

5. Овчинникова Т. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре : дисс. канд. Искусствоведения : 17.00.02 / Т. Овчинникова. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова, 2009. – 215 с.
6. Паисов Ю. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве / Ю. Паисов // Новая жизнь традиции в советской музыке. Статьи и интервью. – М., 1989. – С. 115-156.
7. Станкович-Спольська Р. "Цвіт папороті" Євгена Станковича: проблема жанру : автореф. дисертації на здобуття наук. ст. кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 / Р. Станкович-Спольська. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 18 с.
8. Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка / В. Шульгіна. – К.: ДАКККиМ, 2005. – 271 с.

References

1. Aliyev, Y. (1997). Emotionally-valuable work of schoolboys as didactic basis of their initiation to the art. *Sovremennyye problemy obrazovaniya*, 18-32. Tula [in Russian].
2. Grodzenskaya, N. (1975). Talking about the music in the classroom. *Muzyikalnoe vospitanie v shkole*. (issue 10), (pp.183-195). Moscow [in Russian].
3. Koshkareva, N. (2007). Choral composition in modern domestic music. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moscow State Conservatory P.I. Tchaikovsky [in Russian].
4. Kushka, Ya. (2007). Methodology of musical education of children. (Part I). Vinnitsa: Nova kniga [in Ukrainian].
5. Ovchinnikova, T. (2009). Choral theater in modern domestic musical culture. Doctor's thesis. Rostov-na-Donu: Rostov State Conservatory (Academy) S.V. Rahmaninov [in Russian].
6. Paisov, Yu. (1989). A new synthesis of traditions in modern Russian choral art. *Novaya zhizn traditsii v sovetskoy muzyke. Articles and interviews*, 115-156. Moscow [in Russian].
7. Spolska-Stankovic, R. (2005). "Tsvit paporoti" by Evgen Stankovic: the problem of genre. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: NMAU P.I. Chaykovskogo [in Ukrainian].
8. Shulgina, V. (2005). Ukrainian musical pedagogics. Kiev: DAKKKiM [in Ukrainian].

УДК 78.28

Гнатишин Оксана Євстафіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент
Львівської національної музичної академії
ім. М. В. Лисенка
oxanaostap@ukr.net

ФАКТУРА ЯК ПРЕДМЕТ УВАГИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКОЛОГІЇ: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті аналізуються найпомітніші дослідження музичної фактури українськими музикознавцями з моменту появи перших наукових праць на цю тему. Їхні головні ідеї формують особливості дотеперішнього цілісного бачення феномену, окреслюють перспективи подальших досліджень.

Ключові слова: українська музикологія, вчення про фактуру, ідеї і концепції Г. Виноградова, О. Сокола, Г. Ігнатченка, О. Гусарової.

Гнатишин Оксана Євстафіївна, кандидат искусствоведения, доцент Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко

Фактура как предмет внимания украинской музыкологии: концептуальный аспект

В статье анализируются самые заметные исследования музыкальной фактуры украинскими музыковедами с момента появления первых научных трудов на эту тему. Их главнейшие идеи формируют особенности до сегодняшнего целостного видения феномена, намечают перспективы дальнейших исследований.

Ключевые слова: украинская музыкология, учение о фактуре, идеи и концепции Г. Виноградова, А. Сокола, Г. Игнатченка, О. Гусаровой.

Hnatyshyn Oksana, PhD in Arts, Associate Professor of Lviv National M. V. Lysenko Academy of Music

Texture as subject of attention of Ukrainian musicology: the conceptual aspect

The Ukrainian quantitative and qualitative (in conceptual understanding) achievement in the study of texture in its conditional separation from the Soviet musicology has not been the subject of special attention of scientists. Now it is necessary to investigate and characterize this achievement. The corresponding aim involves the character (intensive,

passive, etc.) of appeals to the topic, the ideological content and features of the national development of these issues in the context of the Soviet ideological musicology. To do it, we need to identify scientific works of the Ukrainian scientists as much as possible, conventionally put them in the chronological order, to emphasize the main conceptual ideas and, eventually, form the "Ukrainian vision" of this phenomenon. Therefore, the subject of the analysis is all the highlighted (from the point of view of the expressed and developed positions) investigations of the texture in their retrospection.

The quantitative contribution of the Ukrainian theorists in the research of texture is not significant and it is explained comparatively late in the appeal to this subject, because the pioneers of the Ukrainian musicology of the first third of the twentieth century, according to the European scientific tradition, do not separate this problem among others. The Ukrainian musicology in the Soviet period (as well as other non-Russian theoretical schools) was developed in some common scientific way, and in studies of the texture was mainly connected closely with the achievements of scientists from Moscow and Leningrad.

The first works about the texture of the Ukrainian theorists appeared in the middle of 1970s most significant there were special investigations of A. Sokol, G. Ignatchenko and A. Gusarova. It is worth to be noted that their attention was focused on the individually-style aspect (except the overview methodical essay of Gusarova) with special attention to the structure of the texture (O. Sokol) and its semantic role (G. Vynogradov) for the linguistic and intellectual expression of a creator.

O. Sokol owns a theoretical substantiation of the typology of the simple, complex and synthetic textures based on the three-dimensional (horizontal (melodious), vertical (harmonic) and dispersed) analysis.

O. Sokol was aimed at the "internal" nature of the texture, whereas the study G. Vynogradov involved "external" analysis of the phenomenon with the classification of its major defining properties. Therefore, he proposed the system inherently the concept of the texture as a complex indicator of the style at several levels of its understanding. G. Vynogradov analyzed the texture as an aesthetic category and as a sign system. Thus, the texture in his investigation appears the linguistic and intellectual manifestation as an idea and its implementation. Numerous partial position contributed to the emergence of a common conceptual idea of the author. The musical texture as one of the elements of musical language combines all without exception the stylistic tools. Thus, its can become a complex indicator of the individual style of a composer, and hence the second feature of the musical idea. No small credit to G. Vynogradov is that apart from the general questions of theory of the musical texture, he developed a classification of the basic defining properties of invoices relative to the individual styles of the Ukrainian composers L. Revutsky, B. Liatoshynsky, A. Shtogarenko, and discovered the typical national stylistic elements in the texture. Here with the ideas of G. Vynogradova greatly increased his authoritative Soviet contemporaries (Frajonov, Wiesel, Nazajkinski), because, in particular, united the two differentiated in this scientific discourse of the previously mentioned perspectives analysis of textures (structured and procesual) and the two approaches to it (the proper theoretical and the individually-stylistic).

G. Ignatchenko thinks that the texture development is a set of changes in the process of the musical deployment and more or less their dependence on other factors of the education forms. Then it is discovered that these processes are organized on the two main levels. The first level of the texture development creates the processes, which do not cause changes of the types of texture; the second level presents changing the types of the texture in the musical presentation. The interaction of the the first and the second levels can lead to the formation of the third (intermediate) level of the texture development where the changes inside of the type of the texture approach to change in the basic form of presentation, providing the texture features of the inner modulation.

The conceptual analysis of the theoretical works testifies that not many efforts of the Ukrainian scientists in the investigation of the texture significantly enriched the theory of this phenomenon in the Soviet "music knowledge" technique, despite of the fact that scientists focused mainly on the works of the Ukrainian composers of some styles.

Together with the analysis of the texture in the previous materials, created musical text by a composer, which is ready to perform and study, in the Ukrainian musicology, they declared another approach to this phenomenon: the first one is focused on continuing the process of creating of the texture by artists. It was presented at the beginning of the 1970s by the works S. Pankratov, later by V. Prykhodko, T. Roshchin and I. Tsurkanenko. Recent years, the performance analysis of the texture was developed in the theory of performance by the efforts of V. Moskalenko.

The vision of the musicologists, S. Shyp and Yu. Yakubyak (however, manifested only through own racurs of understanding of the musical form, but not due to special logical analysis, which is not provided by the specific of a tutorial) reveal somewhat different approaches. So, S. Shyp reveals his understanding of the texture through the prism of the linguistic and intellectual organization of the musical form, with a clear accent. The texture of Ya. Yakubyak treats exclusively through the technology of the analysis of the musical works. However, the views of both the scientists coincide in the fact that the texture is the first of all the "sound tissue" (in spite of the words of S. Shyp that the texture is, the first of all, the exponent thought and the manifestation of the musical language for Yu. Yakubyak, it is the set of the sound elements and their spatial placement).

Therefore, the revealing the ontological, epistemological and ontological nature of the knowledge of the texture by the Ukrainian scientists, we show that due to their investigations this phenomenon expanded to the interpretations from the position of the all possible kinds of the musical activities: composer, performing and listening.

Проблеми фактури відносяться до порівняно мало вивчених у музичній науці взагалі (як, наприклад, мелодики) й є одними з найменш розроблених в українській музикології. Найпомітніші праці на цю тему довго сприймалися не інакше як "наше" спільне радянське надбання, а тому український

кількісний та якісний (в концептуальному розумінні) здобуток в його умовному виокремленні досі не був предметом спеціальної уваги науковців. Сьогодні настала пора дослідити свій сукупний внесок у загальне вивчення проблем фактури. Така мета передбачає з'ясування кількості звернень до теми, характеру (інтенсивного, пасивного, ін.) їхньої інтенсивності на кожному етапі розвитку музикології, різновидів концептуального наповнення, врешті сформувати "українське бачення" даного феномену.

Для виконання вказаних завдань слід найперше виявити якомога більше наукових праць українських вчених із проблем фактури (що в радянський час не артикулювалося), умовно укласти їх у хронологічній послідовності, виявити головніші концептуальні ідеї та в підсумку – особливості бачення цього феномену українськими вченими в контексті ідеологізованого радянського загального музикознавства, ймовірних перспектив подальших досліджень. Тож предметом аналізу постануть усі найважливіші (з погляду висловлених і розвинутих положень) дослідження фактури в їхній ретроспекції, що належать до групи здобутків, присвячених цілісній організації музичного виразу¹.

Пошук спеціальних праць українських дослідників на теми фактури дозволяє твердити, що такий кількісний внесок порівняно невеликий, що пояснюється хронологічно порівняно пізнім зверненням до цієї теми. Тут варто мати на увазі, що, оскільки в західноєвропейській теоретичній музикології проблеми фактури (від англ. "texture", від нім. "у музичній теорії розрізняють фактуру (Textur) і склад (Tonsatz) не виокремлювалися, а отже цілеспрямовано не досліджувалися, піонери української музикології в першій третині ХХ ст. – випускники Віденського, Львівського (польського) університетів (відділів музикології) та ін. наукових осередків – не вважали за потрібне на них спеціально зосереджуватися² і тим самим не порушували традицію.

Радянське музикознавство відзначилося крім іншого продукуванням численних нових розгалужень інтересів, серед котрих спочатку принагідно (переважно в підручниках з курсу гармонії), а згодом у спеціальних працях провідних учених "узаконювали" своє місце й проблеми фактури. Українське музикознавство (як і інші інонаціональні теоретичні школи), розвиваючись у ті роки в спільному науковому руслі, і в дослідженнях фактури було тісно пов'язане з досягненнями передусім московських і ленінградських науковців: розвивалися-поглиблювалися переважно їхні ідеї. Відтак умовне виокремлення нашого концептуального внеску з корпусу радянської наукової літератури і навіть його аналіз достатньо непрості.

І все ж якомога повніший вияв українського наукового спадку в цій сфері, його хронологічне впорядкування, аналіз важливіших праць щодо їх найсуттєвіших ідей дають можливість розкрити онтологічний, гносеологічний і аксіологічний характер дотеперішнього пізнання феномену, окреслити перспективи подальших його досліджень.

Відводячи фактурі "велику і органічну роль" у створенні не тільки "зовнішнього обличчя музичного цілого, але й його суті, його змісту" [2, 381], провідні радянські музикознавці представляли свої здобутки як намагання показати феномен "в усій масштабності його можливостей", тобто "у зв'язку зі змістом, стилем, драматургією, формотворенням і ін.", поступово розростаючись до трактувань з позицій усіх можливих видів музичної діяльності – композиторської, виконавської, слухацької. Це призводило до різкої інваріантності розуміння і, відповідно, тлумачень навіть самого поняття фактури³.

Отже, зародившись у лоні радянського музикознавства, теорія фактури вже в другій половині 1970-х років збагатилася різними за суттю і характером (спеціальним і фрагментарним) підходами в аналізі явища: з погляду форми (композиції), поліфонії, інструментознавства, аналізу творів, а його достатньо високий рівень спричинив формування єдиного узагальнюючого вчення про музичну фактуру з її спеціальною теорією. В середині 1980-х рр. М. С. Скребкова-Філатова систематизувала в ньому головніші аспекти розгляду.

I. Системний (статичний), що акцентує сторони музичної фактури, які виявляють у ній риси певної складної системи музичної мови, що складається з певних компонентів, які знаходяться між собою в тих чи інших функціональних відношеннях.

II. Процесуальний, пов'язаний з: а) встановленням взаємозв'язків фактури з іншими системами музичної мови і передбачає координацію фактури з інструментовкою, мелодикою, гармонією, музичною формою; б) образно-смісловий і тематичний; в) художньо-просторовий [11, 6].

Обидва аспекти науково-теоретичного дискурсу, достатньо сильно відрізняючись один від одного, передбачають логічний підхід до фактури, що виявляє її структуру і функції фактурних компонентів, а також функції фактури як системи в співвідношеннях з іншими системами (інструментовкою, мелодикою та ін.).

Починаючи з середини 1970-х років в радянському музикознавстві з'явилися й праці на цю тему українських теоретиків. Найпомітнішими серед них є спеціальні дослідження Г. Виноградова, О. Сокола, Г. Ігнатченка та О. Гусарової [3]. Примітно, що фокус їхньої уваги був спрямований на індивідуально-стильовий аспект (за винятком оглядового методичного нариса О. Гусарової) з особ-

ливою увагою на структуру фактури (О. Сокол) та її семантичну роль (Г. Виноградов) для мовно-мисленнєвого виразу творця.

О. Соколу належить теоретичне обґрунтування типології простої, складної і синтетичної фактури [12]. Тривимірний (горизонтальний (мелодичний), вертикальний (гармонічний) та розосереджений) аналіз різних типів викладу музичної тканини обумовив диференціацію інтервальної конструкції; інтервальної комбінації та інтервальної координації.

Ідея тривимірності передбачала також можливість вертикальної видозміни фактури, а саме: "розростання" вертикальних елементів музичної тканини на основі трьох основних принципів: найпростішого – доповнення; "вирощування" нових елементів та їх контрпунктування.

Типізація музичного викладу дозволяє не тільки буквально на дотик і слух відчутти поєднання фактурних елементів у музичній тканині, а й виявити його особливості в різних індивідуальних стилях. Це дає підстави віднести узагальнену ідею типізації фактури, з успіхом використану в аналізі творів одного композитора⁴, до концепцій прикладного характеру.

Якщо ідея О. Сокола була спрямована на "внутрішню" сутність фактури, то дослідження Г. Виноградова зосередилося на "зовнішньому" аналізі феномену, що передбачав систематизацію його основних визначальних властивостей [1]. Тож була висунута системна за своєю суттю концепція фактури як комплексного показника стилю на кількох рівнях його розуміння: Г. Виноградов проаналізував фактуру як естетичну категорію і як знакову систему⁵.

Відтак фактура у дослідника постала у мисленнєво-мовному прояві: як думка та її втілення. "Як музично-естетична категорія – це матеріалізація музичної думки у просторі та часі, яка почуттєво сприймається у таких 3-х параметрах: горизонталь, вертикаль, щільність" [1, 93]. До того ж "фактура – це знакова система, за допомогою якої здійснюється фіксація різних форм викладу складів музичної тканини на папері"⁶.

Концепція Г. Виноградова передбачає також кілька інших важливих положень, а саме, а саме: про розмежування понять музичного матеріалу і музичної фактури; неспівпадіння "музичної форми" і "музичної фактури"; структурний вигляд і мобільну функцію фактури. Ці часткові положення сприяли появі загальної концепційної ідеї автора: музична фактура як один із елементів музичної мови поєднує в собі всі без винятку стильові засоби, завдяки чому вона сама може стати комплексним показником індивідуального стилю композитора, а отже вторинною ознакою музичної ідеї⁷.

Неабиякою заслугою Г. Виноградова є те, що крім загальних питань теорії музичної фактури, він розробив систематизацію основних визначальних властивостей фактури відносно індивідуальних стилів українських композиторів Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, виявив характерні національно-стильові елементи у фактурі, завдяки вперше запропонованій власній методиці фактурного аналізу симфонічної партитури.

Примітно, що, зрідючи під впливом поглядів провідних радянських музикознавців (Е. Фріда, Ю. Тюліна, Л. Когана), ідеї Г. Виноградова значною мірою випереджали його сучасників (В. Фрайнова, М. Візеля, Є. Назайкінського). І не тільки за кількістю порушених проблем і питань, глибиною занурення в проблему, аргументованістю висновків, а й тому, що системна за своєю суттю ця концепція успішно поєднала два диференційовані в радянському науковому дискурсі попередньо згадані ракурси аналізу фактури (системний і процесуальний) і два підходи до неї (власне, теоретичний та індивідуально-стильовий)⁸.

Зважаючи на великі потенційні можливості фактури, спроможної виконувати провідні функції в темо- і формотворенні в умовах розширеного ладу, модифікованої тонально-гармонічної системи виникала потреба дослідити явище фактури в динаміці, тобто в процесі тих перетворень, без яких немислима фактура як виклад музичного матеріалу в часі тривалості музичної композиції. Тим-то в поле зору потрапив фактурний розвиток – сукупність змін у процесі музичного розгортання і більша або менша їх залежність від інших факторів формотворення [6]. Відтак було виявлено, що ці процеси організовуються на двох основних рівнях. Перший рівень фактурного розвитку творять процеси, що не спричиняють зміни типів фактури, другий – власне зміна типів фактури у процесі музичного викладу, а взаємодія ознак першого і другого рівнів може призвести до утворення третього, проміжного рівня фактурного розвитку, на котрому зміни всередині типу фактури наближаються до зміни основної форми викладу, надаючи фактурі рис внутрішньої модуляційності [4]. Міра інтенсивності фактурних змін, ступінь зв'язності форм музичного викладу творить наскрізний фактурний розвиток, котрий усвідомлюється як поступове становлення нової фактурної якості. Так визріла ідея 4-х видів наскрізного розвитку в фактурі⁹.

Системна за послідовністю сформульованих і обґрунтованих ідей концепція динамізму в музичній фактурі виокремилася на підставі комплексного теоретичного опрацювання фактурного розвитку. Відтак було послідовно досліджено фактуру як: композиційну структуру (вона постала "як си-

стема організації елементів мелодико-гармонічно-ритмічного комплексу); як сукупний результат музично-просторової координації і субординації звукових компонентів¹⁰.

Як видно, нечисленні зусилля українських учених у дослідженні питань фактури значно збагатили теорію цього феномена в "радянському" музикознавстві, хоч фокусувалися переважно на творчості українських композиторів різних стилів. Про це свідчать різні підходи, що визначали кожне конкретне бачення фактури у загальному вченні про неї.

На початку 1990-х років в українській музичній науці помітних ґрунтовних спеціальних праць про фактуру ще не створено, але увага до цієї теми помітна у дослідженнях комплексного характеру.

Наприкінці 1990-х років українські музикознавці в контексті нового бачення проблем музичної форми запропонували й власні погляди на фактуру.

Бачення С. Шипа [15] та Я. Якубяка [16] (виявлені, щоправда, лише крізь власний ракурс, а не завдяки спеціальному логічному аналізу, котрий не передбачений специфікою навчального посібника) виявляють дещо відмінні підходи: одесит виявляє своє розуміння фактури крізь призму мовно-мисленневої організації музичної форми, з виразовим акцентом, натомість львів'янин трактує її винятково через технологію аналізу музичних творів. Проте погляди обох збіглися в тому, що фактура – це передусім "звукова тканина" (хоч у С. Шипа вона – найперше виразник музичної думки і прояв музичного мовлення, а в Я. Якубяка – сукупність і просторове розміщення звукових елементів).

Водночас кожний вчений вдається до більш чи менш детальної класифікації типів фактури (у С. Шипа вона передбачає три види складів і сім видів фактур, а в Я. Якубяка поділ обмежується двома видами: одноголоссям (монодією) та багатоголоссям, котрі мають різні відгалуження, а між ними – різні, типологічно проміжні форми).

І ще. Якщо С. Шип звертає увагу на функції компонентів музичної фактури (рельєфу і фону), то Я. Якубяк виділяє два "очевидні" параметри фактури: часовий та просторовий, та "прихований" "третій – глибинний, котрий не фіксується у нотному тексті безпосередньо, однак існує, безсумнівно, як явище музично-психологічного порядку" [16, 51]. Останнє збігається з відомою дефініцією фактури Є. Назайкинського¹¹, запозичену, мабуть, від Г. Виноградова.

Менш ніж десятирічний (1970-1980-і рр.) відтинок часу, впродовж якого українські вчені-теоретики цілеспрямовано досліджували фактуру, ознаменувався різними підходами, методами, впливами та ін. У підсумку викристалізувалися поодинокі концептуальні ідеї та концепції бачення. В умовах глобального засилля розвиненої теоретичної сфери з боку московських і ленінградських учених українські музикологи отримали вузьку "нішу", передусім, стильового (індивідуального і узагальненого) аналізу й заповнили її гідними ідейними досягненнями, іноді пізніше повтореними провідними російськими теоретиками (як-от концепція тривимірності О. Сокола, котру згодом ще раз артикулював Є. Назайкинський). Відтак їхніми зусиллями фактура розкрилася через чи не найважливіші свої характеристики – структуру (в О. Сокола), динаміку розгортання (в Г. Ігнатченка) та семантичну роль (в О. Виноградова) для мовно-мисленневого вислову композитора. Ці аспекти наукових інтересів не лише підтверджують належність до традиційних тем в української музико-логії. Вони суттєво збагатили загальне вчення про фактуру і навіть її теорію. Водночас нез'ясованими залишаються багато питань, як-от: закономірності фактурного становлення в симфонічній творчості українських композиторів, особливо сучасних; відсутні праці, присвячені спеціальному вивченню процесів творення фактури в історичній еволюції музичної тканини та ін.

Поряд із аналізом фактури у попередньо створеному композитором, готовому до виконання й вивчення, музичному тексті в українській музикології заявив про себе й ще один підхід до явища – такий, що спрямований на триваючий в часі процес творення фактури виконавцями. Його представили з початком 1970-х років праці В. Приходько [9], а пізніше – Т. Роціної [10], І. Цурканенко [14]. В останні роки аналіз фактури розвинувся в теорії виконавства зусиллями чи не найбільше В. Москаленка. Музикознавець наголошує на обов'язковості враховувати в розумінні явища не тільки конструктивно-логічну сторону, а необхідний аспект її існування, а саме творення фактури в музично-виконавській практиці, що робить її унікальною в кожному окремому випадку. У виконавському баченні фактури предметом дослідження постає "процес фактурного синтезу виразових засобів, що розглядається з погляду його семантичної результативності. Здійснення синтезуючої функції фактури забезпечує взаємодію конкретних виразових засобів, у ході якої формуються семантично значимі музичні структури" [9, 3]. Це означає, що даний феномен постає ще й "художньою цілісністю в побудові звучання музичної тканини, що утворюється взаємодією її складових" [9, 61].

Виконавський підхід має добрі перспективи для подальших напрацювань у розвитку комплексного вчення про фактуру, особливо якщо йдеться про творчість українських композиторів минулого (особливо замовчуваних) різних стильових напрямків, оригінальної сучасної творчості.

В останні роки спеціально питанням фактури присвячені новітні дослідження українських медієвістів. Йдеться про нашу музичну спадщину давніх часів – монодію та партесне багатоголосся. Їх аналіз є, однак, предметом історичного музикознавства.

Примітки

¹ Тут керуємося теоретичним визначенням фактури Я. Якуб'яка, за яким вона є "способом їх [окремих виразових елементів] сполучення, координації між собою (напр, мелодії і гармонії)", заразом охоплюючи "всі елементи музичного виразу у композиції" [11, 49]. До цієї ж групи досліджень можна віднести, наприклад, праці з питань драматургії.

² Вони не привернули окремої спеціальної уваги й зачинателя української музикології С. Людкевича, хоча його аналітичні праці все ж розкривають ставлення автора до цієї категорії – як елемента ладо-гармонічної мови (в теоретичному аспекті), чинника задуманого та відтворюваного образу (естетичний аспект). Це відповідало непорушній світоглядно-творчій вимозі повної підпорядкованості стилю композиторському задуму, за якою проглядалася естетична концепція вираження музикою досконалої краси ("органічності").

³ Тут і "конкретна форма викладу звукової тканини" (С. Скребков, 1958), "сукупність прийомів викладу музичного матеріалу" (Ю. Тюлін, 1965), "сукупність засобів музичного викладу (мелодія, акорди, поліфонічні голоси, фігурація, орнаментика і т. п.)" (Енциклопедический музыкальный словарь, 1966), "характер, співвідношення і функції компонентів твору" (Л. Мазель і В. Цуккерман, 1967), пізніше "сукупність голосів (і груп голосів), що розглядаються з погляду їх характеру, поєднання і їх функцій в музичному цілому" (1979), "засіб викладу музичної думки", яка є результатом сполучення основних компонентів музики – мелодики, гармонії та ритму, тобто одна зі сторін музичної форми в широкому її розумінні (Ю. Тюлін і Н. Прівано).

⁴ Так було виявлено, що, наприклад, І. Стравінському притаманний інтервально-комбінаційний метод музичного викладу. Див.: [12].

⁵ Музикознавець наголошував, що "визначення фактури не може бути єдиним" [1, 95].

⁶ Об'єднавши обидва визначення, теоретик отримав узагальнене, за яким "музична фактура – це принцип організації у просторі і часі звукового потоку, що почуттєво сприймається у 3-х параметрах (горизонталь, вертикаль, щільність) і має деяку адекватність щодо способів його фіксації на папері за допомогою певної знакової системи або передбачає подібну фіксацію" [1, 94].

⁷ Г. Виноградов зауважив, що для виявлення індивідуального стилю у фактурі важливо, крім іншого, виявити "музично-конструктивну ідею композитора, тобто ту якість музичної тканини, яка максимально виражає квінтесенцію думки й індивідуальний підхід до звукового матеріалу певного творця" [1, 92].

⁸ Примітно, що хоч перші публікації вченого з'явилися у 1977-му році, його вартісні ідеї не були використані у пізніших дослідженнях цієї теми ні в Москві (Скребкова-Філатова М. С. Об особенностях развития фактуры в камерных хорах П. Хиндемита. М., 1979), ані в Ленінграді (Николаевская Ю. Фактура как элемент стилиевой системы (на материале клавирных сочинений Моцарта). Ленинград, 1984), а сама дисертація вченого була захищена у Тбілісі тільки в 1987 році.

⁹ Музикознавець виділив: 1) згущення-розрідження фактури по вертикалі і горизонталі, здійснювані як принцип на значних за масштабами ділянках форми, іноді протягом усього твору або великої його частини; 2) поступове виділення з певного фактурного контексту вертикального або горизонтального компонента (пласту або "зрізу"), що стає прообразом нової майбутньої форми викладу – "фактурні пророшення"; 3) обернений процес – збереження компонентів попередньої фактури при фрагментарній фактурній зміні – "фактурні ремінісценції"; 4) послідовна трансформація фактурних компонентів, збережених при зміні типів фактури і впізнаваних за якоюсь інваріантною ознакою – фактурні трансформації". Ці види наскрізного розвитку втілювалися у відповідних типах взаємозв'язку фактурних і структурних змін, кожен з яких творить певну структурну одиницю форми [4].

¹⁰ У підсумку визріло нове спеціальне визначення фактури, а саме: "фактура є рухома і з певною мірою інтенсивності видозмінна вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови" [4].

¹¹ У Є. Назайкинського фактура – це "тривимірна музично-просторова конфігурація музичної тканини, що диференціює і об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині усю сукупність компонентів" [8, 73].

Література

1. Виноградов Г. В. Музична фактура як аспект дослідження стилю // Українське музикознавство. 12. (Наук.-методичний міжвідомчий щорічник). – К.: Муз. Україна, 1977. – С. 91-107.
2. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии: Учебник / С. Григорьев. – Москва: Музыка, 1981. – 479 с.
3. Гусарова О. В. Фактура: Методический очерк. Машинопис / О. В. Гусарова. – Харьков, 1979. – 63 с.
4. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) / Игнатченко Георгий Игоревич: автореф. дис... канд. иск.-ния. – Киев, 1984.-Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content>
5. Игнатченко Г. И. О сквозном развитии в фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) / Георгий Игоревич Игнатченко // Тезисы докладов республиканской научно-теоретической

конференции преподавателей и аспирантов вузов культуры и искусства... 23-25 сентября 1981 г. – Харьков, 1981. – С. 145-148.

6. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми / Г. Ігнатченко // Українське музикознавство. №15. (Республ. міжвідомчий наук.-метод. збірник). – К.: Муз. Україна, 1980. – С. 131-141.

7. Москаленко В. Про художню функцію фактури в музиці / В. Москаленко // Музичне виконавство: 3 XX у XXI століття. – Київ, 2000. – С. 162-170. – (Науковий вісник НМА України ім. П. І. Чайковського. Вип. 7).

8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

9. Приходько В. И. Проблема исполнительского анализа музыкальной фактуры (на материале фортепианных произведений С. Прокофьева и Д. Шостаковича) / Вера Ивановна Приходько: автореф. дисс. ... канд. иск-ния. – Ленинград, 1987.– 22 с.; Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель / Приходько Вера Ивановна. – Харьков: Фолио, 1997. – 208 с.

10. Рощина Т. А. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования: На примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессiana / Рощина Татьяна Александровна: автореф. дис. ... канд. иск-ния. – К., 1991. – 20 с.

11. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М.: Музыка, 1985. –285 с.

12. Сокол А. В. Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И. Стравинского / Сокол Александр Викторович: автореф. дис... канд. иск-ния. – Киев, 1977. – 22 с.

13. Сокол О. Особливості та найважливіші принципи інтервально-комбінаційного методу І. Стравінського / О. Сокол // Українське музикознавство. – №11. (Республ. міжвідомчий наук.-метод. збірник). – К., 1976. – С. 120-143.

14. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці / Цурканенко Ірина Володимирівна: автореф. дис. ... канд. мист-ва. – Харків, 1998. – 16 с.

15. Шип С. Музична форма від звуку до стилю / Сергій Шип. – Київ, 1998. – С. 166-191.

16. Якубяк Я. Аналіз музичних творів. (Музичні форми). І. [Підручник для вищих музичних навчальних закладів]. – Тернопіль: СМП "Астон", 1999. –207 с.

References

1. Vynogradov, G. V. (1977). Music texture as aspect of the style's research. *Ukrainske muzyko-znavstvo*. 12: (Nauk.-metodychnyj mizhvidomchij schorichnyk), 92, 93, 94, 95, 91-107 [in Ukrainian].

2. Grygoriev, S. S. (1981). Theoretical course of garmony. Work book. Moscow: Muzyka [Russian].

3. Gusarova, O. V. (1979). Texture: Methodical essay. Machine typing. Kharkov [in Russian].

4. Ignatchenko, G. I. (1984). About dynamic processes in music texture (materials of works of Ukranian and Soviet compisers). Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv [in Russian].

5. Ignatchenko, G. I. (1981). About crossing development in the texture (materials of the Soviet composers) Proceedings from Republican Scientific Theoretical Conference of Lecturers and Postgraduate Students of Art and Culture Institutes. (pp. 145-148). Kharkov [in Russian].

6. Ignatchenko, G. (1980). About connections between texture's development and form. *Ukrainske muzykoznavstvo*. 12. (Respubl. mizhvidomchij nauk.-metod. zbirnyk), 131-141 [in Ukrainian].

7. Moskalenko, V. (2000). About art functions of texture in music. *Muzychne vykonavstvo: z XX u XXI stolittya*. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskogo, 7, 162-170 [in Ukrainian].

8. Nazajkinskiy, E. V. (1982). Logics of the music composition. Moscow: Muzyka [in Russian].

9. Prihodko, V. I. (1987). Problem of the performance analysis of the musical texture (material of forte-piano works S. Prokofjev and D. Shostakovich Extended abstract of the candidate's thesis. Leningrad; select. publ.: Prihodko, V. I. (1997). Musical texture and performance. Kharkov: Folio [in Russian].

10. Roschina, T. A. (1991). Performance decoding of the auther's conception of texture creation: piano creative work of K. Debussy, M. Ravel, O. Messiana. Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv [in Russian].

11. Skrebkova-Filatova, M. S. (1985). Texture in music. Art possibilities. Structure. Functions. Moscow: Muzyka [in Russian].

12. Sokol, A. V. (1977). Typology of simple, complicated and synthetic texture in the works I. Stravinskuy. Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv [in Russian].

13. Sokol, O. (1976). The peculiarities and the most important principles of the interval-combinative method I. Stravinskuy. *Ukrainske muzykoznavstvo*. 11. (Respubl. mizhvidomch. nauk.-metod. zbir-nyk), 120-143 [in Ukrainian].

14. Zurkanenko, I. V. (1998). Principles of texture-polyphonic organisations in the modern Ukrainian piano music Extended abstract of the candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

15. Schyp, S. (1998). Music form from sound to style. Kyiv [in Ukrainian].

16. Jakubyak, Yu. (1999). Analysis of the music works. (Music forms). Ternopil: SMP "Aston" [in Ukrainian].