кількості голосів у вертикалях.

При цьому основна структура кадансу незмінна: це з'єднання двох регістрових шарів, один з яких складається з незмінних за висотою співзвучь, а інший - з співзвучь, що рухаються одночасно і паралельно (в гетерофонному русі).

Крім того, такі кадансові побудови можуть звучати й у оберненні: міняються місцями висотно-нерухомий і рухомий шари, звуки одного з них проникають у тканину іншого.

Як бачимо, кожне із співзвучь будь-якого варіанту кадансу складається в акорд нетерцової побудови, частіше кластерного типу. А саме кластери - це той вид вертикалі, що є найменш зручним для гнучких фактурних і регістрових трансформацій (на відміну від класичної акордики, яка має усталену і апробовану систему своїх фактурних перетворень і модифікацій).

І проте, у сонаті № 7 В. Бібіка ми зустрічаємо рідкісний випадок саме таких процесів у кластерній гармонії. Автономні кадансуючі побудови ніби відроджують на іншому стильовому рівні традиції гармонічного становлення в класико-романтичній музиці.

В даному випадку це стає можливим завдяки фактурним особливостям музики В. Бібіка, що спираються на інтенсивні складові процеси, зокрема, на взаємодію гетерофонного і гармонічного принципів ФГК.

Ще одним, третім типом трактування взаємодії фактури і гармонії в сонатах В. Бібіка є той випадок, коли акорд вводиться в гармонічній фігурації відразу, будучи одночасно і фігурованим органним пунктом, і фігурованим супроводом.

У сонаті № 7 такий фігурований органний фон вступає початком експонування нового тематичного матеріалу, з'являючись потім в мережах розробкової фази як вичленований його елемент.

Це співзвуччя може бути визначене як великий квартакорд, який складається з тритона знизу та чистої кварта зверху. Структура його залишається незмінною на протязі всієї сонати, хоча висотне положення може варіюватися.

У сонаті № 5 особливо велика функціональна і драматургічна роль різних зональних органних пунктів, педалей, остинатних фонів (Це пов'язано, мабуть, з особливостями образного строю даної сонати, що відрізняється особливою прозорістю, крихкістю, м'якістю переходів від стану до стану, своєрідною мерехливою статикою).

Остинатні органні комплекси П'ятої сонати можна розподілити на два види. Перший з них за функцією відноситься до затвердженого ще в класичній музиці типу органного пункту, що з'являється в репризних епізодах і кодах. У сонаті В.Бібіка розподіл *Comodo*, який знаменує початок репризи, звучить повністю на фоні фігурованого органного пункту з опорою на звук С – центральний елемент (за Ю. Холоповим) двадцятитонової розширеної тональності цього твору. В розділі *Sereno* (Темпо I) – кодї сонати – органний фон ніби розшаровується, звук С залишається в нижньому регістрі, а фігурація, що звучить над тематичною лінією на *pp*, трансформується в колоритний остинатний підголосок.

У заключних тактах репризи та аналогічному епізоді кодї органний пункт С залишається з кадансовим зворотом, побудованим на гетерофонному низхідному русі ряду секунд (діатонічного кластеру). Відбувається ніби дзеркальне перетворення використовуваного в інших сонатах прийому нашарування голосів у вертикаль кластерного типу фактурно-гармонічного комплексу.

У тактах 171-182 спостерігається протилежний процес «стиску» кластеру до октави, а потім до унісону – звуку С, яким і закінчується соната.

3.3. Будова вертикалі, як відображення принципу поліскладовості

Другий вид органного пункту з`являється в результаті дії тих же процесів, які формують тематичного гармонію в сонатах В. Бібіка: складення окремих звуків теми у вертикальне співзвуччя (тризвук з побічним тоном). Воно, відокремившись, стало ритмічно фігурованим акордовим органним пунктом.

Найбільш яскраво і послідовно використовує композитор принцип тематичної гармонії в сонаті № 4. На всьому її протязі жодна вертикаль не виникає довільно без врахування мелодичного фактору.

Вже початкова гармонія as-es-f виростає з подовжених звуків теми за горизонталлю. Зовні здається, що подібну ситуацію можна спостерігати в прелюдії до фуги № 1 з I тому ДТК Й. С. Баха. Але у Баха це – апробований акорд, неодноразово повторюваний та представлений як традиційний компонент у традиційній послідовності. Оригінальність цієї бахівської формули ФГК виражено скоріше через фактурну оригінальність традиційного засобу.

У В. Бібіка початкові інтонації Четвертої сонати мають іншу генезу. Це не тризвук, як такий, а співзвуччя з певною опорою на ангемітонну пентатоніку.

Розглядаючи кількарізкові варіанти проведення цього співзвуччя, можна помітити в ньому деякі зміни: відгалужування чистої квінти від верхньої секунди, щоразу досягається іншим засобом, однак незмінною залишається сама опора на квінту, яка в даному випадку відповідає епічній архаїці як моделі строю цієї музики.

Але саме істотне в цій сонаті з точки зору ФГК – це засіб породження гармонії з теми. Гармонія стає ніби часткою мелодичного процесу, його мелодії своєрідним резонатором, що призводить до такого їх співвідношення, яке можна визначити терміном «діагональ», що виступає тут в якості провідної координати в утворенні ФГК.

З початкової тризвучної ланки, даної в перших тактах сонати, з її ритмічних та інтонаційних модифікацій виростає весь як гармонічний, так і мелодичний матеріал твору.

У першому розділі сонати тризвучна гармонія стає остинатним тематичним фоном для поліфонічних перетворень теми, заснованої на тій же комбінації квінти і секунди в різних поєднаннях.

В процесі музичного розвитку змінюється фактурний вигляд гармонії: вона піддається фігураційним змінам, зберігаючи інтервальний склад теми – зерна.

Другий розділ *Subito Animato* (fff) – контрастує першому і за образним наповненням (на зміну споглядальної об'єктивності приходить пружина, дієва активність), і за фактурним втіленням (тут використані гетерофонні «деталі» у вигляді дублювань голосів – вперше в даній сонаті). Однак інтонаційний матеріал цього розділу виявляється «витягнутим» з того ж тематичного тризвучного комплексу. Тільки тепер основне інтонаційне навантаження отримує інтервал секунди, вичленований і багаторазово повторюваний, а квінта досить часто замінюється своїм оберненням – квартою.

У розробкових епізодах даного розділу із шарів поліфонічної гармонія (частіше нижньому) постійно звучить основна тематична гармонія (квінта + секунда), або у фігураційному варіанті.

Цікавим результатом процесу становлення ФГК стає нове перетворення тематичного комплексу, яке виникає у кульмінаційному епізоді другого розділу.

У середньому шарі цього складного поліфактурного з`являється такий варіант, де квінта з горизонталі перейшла у вертикаль, а в послідовному секундовому поєднанні з терцією (гетерофонне «розщеплення») стала нагадувати фрагмент традиційного «золотого ходу».

Надалі цей варіант модифікації тематичного комплексу одержує самостійний розвиток і звучить в складі вільної гетерофонії як штучне чотириголосся.

У третьому розділі сонати, основний матеріал якого викладено у складі строгої гетерофонії, загальні корені інтонаційного матеріалу з вихідним тематичним комплексом також зберігаються і ясно відчуються. Вони, насамперед, переважають у виборі інтерваліки: це все ті ж (квінта) секунда.

У кульмінації всієї сонати (поч. з т. 254) тематична гармонія зі звуків горизонталі, які поступово нашаровуються, перетворюється у власне вертикаль, що грає роль саме ритмічного акордового органного пункту у будові ФГК.

Особливим видом тематичної гармонії можна вважати ситуацію гармонієутворення в акордовому розділі першої частини сонати № 6.

Справа в тім, що обидві частини цієї сонати являють собою цикл із двох фуг, тематично й образно споріднених одна з одною. Причому в першій з них типова форма фути збережена цілком, хоча і в новому стильовому висвітленні. І це не є випадковим, оскільки В. Бібік відомий як автор монументального циклу з 34-х прелюдій і фуг, який став «новим впечатляючим словом в сучасному бытованні жанра».

У даному випадку композитор як і раніше залишається ініціативним новатором у розробці нових шляхів у формі фути.

Відомо, що фути, яка відповідає баховській традиції, відрізняється у викладі своєю монофактурністю та монорегістровістю, інтенсивно затосовувані складні контрапункти повідомляють монофактурній фузі інтелектуальний динамізм, вишуканість технічної сторони становлення музики. Але вже починаючи з Генделя фути фактично пориває з монофактурністю та моноскладовістю, виходячи за межі поліфонічного складу. І результати аналізу фуг Сонати № 6 В. Бібіка переконують нас в тому, що автор розвиває традиції саме поліфактурної фути генделівського типу.

У сучасній музиці fuga стала об'єктом уваги багатьох вітчизняних композиторів. У ті ж роки створюються, зокрема, цикли фуг Р. Щедрина. Не дивно, що багато формотворних тенденцій у фугах обох композиторів були загальними. Однак при цьому – явні стильові відмінності. Одним з головних розходжень цих авторів є те, що якщо у Р. Щедрина fugи написані виключно в умовах поліфонічного складу (підголоскового, контрастного, імітаційного в стретах), в той час як fugи сонати № 6 В. Бібіка поліскладові, то містять проведення тем як у хоральному, так і у гетерофонному складах. Іноді за вертикаллю відбувається синтез різних складів. Але при цьому фактура ніколи не модулює до гомофонного складу, як це було, скажімо, у Моцарта або у М. Тіца (якщо мова йде про харківських авторів).

Крім того, раніше fuga майже не фігурувала як перша частина сонатного циклу. Залучення у fugу розділів, що розрізняються не тільки фактурою, але й за складом, регістром в умовах монотематизму дозволяє досягти в ній рис, властивих, як правило, першій частині сонатного циклу: образної динаміки, можливості «зображення музикою процесу емоційних змін».

Отже у фузі Шостої сонати В.Бібік використовує неполіфонічні складки, і зокрема, хоральний, який став основою фактури великого кульмінаційного розділу.

На перший погляд цей розділ наближається за структурою до однієї з варіацій пассакалії – акордової гармонізації теми. У середньому регістрі розміщено два варіанти теми в збільшенні (у прямому русі та в оберненні), які звучать одночасно. Крайні шари фактури тут являють собою «супровід». Вертикалі, які виникають, утворюють наступний гармонічний ряд.

Приведення цих співзвуч до терцових структур неможливо, а головне – недоцільно, тому що воно не приведе до визначення основного тону, а виходить, функціонального змісту цієї послідовності.

Побудова цієї гармонії може бути пояснена як поєднання в одночасності декількох тематичних ліній. Термін «поліфонічна гармонія», введений Ю.Холоповим, в даному випадку не зовсім підходить, тому що, відповідно до його визначення, поліфонічна гармонія – «звуквисотна структура в поліфонічній тканині».

В даному ж випадку перед нами приклад хорального складу. Структура його така: у середніх регістрах, як відзначилося, вміщено одночасне сполучення двох варіантів основної теми, крайні регістри – майже точне дзеркальне обернення гетерофонної лінії, заснованої на ритмічно зміненому варіанті протискладення, інтонаційно спорідненої темі (її останній фразі).

Так виникає ще один вид тематичної гармонії, де кожний звук вертикалі є тематичним і, в той же час, є складовою частиною відособленого фактурно і фонічно – загального звуко – комплексу.

Аналіз вертикальних структур у фортепіанних сонат В.Бібіка показав, що в арсеналі гармонічних засобів композитора присутні практично всі сформування в музичній практиці типи вертикалей, від інтервалу до багатозвучного комплексу. Вибір же різновидів цих вертикалей носить індивідуально – стильовий характер. Так, із багатозвучних комплексів абсолютною перевагою відзначені кластерні співзвуччя і ті, що не зводяться до терцової побудови. Однак інтервалу терції (сексти) як такого В. Бібік не уникає. У гетерофонних фрагментах його сонат переважає саме терцове (децимове, секстове) співвідношення голосів.

Тризвук як консонуючий акорд В. Бібіком не використовується, що є суттєвою ознакою всіх його ФГК в аспекті фонізму і ладовості.

Септакорди і нонакорди представлені у фортепіанних сонатах досить широко, але все ж таки в найбільш значних за драматургічним значенням епізодах (наприклад, в кульмінаціях) вони замінюються співзвуччями, які містять набагато більшу кулькість секунд.

Особливою своєрідністю відрізняються у В. Бібіка засіб введення вертикалі у фактурну тканину сонат. Поряд зі звичайним одночасним способом вживання співзвуччя як даності у В. Бібіка є прийом послідовного включення до гармонії звуків горизонталі. Приклади тому знаходимо ще у різних сонатах № 1, 2, 3. У сонаті № 4 цей засіб виникнення вертикалі став домінуючим, що призвело нас до необхідності використання терміну «тематична гармонія» і визначення як такого явища суспільної тематизації фактури в рамках неполіфонічної форми (за В. Холоповою – до народження пантематизму) [94, с. 54], що є стильовою ознакою (точніше, тенденцією) у будові ФГК в музиці цього автора.

Засобом «нашарування» досягаються як інтервали (секунди, септими), багатосекундові співзвуччя (і це природно, тому що секунда – основний «будівельний елемент» мелодії – горизонталі), так і більш складні за складом вертикалі нетерцові побудови.

У синхронному звучанні вертикаль, зявляється переважно у вигляді гетерофонного розшарування, у виді органного пункту, або у вступних і заключних розділах як колористична деталь (це стосується переважно інтерваліки).

Ще один варіант виникнення складової вертикалі в сонатах заснований на вже згадуваному прийомі поліфонічного поєднання шарів (тут можна згадати про аналогічні явища у Б. Лятошинського). У цьому випадку нерідко виникає, ситуація, близька до гіпербагатоголосся, поєднуючого, синтезуючого ці шари. Як бачимо, тут В. Бібік йде далі, ніж Б. Лятошинський, що, звичайно, зрозуміло, враховуючи різний час створення цієї музики.

Виходячи з вищевикладеного, можна дійти до висновку, що В. Бібік віддає перевагу певному типу вертикальних комплексів. З арсеналу класичної акордики композитор використовує тризвук і сектакорди, які ускладнено

побічними чи розщепленими нотами: в умовах гетерофонної фактури гармонічний спектр розширюється введенням консонуючих інтервалів.

Однак у більшості випадків гармонія В.Бібіка все ж є похідною від тематичних процесів і головна її фонічна якість – нашарування ряду секунд.

Закономірно, що разом з відмовою від терцового принципу побудови акордики зростає значення інших засобів утворення вертикалі. Зокрема, як і Б. Лятошинського, але у більш широкому масштабі, це – тісний зв'язок акордової вертикалі з інтонаційним наповненням теми і з мелодичним рухом голосів, що стає все більш очевидним фактором від сонати до сонати і впливає на всю гармонію і фактуру в цілому.

Ще на початку сторіччя І. Стравінський вказував на певні зміни акордики на основі нової концепції дисонансу, його «емансипації». Сутність протиставлення вертикалі й горизонталі в класичній гармонії полягає, насамперед, у принциповому розходженні основного їх інтервального матеріалу. Якщо акордова вертикаль базується на терцовості, то найбільш специфічною стороною мелодичного плину виявляється плавна лінія секунд.

Л. Мазель у книзі «Проблемы классической гармонии» висловив міркування про гармонічну трецову індукцію. Секунда, за Мазелем, найменш «гармонічний» інтервал, «поскольку из – за немедленного вытеснения следа первого звука вторым не остается гармонического ощущения».

В той же час Л. Мазель називає послідовний рух по секундових «основою мелодичної плавкості».

Сучасна музика, допустивши у ФГК вертикалі нетерцової побудови, знищила цю «перегородку» між вертикаллю і горизонталлю. Закономірності будови мелодики й акордики виявилися не тільки загальними, але й універсальними в плані образно – тематичної значості.

В музиці В.Бібіка секундової гармонії виникають не тільки як наслідок запальної «емансипації дисонансу», але й мають свою причину обумовленість,

яка полягає, як було зазначено вище, їх прямій залежності від мелодико – тематичних процесів.

Висновки до розділу 3

Попередній аналіз виявив ряд особливостей характеру і функцій гармонії у фортепіанних сонатах В. Бібіка, пов'язаних, насамперед, зі специфікою їх фактурного наповнення.

У зв'язку з цим виникла необхідність торкнутися класифікації музичних складів.

У даному розділі роботи ми використовували систему із шести музичних складів: монодичного, гетерофонного, хорального, поліфонічного, гомофонного, і понад-(гіпер-) багатоголосся (ця система дозволяє (на відміну від трьох складів, які пропонує Т. Бершадська) розширити «поле дії» принципів побудови ФГК на рівень власне типу фактури, складовий «стрижень» якого не складається до жодного з членів «монодія-поліфонія-гармонія»).

Гармонія в класичному розумінні остаточно сформувалася в умовах гомофонії. Вона була складом-синтезом для класико-романтичної гармонії. Однак фактура розглянутих сонат В. Бібіка не містить в собі гомофонного складу, що призвело до аналізу виразної і конструктивно-логічної ролі кожного із складів, процесів нових їх синтезів.

Гармонія у фортепіанних сонатах В. Бібіка має специфічний характер внаслідок ослаблення її функціонально – динамічних якостей, які реалізуються, як правило, в умовах гомофонно- гармонічної фктури, не властивої цим сонатам.

У той же час композитор інтенсивно використовує інші склади, зокрема, гетерофонний, хоральний, поліфонічний, своєрідно їх втілюючи у відповідності зі своїми художніми задачами, знаходячи нові шляхи їх злиття і взаємодії.

Секундова гетерофонія, яка виникла в сонатах на відповідній генетичній основі принципу втори, стала перехідним складом для кристалізації гармонічної акордики характерної для стиля В.Бібіка нетерцової побудови.

Основною ж сферою становлення гармонії в сонатах стали саме тематичні процеси (що охоплюють також у різній мірі більшість виразних компонентів цієї музики). Це дало можливість визначити гармонію сонат у більшості її проявів як тематичну.

Тематична гармонія при безсумнівній акордовій ясності втрачає в порівнянні з класико-романтичною гармонією свої центральні формотворні властивості. У класико – романтичних послідовностях склалися такі форми акордових взаємин, які ототожнюються з функціонально – гармонічною логікою, що припускає не тільки взаємодію цілісних акордів, але і сам порядок їх послідовності, який впливає на форму в цілому і фактично керує останньою.

У тематичній гармонії, навпаки, порядок послідовності акордів визначається глибоко індивідуальним художнім образом і є підпорядкованим тематичній лінії, яка таким чином, є самодостатньою у формотворенні.

Корені тематичної гармонії, очевидно, можна вбачити в тих композиційних деталях музики віденських класиків, у яких мелодичний процес спирався переважно на акордові звуки. Іноді його називають «абсолютним бетховенським мелодизмом».

У сучасній музиці тематична гармонія ставить нові проблеми для сприйняття тому що сама гармонічна послідовність не є «стереотипізованою». У ХХ столітті часто не «стереотипізується» не тільки послідовність, але й сам акорд, у якому з'являються «нетипові» інтервали, їх комбінації.

Подібну ситуацію ми зустрічаємо в сонатах В. Бібіка, де гармонічна послідовність або окрема вертикаль може містити в собі деталі мелодичного тематизму (перший вид), а також самостійно виражати тематичний імпульс (другий вид тематичної гармонії В. Бібіка).

Обособленою в ряді сонат Бібика є соната № 6, яка має в основі своєї форми поліфактурну фугу.

Тут, здавалося б, правомірно було б віднести виникаючі гармонічні явища до «поліфонічної гармонії», маючи на увазі визначення Ю. Холоповим (90, с.53). Однак завдяки активному включенню в поліфонічні з'єднання не тільки тематичних ліній, але цілих шарів – складів (гетерофонного, хорального), виникають вертикалі, відособлені фактурно і фонічно, які складаються в той же час із звуків, що належать синтезу складів, інтерпретуючих тему. Цей випадок можна віднести скоріше до ще одного виду (третього) тематичної гармонії В. Бібика.

Особливості складового наповнення і тематизації фактури наклали відбиток і на типи вертикалей, що складають гармонію В.Бібика.

Як, відомо, гармонія реалізується як у багатозвучному комплексі, так і в інтервальних (двозвучних) сполученнях. В останньому випадку В. Бібик використовує практично будь-які співзвуччя, не включаючи терцій і секст, що впливає з особливостей його гетерофонії (у більшості розглянутих вище розгорнутих епізодах сонат – двоголосної).

З принципом тематичної гармонії пов'язано виникнення основного типу вертикалей – нетерцового, де кожен звук «виправданий через мелодичне», а не з'являється за законом «терцової індукції» (Л. Мазель), що діє в класичній гармонії, орієнтованої на консонування.

Вертикаль у сонатах В. Бібика найчастіше утворюється в результаті нашарування тематичних звуків (тут виникають кластерні співзвуччя), а також внаслідок поліфонічного з'єднання шарів, що приводить у ряді випадків до деякої подоби гіпербагатоголосся, (власне гіпербагатоголосся скоріше є притаманним ансамблево – оркестровій музиці, де є можливість розшарування на шість – вісім і більш самостійних голосів).

У музиці В. Бібіка, що включає часом дисонуючі вертикалі з 7-10 голосів, слухацьке сприйняття художньої інформації полегшується завдяки синтезованим у цій музиці складам (у даному випадку – хоральний, гетерофонний на органному фоні), що самі собою є змістовно насиченими, на відміну від розповсюджених (у О. Скрябіна, Б. Лятошинського) прийомів злиття, інтеграції складів, об'єднання різних принципів фактурної організації у змішаних її формах типу «монодійно – гармонічна» чи «монодійна – поліфонічна», власне «поліфонно – гармонічна» тощо.

У В. Бібіка склади є реальними типами фактури і виступають як її компоненти, фактурні функції вищого порядку, які можуть співіснувати як у вертикалі, так і у горизонталі, і, що особливо цікаво, у діагоналі, тобто у процесі свого становлення. Це – суттєва стильова ознака ФГК сонат цього автора, що відрізняє їх від методу Б. Лятошинського, де матеріалом ФГК здебільшого є мелодико- гармонічні утворення, а не «блоки» самих типів фактур на рівні настільки масштабному, що вони фактично репрезентують склади.

Зрозуміло, що тут, у цьому порівнянні спостерігаються природна історико – стильова арка – зародження і апробація нових типів ФГК у Б. Лятошинського і їх якісно нове «полістилістичне» тлумачення – у В. Бібіка. Класична «поліфонічна гармонія» у Б. Лятошинського розвинута до того ж у напрямку до «поліфонії шарів», без якої навряд чи не зміг би вкоренитися у практиці метод оперування «стилями – складами» (гомофонія – не тільки склад, відповідного ФГК, але й стиль музики), притаманний як В. Бібіку, та і іншим вітчизняним авторам, наприклад, І. Карабицю, О. Ківі, О. Щетинському та ін. Але це вже – тема окремого, більш масштабного спеціального дослідження.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У IV розділі роботи стисло представлені основні результати дослідження у їх найзагальнішому вигляді. Локальні ж прикінцеві висновки були надані раніше.

1. Головним напрямком даної роботи є розгляд гармонічних явищ з позицій сучасної теорії музики, яка тяжіє до комплексного, системного методу всебічного універсального дослідження, функціональних дефініцій, синтезу історико – стильових і логіко – конструктивних принципів підходу до музично – художнього матеріалу. Це, зокрема, зумовило зміст першого розділу роботи, де на основі стислого екскурсу до історії гармонії як явища і поняття зроблено ряд висновків, які мають значення теоретичної бази.

2. Відзначено, зокрема, що з огляду на багатовіковий процес розвитку музичної мови гармонія залишається, по – перше, загально – естетичною нормою творчості, по – друге, базовим засобом музичної мови (поряд з мелодією і метроритмом), у якому втілюються і закріплюються на кожному етапі еволюційні суттєві риси того чи іншого стилю у всій його ієрархічній побудові – від індивідуального до історичного.

3. Підтвердженням цьому є, зокрема, теорія музичних складів (Ю. Тюлін, Т. Бершадська), яка висвітлює генетичну спорідненість принципів ладової і фактурної побудови, тобто визначає необхідність розгляду явищ гармонії у контексті складу як принципу будови тієї чи іншої конкретної фактури.

4. Оскільки типологія складів лише умовно пояснює ці принципи (приблизно, як теорія трьох гармонічних функцій) у роботі обґрунтовується і пропонується система не трьох (за Т. Бершадською), а п'яти музичних складів – монодичного, гетерофонного, поліфонічного, гомофонного, хорального (акордового).

5. Ці складові принципи мають пряме відношення до формування типів фактури, які, з одного боку, є їм підпорядкованими, а з іншого, значною мірою модифікують складову основу завдяки постійному для фактури, як реальної звукової тканини твору, втручанням стильового фактору.

6. В контексті проблематики даної роботи останнє означає, що розгляд гармонії, її стильових ознак, не може не враховувати фактору фактурної реалізації і створює, таким чином, діалектичну єдність, а звідси – поняття комплексу, у даній роботі визначається як фактурно – гармонічний (з огляду на те, що він застосовується як «інструмент» стильового аналізу гармонії). Це поняття, розробці якого присвячено другій, теоретичній розділ роботи, повинно зафіксувати наявність зв'язку фактури і гармонії, який реалізується на фактурному рівні у вигляді детермінованості принципу складу, його залежності від ладо – гармонічної системи: на гармонічному рівні – у вигляді детермінованості акордових (звуквисотних) комплексів принципами організації ладу в тій чи іншій його фактурній формі.

7. Фактурний принцип, маючи з гармонією загальну основу в аспекті категорії ладу, виявляє вказаний взаємозв'язок безпосередньо у музичній тканині твору. У другому розділі роботи дана класифікація типів цього взаємозв'язку, яка має універсальний характер і окреслює його можливості.

8. В роботі виділено чотири принципи цього взаємозв'язку:

1) гармонія в цілому опосередковує мелодику, ритм, фактуру, що в цілому є характерним для тонально – гармонічної системи мажору і мінору.

2) Фактура опосередковує гармонію, яка є в даному випадку результативною, колористичній, фонічній ролі гармонічного комплексу, образній самодостатності, власне акордики, а процесами розвитку в цьому випадку, частіше за все, керує деталізована мелодика, що призводить до трактовки акорда як модусу, результату мелодичних перетворень.

3) заємопереходи, своєрідне чергування фактурних і гармонічних опосередкувань, які пов'язані з полістилістикою та, витікаючої з неї орієнтацією на різномовні музично – стильові системи.

4) гармонія і фактура в умовах додекафонії (серійної і серіальної техніки) дають нові модифікації свою взаємозв'язку: зокрема фактура тут є чи не єдиною можливістю реалізації принципу контрасту, а також фактично єдиним повноцінним реалізатором динаміки руху матеріалу: функція фактури загалом тут подвійна – в образному плані вона є статусом розвитку, а композиційно – логічному плані – його модусом, відтворюється у самому принципі неповторності тонів в межах серії та прагненні до оновлення її варіантів.

9. У II розділі роботи, який присвячено аналізу ФГК у фортепіанних циклах Б. Лятошинського, виявлено не тільки безпосередні стильові ознаки творчості композитора в галузі гармонії і фактури, але й процес їх еволюційних змін у напрямку від мелодико – гармонічної комбінаторики (цикл «Відображення») до поліфонічного принципу типу поліфонії шарів характерного для циклу «Шевченківська сюїта». Останнє, як зазначалося у роботі, є очевидним наслідком залучення (часто прямого) фольклорного матеріалу, який дає можливість не тільки підголоскового розшарування, але й побудови на його основі масштабних композицій заснованих на вертикальному поєднанні різних фактур та їх елементів, що у повній мірі здійснено симфонічній музиці цього автора.

10. Що стосується фактурно – гармонічних комплексів у фортепіанних сонатах В. Бібіка, то для їх аналізу в роботі запропоновано система шістьох основних музичних складів (у додаток до приведеної раніше системи п'яти складів тут введено ще понад- (гіпер-) багатоголосся). Зазначається, що гармонія у В. Бібіка на відміну навіть від стилю Б. Лятошинського має принципово інший характер. Головна причина цьому – у відсутності як такої,

самої гомофонно – гармонічної фактури, яка у Б. Лятошинського все ж була базовою, провідною у побудові цілісним ФГК.

11. У зв'язку з цим ФГК сонати В. Бібка розглянуті виходячи з трьох властивих цьому авторові принципів позицій: складової основи (комбінаторики складів), тематичної основи гармонії і фактури, будови вертикалі, як відображення принципу поліскладовості. Зазначається, зокрема, що на відміну від типових для Б. Лятошинського прийомів злиття, інтеграції складів, об'єднання різних принципів фактурної організації у змішаних її формах типу «монодійно – гармонічного» чи «монодійно – поліфонічного», власне поліфонно – гармонічна фактура, склади у В. Бібіка є реальними компоненти, фактурні функції вищого порядку. Вони можуть співіснувати, фактично не змінюючись як у горизонталі, у послідовності, так і багатоконпонентний вертикалі і, що особливо цікаво, у діагоналі, формуючись, таким чином, у процесі свого становлення.

12. Останнє є суттєво стильовою ознакою ФГК сонат В. Бібіка, що як певним чином зближує, так і відрізняє їх від методу Б. Лятошинського. Якщо «будівельним матеріалом» ФГК у Б. Лятошинського є здебільшого специфічні мелодико – гармонічні утворення типу «одноголосся», акорд, то у В. Бібіка в такій якості виступають «блоки» самих типів фактур на рівні настільки масштабному, що вони фактично репрезентують склади. А ось принцип становлення, діагонального проростання компонентів фактури у інтонаційній будові твору є спільним для ФГК обох авторів, що дозволяє відшукати у їх творчості риси загальних принципів національного стилю.

Завершуючи роботу можна зазначити, що у цьому порівнянні створюються своєрідна історико- стильова «арка», яка окреслює можливі шляхи більш широкого узагальнення стильових рис композиторської творчості України ХХ сторіччя. Адже без розробки методу поліфонічної гармонії у Б. Лятошинського навряд чи зміг би вкоренитися у сучасній практиці метод

оперування «стилями – складами», що становить типову ознаку явища полістилістики у сучасній українській музиці, але вивчення цього явища потребує окремого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Античная музыкальная эстетика / авт. вступ. ст. А. Ф. Лосев ; авт. предисл. В. П. Шестаков. — М. : Гос. музык. изд-во, 1960. — 304 с. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).
2. Арановский М. На рубеже десятилетий / М. Арановский // Современные проблемы советской музыки : сб. ст. / отв. ред. и сост. В. Смирнов. — Л., 1983. — С. 37–52.
3. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исслед. очерки / М. Арановский. — Л. : Совет. композитор, 1979. — 288 с.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. — М. : Музыка, 1971. — 378 с.
5. Белза І. Б. М. Лятошинський. Заслужений діяч мистецтв УРСР / Ігор Белза. — Київ : Мистецтво, 1947. — 61 с.
6. Берков В. Гармония // Избранные статьи и исследования / В. Берков. М., 1977. — С. 195–237.
7. Бершадская Т. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. — Изд. 2-е, доп. — Л. : Музыка, 1978. — 238 с.
8. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни / под ред. Х. С. Кушнарера. — Л. : Гос. музык. изд-во, 1961. — 154 с.
9. Бершадская Т. Принципы ладовой классификации / Т. Бершадская // Совет. музыка. — 1971. — № 8. — С. 126–130.
10. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: исследование / В. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 332 с.

11. Бондаренко Т. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. Н. Лятошинського / Т. Бондаренко // Українське музикознавство : наук.-метод. міжвід. щорічник. — Київ, 1969. — Вип. 4. — С. 13–30.
12. Белза И. Учитель (Б. Н. Лятошинский) // О музыкантах XX века: Избранные очерки / И. Ф. Белза. М., 1979. — С. 5–41.
13. Виноградова Т. Эволюция мелодико-гармонических связей в аспекте лада и фактуры / Т. Виноградова // Проблемы дослідження у галузі мистецтва та освіти : зб. наук. пр. — Київ, 1997. — Вип. 4. — С. 6–11.
14. Виноградова Т. Функциональность фактуры как результат взаимодействия мелодического и гармонического факторов / Т. Виноградова // Пошуки взаємодії сучасної педагогіки, мистецтва та освіти (проблеми теорії та практика) : зб. наук. пр. / Міжнар. кадрова акад. — Київ, 1997. — С. 14–20.
15. Виноградова Т. О стилевом своеобразии мелодико-гармонических взаимосвязей в фактуре фортепианных сочинений Ф. Листа и М. Мусоргского / Т. Виноградова // Проблема сучасного мистецтва і культури : зб. наук. пр. / Обл. метод. каб. учб. закл. мистецтва та культ. — Київ, 1998. С. 45–49.
16. Виноградова Т. О некоторых новых подходах к изучению музыкального стиля (мелодико-гармонические взаимосвязи в аспекте лада и фактуры) / Т. Виноградова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1999. — Вип. 3. — С. 12–16.
17. Виноградова Т. Теоретические аспекты изучения проблемы мелодико-гармонических связей / Т. Виноградова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2000. — Вип. 5. — С. 23–32.
18. Виноградова Т. Мелодіко-гармонічні зв'язки в музиці як специфічне відтворення структури діалектичного протиріччя / Т. Виноградова // Проблемы

взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії її практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Київ, 2002. — Вип. 9. — С. 115–124.

19. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX-XX веков : очерки / Г. Головинский. — М. : Музыка, 1981. — 279 с.

20. Гордійчук М. Друга симфонія Б. Лятошинського / М. Гордійчук // Українське музикознавство : наук.-метод. міжвід. щорічник. — Київ, 1968. — Вип. 3. — С. 80–94.

21. Гордійчук М. Художник і громадянин // На музичних дорогах: Статті і рецензії / М. Гордійчук. — Київ, 1973. — С. 130–136.

22. Григорьев С. Теоретический курс гармонии : учебник / С. Григорьев. — М. : Музыка, 1981. — 479 с.

23. Грисенко Л. Формотворча роль гармонии у творах Б. Лятошинського / Л. Грисенко // Сучасна музика : [збірник]. — Київ, 1973. — Вип. 1. — С. 230–260.

24. Гуляницкая Н. Современная гармония : учеб. пособ / Н. Гуляницкая. — М. : Музыка, 1977. — 257 с.

25. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э. Денисов // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. — М., 1971. — С. 95–133.

26. Житомирский Д. К спорам о гармонии / Д. Житомирский // Музыка и современность : сб. ст. / [сост. Т. А. Лебедева]. — М., 1965. — Вип. 3. — С. 297–325.

27. Задерацкий В. Полифоническое мышление Стравинского / В. Задерацкий. — М. : Музыка, 1980. — 288 с.

28. Задерацький В. Передмова / В. Задервцький // 34 прелюдії та фуґи для фортепіано [Ноти] / В. Бібік. — Київ, 1981. — С. 3–6.

29. Запорожец И. Б. Лятошинский М. / И. Б. Запорожец. — М. : Совет. композитор, 1969. — 174 с.
30. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке : [сборник] / И. Земцовский. — Л. ; М. : Совет. композитор, 1978. — 174 с.
31. Зінькевич О. Бібік (Бібик) Валентин Савич // Українська музична енциклопедія. — Т. 1. — Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. — С. 195—196.
32. Золотовицька І. Четверта симфонія Б. Лятошинського. (Деякі особливості тематизму формоутворення) / І. Золотовицька // Музична критика і сучасність : [зб. ст. / гол. ред. М. М. Гордійчук]. — Київ, 1978. — Вип. 1. — С. 29–66.
33. Золочевський В. Ладо-гармонічні засоби української радянської музики. (Деякі питання народності). — 2-ге вид., доп. — Київ : Муз. Україна, 1976. — 220 с.
34. Золочевський В. Модуляція і політональність / В. Золочевський // Українське музикознавство : наук.-метод. міжвід. щорічник. — Київ, 1969. — Вип. 4. — С. 67–80.
35. Игнатченко Г. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Игнатченко Георгий Игоревич ; Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. — Киев, 1984. — 25 с.
36. Ігнатченко Г. Про деякі моделі фактурного розвитку в сольних обробках українських народних пісень Б. Лятошинського / Г. Ігнатченко // Українське музикознавство : (республ. міжвід. наук.-метод. зб.) — Київ, 1987. — Вип. 22. — С. 57–65.

37. Іщенко Ю. Принципи мелодичних дублювань в оркестрових творах Б. М. Лятошинського / Ю. Іщенко // Українське музикознавство : (наук.-метод. міжвід. щорічник). — Київ, 1969. — Вип. 5. — С. 40–45.
38. Іщенко Ю. Темброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського / Ю. Іщенко // Українське музикознавство : (наук.-метод. міжвід. щорічник). — Київ, 1975. — Вип. 10. — С. 3–12.
39. Іщенко Ю. Тракткування дисонансу в оркестрових творах Б. Лятошинського / Ю. Іщенко // Українське музикознавство : (наук.-метод. міжвід. щорічник). — Київ, 1972. — Вип. 7. — С. 144–166.
40. Келдыш Ю. Пути современного новаторства / Ю. Келдыш // Совет. музыка. — 1958. — № 12. — С. 25–39.
41. Килимова Н. К проблеме соотношения ладогармонии, фактуры и тематизма (на примере партитуры № 5 и партитуры № 3 М. М. Скорука).
42. Клиш В. Сюита. Аспекты художественного отражения действительности // О музыке / В. Клиш. — Киев, 1985. — С. 180–215.
43. Клиш В. К проблеме изучения фортепианного наследия Б. Лятошинского // О музыке / В. Клиш. — Киев, 1985. — С. 250–255.
44. Клиш В. Героическая тема в творчестве Б. Лятошинского // О музыке / В. Клиш. — Киев, 1985. — С. 255–267.
45. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки: статьи и исследования / Ю. Кон. — Л. : Совет. композито. Ленингр. отд-ние, 1982. — 152 с.
46. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» / Ю. Кон // От Люли до наших дней : сб. ст. / сост. В. Д. Конен. — М., 1967. — С. 93–105.
47. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке / Ю. Кон // Музыка и современность : сб. ст / сост. Т. А. Лебедева. — М., 1971. — Вип. 7. — С. 294–317.

48. Котляревський І. Музикально-теоретическі системи європейського мистецтва / І. Котляревський. — Київ : Муз. Україна, 1983. — 158 с.
49. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків : [дослідження] / Т. С. Кравцов. — Київ. 1984. — 160 с.
50. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт ; пер. с нем. Г. Балтер ; общ. ред., вступ. ст. и коммент. М. Этингера. — М. : Музыка, 1975. — 551 с.
51. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Нотные примеры / Т. Ливанова. — М. ; Л. : Музгиз, 1940. — 322 с.
52. Мазель Л. К дискуссии о современной гармонии / Л. Мазель // Теоретические проблемы музыки XX века : сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. — М., 1967. — Вып. 1. — С. 8–26.
53. Мазель Л. О мелодии / Л. Мазель. — М. : Музгиз, 1952 — 300 с.
54. Мазель Л. Проблемы классической гармонии : [теорет. исслед.] / Л. Мазель. — М., 1972. — 616 с.
55. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. А. Мазель. — 1986. — 527 с.
56. Манн Т. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 5. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом : роман / Томас Манн ; пер. с нем. С. Апта и Н. Ман. — М. : Худож. лит., 1959. — 694 с.
57. Матусевич Н. З криниці народної пісні [вступ ст.] / Н. Матусевич // Українські народні пісні [Ноти] / обр. Б. Лятошинського. — Київ, 1985. — С. 3–5.
58. Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке / В. Медушевский // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. / под. ред. Вл. Протопопова . — М., 1966. — Вып. 1. — С. 151–180.

59. Мизитова А. А., Иванова И. Л. Фрагменты творчества Валентина Библика: Монографические очерки. — Харьков, 2006. — 126 с.
60. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М., 1982. — 319 с.
61. Оголевец А. Введение в современное музыкальное мышление / А. Оголевец. — М. : Л. : Гос. музык. изд-во, 1946. — 469 с.
62. Орлова Н. Про взаємодію форми і жанру в симфонічних поемах Б. Лятонієського / Н. Орлова // Українське музикознавство : (наук.-метод. міжвід. щорічник). — Київ, 1974. — Вип. 9. — С. 137–159.
63. Паисов Ю. Политональности в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века / Ю. Паисов. — М. : Совет. композитор, 1977. — 389.[3] с.
64. Рощенко-Аверьянова О. Г. Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи // Харківський державний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Pro Domo Mea: Нариси / Ред. Т. Б.Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова. — Харків, 2007. — С. 148—170. (укр.)
65. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования / Е. Ручьевская // Совет. музыка. — 1975. — № 5. — С. 129–134.
66. Самохвалов В. Борис Лятошинський / В. Мамохвалов. — Вид. 2-ге. — Київ : Муз. Україна, 1974. — 46 с. — Творчі портрети українських композиторів.
67. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинського / В. Самохвалов. — 2-е изд., перераб. и доп. — Киев : Муз. Україна, 1977. — 168.[2] с.
68. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б. Лятошинського / В. Самохвалов. — Киев : Муз. Україна, 1970. — 279 с.

69. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття / М. Скорик. — Київ : Муз. Україна, 1983. — 160 с.

70. Скребков С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке // Избранные статьи / С. С. Скребков. — М., 1980. — С. 88–110.

71. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков ; [под ред. В. В. Протопопова]. — М. : Музыка, 1974. — 447 с.

72. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: художественные возможности. Структура. Функции / М. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка. 1985. — 285 с.

73. Сокол А. В. Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И. Стравинского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Сокол Александр Викторович ; Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. — Киев, 1977. — 24 с.

74. Способин И. Лекции по курсу гармонии / И. Способин. — М. : Музыка, 1969. — 242 с.

75. Способин И. Музыкальная форма : учебник / И. Способин. — 6-е изд. — М. : Музыка, 1980. — 400 с.

76. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Игорь Стравинский ; [пер. с англ. В. А. Линник ; предисл. и общ. ред. М. С. Друскина]. — Л. : Музыка, 1971. — 414 с.

77. Стравинский И. Хроника моей жизни / Игорь Стравинский ; [пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной]. — Л. : Гос. музык. изд-во, 1963. — 274 с.

78. Стравинский И. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова ; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. — М. : Совет. композитор, 1973. — 527с.

79. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма / С. Танеев ; под ред. С. С. Богатырева. — М. : Гос. музык. изд-во, 1959. — 384 с.

80. Тиц М. Вопрос, требующий внимания / М. Тиц // Совет. музыка. — 1973. — № 9. — С. 9
81. Тюлин Ю. Теоретические основы гармонии : учеб. пособ. / Ю. Тюлин, Н. Привано. — М. : Музыка, 1965. — 275 с.
82. Тюлин Ю. Учебник гармонии / Ю. Тюлин, Н. Привано. — Изд. 3-е, доп. — М. : Музыка, 1986. — 238 с.
83. Тюлин Ю. Мысли о современной гармонии / Ю. Тюлин // Совет. музыка. — 1962. — № 10. — С. 100–105.
84. Тюлин Ю. Учение о гармонии. Т. 1 / Ю. Н. Тюлин. — Изд. 2-е. — Л. ; М. : Гос. музык. изд-во, 1939. — 191,[4] с.
85. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации : учеб. пособ. / Ю. Тюлин. — М. : Музыка, 1976. — 163 с.
86. Харківські асамблеї. Міжнародний музичний фестиваль 1992 р. «Барокко та ХХ століття». Збірка матеріалів. / Упорядник Г.І.Ганзбург. — Харків, 1992. — С. 17. (укр., engl.)
87. Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского: 1917—1992. — Харьков, 1992. — С. 92-93.
88. Холопов Ю. Задания по гармонии / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1983. — 288 с.
89. Холопова Ю. Наблюдения над современной гармонией / Ю. Холопова // Совет. музыка. — 1971. — № 11. — С. 50–55.
90. Холопов Ю. Очерки современной гармонии : исследование / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1974. — 288 с.
91. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность : сб. ст. / ред.-сост. Т. А. Лебедева. — М., 1966. — Вып. 4. — С. 216–329.
92. Холопов Ю. Современные черты гармонии С. Прокофьева / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1967. — 475 с.

93. Холопова В. Музыкальный тематизм : научно-методический очерк / В. Холопова. — М. : Музыка, 1983. — 88 с.
94. Холопова В. Фактура : очерк / В. Холопова. — М. : Музыка, 1979. — 86 с.
95. Хомінський Й. Історія гармонії та контрапункту. В 2 т. Т. 1. Первісне багатоголосся. Доба органуму. Поліфонія середньовіччя / Й. Хоминський ; пер. с пол., вступ. ст. і прим. Л. Грабовського. — Київ, 1975. — 573 с.
96. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма : учебник / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1987. — 239 с.
97. Цурканенко І. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Цурканенко Ірина Володимирівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 1998. — 16с.
98. Шевальє Л. История учений о гармонии / Люсьен Шевальє ; пер. с фр. З. Потаповой и В. Таранущенко ; под ред. М. В. Иванова-Борецкого. — М. : Гос. муз. изд-во, 1931. — 223 с.