

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**МИРОНЕНКО-МІХЕЙШИНА ОЛЬГА ЮРІЇВНА**

УДК 78.072:78.071.1(438)Лютославський(043.3)

Дисертація

**ЧАСОВА ОРГАНІЗАЦІЯ У ТВОРАХ  
ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО ШІСТДЕСЯТИХ —  
ДЕВ'ЯНОСТИХ РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ІННОВАЦІЙНІ  
РІШЕННЯ ТА ЇХ ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ**

025 «Музичне мистецтво»  
02 «Культура і мистецтво»

**Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
(кандидата мистецтвознавства)**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  
\_\_\_\_\_ (О. Ю. Мироненко-Міхейшина)

Науковий керівник — **Чижик Ірина Олексіївна**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ — 2022

## АНОТАЦІЯ

*Миرونенко-Міхейшина Ольга Юріївна.* Часова організація у творах Вітольда Лютославського шістдесятих — дев'яностих років ХХ століття: інноваційні рішення та їх теоретичне осмислення. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики, Київ, 2022.

**Актуальність дослідження.** Протягом ХХ ст. у композиторській практиці зростає та активується процес винайдення та засвоєння інноваційних засобів у царині ритміки, які вимагають з'ясування та пояснення у теоретичних дослідженнях. Однак теорія ритму як комплекс закономірно взаємопов'язаних понять і термінів на сьогодні є сформованою передусім на базі аналізу регулярної метроритмічної системи, яка панує у європейському музичному мистецтві XVIII–XIX ст. та в численних композиторських стилях ХХ ст. Аналіз наукових праць другої половини — останньої третини ХХ ст. дає змогу стверджувати, що на сьогодні далеко не повною мірою охоплені інновації, які втілені в часовій організації музичних творів ХХ ст. Наукові пошуки у вирішенні питань устрою часової організації у творах пост-класичного періоду не систематизовані, а результати досліджень не позбавлені суперечностей. Недостатня вивченість музики ХХ ст. в аспекті часової організації спричиняє певні бар'єри у дослідженні, зокрема, і творів В. Лютославського 1960–1990-х років — митця, творчій спадщині якого присвячена ця праця. **Об'єктом** дослідження є часова організація у творах В. Лютославського 60-х — 90-х рр. як носій здобутків митця, що стали суттєвим внеском у становлення техніки композиції ХХ ст. Внутрішній устрій часової організації (логіка її конструкції в цілому, зміст та властивості структурної — часової, — одиниці, співвідношення, взаємодія та зв'язок часових одиниць) є **предметом** дослідження. **Мета** полягає у виявленні різноаспектних чинників утворення часової організації та з'ясуванні особливостей її устрою і функціонування в музичних творах В. Лютославського.

У європейському музикознавстві аспект часової організації як ключової сфери творчих пошуків польського композитора є недостатньо висвітленим. Зокрема, немає праці, присвяченої комплексному вивченню питання часової організації у композиціях польського митця 1960–1990-х років. У зв'язку з цим у цій дисертації:

— Виконано в зазначеному аспекті дослідження творів В. Лютославського, а також розглянуто вибрані твори композиторів-попередників та сучасників, послідовників В. Лютославського; зокрема, здійснено аналізи докласичної музики, а також практично освоєно безтактові

прелюдії XVII ст. у класі клавесину з метою з'ясування особливостей до-тактової системи організації музичного розгортання творів у часі.

— Опрацьовано необхідну наукову літературу з різних питань у провідному для дисертації аспекті, зокрема з проблем часової організації у творах польського композитора, теорії ритму, особливостей французької версифікації та поетичного стилю А. Мішо, на вірші якого В. Лютославський написав вокально-інструментальний твір «Три поеми Анрі Мішо».

— З'ясовано музично-теоретичні позиції В. Лютославського, які він сформулював у науково-теоретичних працях, а також у бесідах та інтерв'ю.

— Вирішено проблемне питання методики аналітичного дослідження, яка має комплексний характер, ґрунтується на аналізі текстів партитур і виконавських версій творів, доповнюється вивченням особливостей виконавського інтонування окремих композицій, відповідності конкретної інтерпретаційної версії авторському хронометру, з'ясуванням значення якості аудіозаписів, крім цього — опрацюванням опублікованих джерельних матеріалів (фотодокументів, нотаток).

— На основі аналізу виявлено устрій часової організації творів В. Лютославського 60–90-х років XX ст., традиційні та інноваційні її елементи, їх властивості, закономірності їх взаємодії, конструктивні, структурні й художні функції.

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що у дисертації *уперше* в українському музикознавстві комплексно висвітлено питання часової організації у творах В. Лютославського 1960–1990-х років. У результаті дослідження з'ясовано, що часова організація в композиціях В. Лютославського охоплює засоби до-тактових, тактометричної, пост-тактових стильових систем ритму. Провідну роль в оформленні музичного матеріалу у творах В. Лютославського досліджуваного періоду відіграє поліфонічний склад мислення польського композитора. У часовій організації це виявляється в особливостях процесу структурування часового потоку, у якому поліфонічно взаємодіють різні типи ритміки — регулярної та нерегулярної, — а також у властивостях часової одиниці, яка може мати моно- та поліструктуру. Поліукладність часової організації спричиняє комплекс художніх ефектів, таких як ритм-статика, ритм-динаміка, поліхронність. Принцип поліфонічної взаємодії регулярного та нерегулярного типів ритміки витримується майже в усіх композиціях обраного періоду, тому можна стверджувати, що він є одним із центральних, конструктивних у часовій організації в музиці В. Лютославського 1960–1990-х років. У широкому контексті пошуків у сфері ритму й часу композиторів різних європейських шкіл (зокрема, Д. Лігеті, А. Тертеряна) зазначеного періоду такий підхід до організації протікання часу в композиції є інноваційним.

Важливим теоретичним положенням дослідження є те, що в його термінологічному апараті *уперше* чітко розмежовуються поняття метричної і часової одиниць. Поняття метричної одиниці застосовується лише до тієї

часової одиниці, яка функціонує на ділянках із регулярним типом ритміки і має функціональні ознаки такту. Більш загальним поняттям, яким позначено одиницю структурування часового потоку в умовах регулярності та нерегулярності, є «часова одиниця». На ділянках із нерегулярним типом ритміки функціонує хроночарунка (за дефініцією, запропонованою у цьому дослідженні) — часова одиниця, яка є за природою інтонаційним утворенням, а за формою — синтаксичною побудовою.

Акцентуацію, яка є чинником утворення різноманітних художніх ефектів часової організації, *уперше* запропоновано диференціювати як точкову (акцент одиничний або сумарний) та розмиту. Тип акцентуації взаємопов'язаний із типом ритміки: регулярної (із точковою акцентуацією), а також нерегулярної (у якій рівноправно діють форми точкового одиничного і сумарного, розмитого акценту). Точковий акцент є основою формування ритму-динаміки, розмитий — ритму-статички, а їх сумісна поліфонічна дія — поліхронності. Такий підхід до розрізнення явищ ритму-статички, ритму-динаміки та поліхронності за типом акценту запропоновано *уперше*. Отже, взаємодія різних типів акцентності в сукупності з іншими засобами зумовлює утворення різноманітних художніх ефектів часової організації — поліхронності, ритму-статички, ритму-динаміки, поступових або різких переходів від статички до динаміки та навпаки. З'ясовано, що виявлені типи акцентуації спостерігаються не тільки в музиці В. Лютославського, а і його попередників (Е. Варез), сучасників (Д. Лігеті, Я. Ксенакіс, А. Тертерян), послідовників (К. Пендеревський, Т. Мюрай).

У дисертації *набуло подальшого розвитку* вивчення явища поліхронності. У зв'язку зі специфікою обраного для аналізу музичного матеріалу в дисертації поліхронність визначено як художній ефект часової організації, що виникає через поліфонічне поєднання сегментів фактури з різними формами ритмічної організації (регулярної, періодичної, мікроперіодичної, за визначеннями, запропонованими у цьому дослідженні) і, переважно, — типами акцентності (точкової та розмитої). Поліхронність є провідною властивістю часової організації в музиці В. Лютославського, характерною ознакою поліструктурної часової одиниці.

*Виявлено*, що поліукладність часової організації має специфічний вияв у партитурній графіці творів. Зокрема, особливе значення в організації протікання часового потоку має такий елемент партитурної нотації, як чорний трикутник, а також вертикальна риска (на зразок тактової). Ці графеми символізують жест диригента, який координує голоси на кожен долю часу згідно з умовним метричним розміром у системі нерегулярного типу ритміки. Зміст цих графічних символів, їх функція як тактусу, елементу до-тактової системи часової організації, є однією з інновацій В. Лютославського у сфері засобів часової організації.

У дисертації *запропоновані* такі *нові поняття* для визначення властивостей часової організації В. Лютославського, як: хроночарунка, хрономотив, хронофраза, хроноперіод, розмитий акцент, одиничний

точковий акцент і сумарний точковий акцент, поліструктурна часова одиниця. Також, у розвідці *пропонується нове розуміння* таких понять теорії ритму, як: акцент, поліхронність, ритм-статика, ритм-динаміка, регулярність, нерегулярність, метр, метрична одиниця, сильний і слабкий час, опорний і неопорний час. Крім цього, *упроваджено* в сучасну теорію музики *поняття* тактуса. Важливо, що вперше як інструментарій дослідження параметру часової організації *системно застосовано* у практиці аналізу таку *методику* дослідження, як порівняння виконавських версій і партитурного тексту за хронометром.

Запропоновані в дослідженні результати мають практичну цінність, можуть застосовуватися в навчальних курсах музичних закладів освіти, використовуватися з просвітницько-виховною метою у лекціях, концертах для широкого загалу, а також — будуть корисні для виконавців музики В. Лютославського.

**Ключові слова:** творчість В. Лютославського, часова організація, часова одиниця, метр, регулярність, нерегулярність, періодичність, хроночарунка, хрономотив, хронофраза, хроноперіод, акцент, тактус.

## ABSTRACT

*Myronenko-Mikheyshina O. Y.* Temporal organization of Witold Lutosławski's works in the sixties — nineties of the XX century: innovative solutions and their theoretical comprehension. — Qualifying research paper on the rights of manuscript.

The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical art” (02 “Culture and art”). — Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2022.

**Relevance of research.** During the XXth century in the practice of composition the process of inventing and mastering the innovative means in the field of temporal organization, which require clarification and explanation in theoretical research, is increasing and activating. However, the theory of rhythm as a complex of interconnected concepts and terms today is formed primarily on the basis of analysis of the regular metrorhythmic system that prevails in the European musical art of the XVIIIth–XIXth centuries and in numerous compositional styles of the XXth century. Analysis of scientific works of the second half and the last third of the XXth century allows us to state that today innovations embodied in the temporal organization of musical works of the XXth century are far from being fully comprehended. Scientific studies in solving the issues of the mechanism of temporal organization in the works of the post-classical period are not systematized, and the results of research are not free from contradictions. Insufficient study of music of the XXth century in the aspect of temporal organization causes certain barriers in the study, in particular, the works of

W. Lutosławski 1960s–90s. This thesis is devoted to the W. Lutosławski's creative heritage of the specified period. The **object** of research is the temporal organization in the works of W. Lutosławski 1960s–90s as a carrier of the artist's achievements, which became a significant contribution to the formation of composition techniques of the XXth century. The internal order of the temporal organization (the logic of its construction as a whole, content and properties of structural — temporal — units, ratios, interaction and connection of temporal units) is the **subject** of research. The **aim** is to identify various factors in the formation of the temporal organization and to clarify the features of its order and functioning in the musical works of W. Lutosławski.

In European musicology, the aspect of temporal organization as a key area of the Polish composer's creative work is insufficiently covered. In particular, there is no comprehensive study of the temporal organization issue in Polish composer's works, created in the 1960s–90s. Therefore, in this dissertation:

— Research of the W. Lutosławski's works, as well as analysis of the selected works of composers-predecessors and contemporaries, followers of W. Lutosławski were done in this aspect, also were practically mastered unmeasured preludes of the XVIIth century in the harpsichord classroom in order to clarify the features of the pre-measure system of musical flow organization in time.

— Scientific literature on various issues in a main aspect of this dissertation has been studied, in particular — on the problems of the temporal organization in the works of a Polish composer, on the theory of rhythm, on the peculiarities of French versification, poetic style of H. Michaux and his vocal and instrumental work «Three Poems by Henri Michaux».

— The musical-theoretical positions of W. Lutosławski, which are formulated by the artist in conversations and interviews, as well as in scientific-theoretical investigations are clarified.

— The problem of analytical research methodology has been solved, which is complex, based on the analysis of texts of scores and performance versions of works, supplemented by studying the features of performance intonation of individual compositions, by compliance of an interpretation version with the author's chronometer, by clarification of the quality of audio recordings, in addition — elaboration of published source materials (photo documents, notes).

— On the basis of analytical research the internal order of temporal organization of W. Lutosławski's works of the 1960s–90s of the XXth century, its traditional and innovative elements, their properties, specifics of their interaction, constructive, structural and artistic functions are revealed.

This study is *the first* in Ukrainian musicology, devoted to a comprehensive coverage of the issue of temporal organization in the works of W. Lutosławski 1960s–90s. It is the **scientific novelty** of the study. As a result of the research it was found out that temporal organization in W. Lutosławski's compositions include the means of pre-tact, tactometric, post-tact stylistic systems of rhythm. The leading role in the structuring of musical material in the works of

W. Lutosławski in period, which is being studied, plays the polyphonic type of composer's thinking. In the temporal organization this is manifested in the peculiarities of the process of structuring the time flow: namely, in the interaction of two types of rhythmic —regularity and irregularity, — and in the properties of the time unit, which has mono- and polystructure. Polycomposition of the temporal organization causes a whole complex of artistic effects, such as rhythm-statics, rhythm-dynamics, polychrony. This principle of polyphonic interaction regular and irregular types of rhythmic is maintained in almost all compositions of the selected period, so it can be argued that it is one of the central, constructive basis of temporal organization in the music of W. Lutosławski 1960s–90s. In the wide context of studies in the field of rhythm and time of composers of various European schools (in particular, D. Ligeti, A. Terterian) of selected period, this approach to the organization of time in the composition is innovative.

An important theoretical position of this study consists in idea that its terminological apparatus *for the first time* clearly distinguish between the concepts of metric and time units. The concept of metric unit is applied only to the time unit that operates in areas with a regular type of rhythmic and has functional features of measure. More general concept that denotes the unit of structuring the time flow in conditions of regularity and irregularity is the time unit. In sections with an irregular type of rhythmic there is a chronostructure (according to the definition proposed in this study) — a temporal unit, which is an intonation formation by nature and syntactic construction by form.

In this issue is *for the first time* proposed to differentiate accentuation, which participates in the formation of various artistic effects of temporal organization, between point type (single accent or summary accent) and blurred type. The type of accentuation is interrelated with the type of rhythmic: regular (with point accentuation), and irregular (in which the forms of point single, point summary and blurred accent are equally functionate). Point accent is the basis for the formation of rhythm-dynamics, blurred — rhythm-statics, and their combined polyphonic action — polychrony. This approach to distinguishing between the phenomena of rhythm-statics, rhythm-dynamics and polychrony by type of accent is proposed *for the first time* in this dissertation research. Thus, the interaction of different types of accent in combination with other means predetermines to the formation of various artistic effects of temporal organization — polychrony, rhythm-statics, rhythm-dynamics, gradual or abrupt transitions from statics to dynamics and vice versa. It was found that the identified types of accentuation are observed not only in the music of W. Lutosławski, but also his predecessors (E. Varese), contemporaries (D. Ligeti, J. Xenakis, A. Terterian), followers (K. Penderecki, T. Murail).

In this issue the study of the phenomenon of polychrony acquires further development, the definition of which is contained in modern research. Due to the specifics of the chosen musical material for analysis in this dissertation, polychrony is defined as the artistic effect of the temporal organization that arises through the polyphonic combination of texture segments with different forms of rhythmic organization (regular, periodic, microperiodic, according to the

definitions proposed in this study) and, as a rule, types of accentuation (point and blurred). Polychrony is a leading feature of the temporal organization in the music of W. Lutosławski, a characteristic feature of, as noted, polystructural time unit.

*It is revealed* that the polycomposition of temporal organization has a specific revelation in the score graphics of works. In particular, such element of score notation as a black triangle, as well as a vertical line (like a bar line) has a special importance in the organization of the time flow. These graphemes symbolize the gesture of the conductor, who coordinates the voices for each beat of time according to the conditional time signature in the system of irregular type rhythmic. The content of these graphic symbols, their function as a measure, an element of the pre-tact system of temporal organization, is one of the innovations of W. Lutosławski in the field of temporal organization.

The dissertation *proposes* such *new concepts* for determining the properties of W. Lutosławski's temporal organization as: chronostructure, chronomotive, chronophrase, chronoperiod, blurred accent, single point accent and summary point accent, polystructural time unit. Also, issue *offers a new comprehension* of such concepts of rhythm theory as: accent, polychrony, rhythm-statics, rhythm-dynamics, regularity, irregularity, meter, metric unit, strong and weak time, backing and non-backing time. In addition, the concept of tactus *has been introduced* into modern music theory. It is important that *for the first time* as a tool for studying the parameter of temporal organization such research methods as comparing performance versions and score text on the chronometer systematically used in the practice of analysis.

The results proposed in the study have practical value, can be used in educational courses of higher musical education schools, as well as used for educational purposes in lectures, concerts for the general public, to be useful for performers of music W. Lutosławski.

**Key words:** W. Lutosławski's works, temporal organization, temporal unit, meter, regularity, irregularity, periodicity, chronostructure, chronomotive, chronophrase, chronoperiod, accent, tactus.

## STRESZCZENIE

*Myronenko-Mikheyshina O. Y.* Organizacja czasowa w twórczości Witolda Lutosławskiego lat sześćdziesiątych — dziewięćdziesiątych XX wieku: rozwiązania innowacyjne i ich teoretyczne rozumienie. — Kwalifikacyjna praca naukowa na prawach rękopisu.

Rozprawa w celu uzyskania tytułu doktora filozofii ze specjalizacji 025 "Sztuka muzyczna" (02 "Kultura i sztuka"). — Ukraińska Narodowa Akademia Muzyczna, Ministerstwo kultury i polityki informacyjnej Ukrainy, Kijów, 2022.

**Aktualność badań.** W XX wieku w praktyce kompozytorskiej narasta i aktywizuje się proces wynalezienia i opanowywania nowatorskich środków z dziedziny rytmiki, które wymagają doprecyzowania i wyjaśnienia w badaniach teoretycznych. Jednak teoria rytmu jako zestaw naturalnie powiązanych ze sobą



pojęć i terminów powstaje dziś przede wszystkim na podstawie analizy regularnego systemu metrycznego, który panuje w europejskiej sztuce muzycznej XVIII–XIX wieku oraz w wielu stylach kompozytorskich XX wieku. Analiza prac naukowych z drugiej połowy — ostatniej trzeciej części XX wieku pozwala stwierdzić, że na dzień dzisiejszy innowacje ucieleśnione w organizacji czasowej dzieł muzycznych XX wieku są dalekie od pełnego pokrycia. Badania naukowe w rozwiązywaniu problemów organizacji czasowej w dziełach okresu postklasycznego nie są usystematyzowane, a wyniki badań zawierają sprzeczności. Niewystarczający stopień znajomości muzyki XX wieku pod względem organizacji czasowej tworzy pewne bariery w pracach badawczych, w szczególności utworów W. Lutosławskiego lat 1960–90-tych — artysty, dziedzictwu twórczemu którego poświęcona jest ta praca. **Obiektem** badań jest organizacja czasowa w twórczości W. Lutosławskiego lat 1960–90-tych jako nośnik dokonań artysty, które znacznie przyczyniły się do kształtowania się techniki kompozycji XX wieku. Wewnętrzny układ organizacji czasowej (logika jej konstrukcji jako całości, treść i właściwości jednostek strukturalnych — czasowych, powiązanie, interakcja i połączenie jednostek czasowych) jest **przedmiotem** badań. **Cel** badań polega na identyfikacji różnych czynników kształtowania się organizacji czasowej oraz wyjaśnienie szczegółów jej układu i funkcjonowania w twórczości muzycznej W. Lutosławskiego.

W muzykologii europejskiej aspekt organizacji czasowej jako kluczowej dziedziny poszukiwań twórczych polskiego kompozytora jest niedostatecznie ujęty. W szczególności brak jest wywiadu poświęconego kompleksowemu badaniu kompozycji polskiego artysty, powstałych w tym okresie lat 1960–90-tych pod względem organizacji czasowej. Dlatego w niniejszej rozprawie:

— W danym aspekcie zbadano twórczość W. Lutosławskiego, a także analitycznie zapoznano się z wybranymi dziełami kompozytorów-poprzedników i współczesnych, naśladowców W. Lutosławskiego; w szczególności wykonano analizę muzyki przedklasycznej o różnym stopniu kompletności, a także opanowano praktycznie nietaktowne preludia XVII wieku w klasie klawesynowej w celu wyjaśnienia cech systemu przed-taktowego organizacji muzycznego rozwoju utworów w czasie.

— Opracowana została niezbędna literatura naukowa dotycząca różnych zagadnień w wiodącym aspekcie tej rozprawy, a w szczególności — problemów organizacji czasowej w twórczości kompozytora polskiego, teorii rytmu, cech wersyfikacji francuskiej i stylu poetyckiego Henri Michaux, do wierszy którego W. Lutosławski stworzył dzieło wokalnie-instrumentalne — „Trzy poematy Henri Michaux”.

— Wyjaśniono pozycje muzyczno-teoretyczne W. Lutosławskiego, które artysta formułuje w rozmowach i wywiadach, a także w dociekaniach naukowo-teoretycznych.

— Rozwiązany został problem metody badań analitycznych, która ma złożony charakter, opiera się na analizie tekstów partytur i wersji wykonawczych utworów, uzupełniona jest o badanie cech intonacji wykonawczej poszczególnych

utworów, korespondencją określonej wersji interpretacyjnej z chronometrem autora, doprecyzowaniem jakości nagrań dźwiękowych, oprócz tego — obróbką opublikowanych materiałów źródłowych (dokumenty fotograficzne, notatki).

— Na podstawie badań analitycznych ujawniono układ organizacji czasowej dzieł W. Lutosławskiego z lat 1960–90-tych, elementy tradycyjne i nowatorskie, ich właściwości, prawidłowości ich interakcji, funkcje strukturalne, konstrukcyjne i artystyczne.

**Nowością naukową opracowania** jest to, że niniejsze opracowanie jest *pierwszym* w ukraińskiej muzykologii, poświęcone kompleksowemu omówieniu problematyki organizacji czasowej w dziełach W. Lutosławskiego w latach 1960–90-tych. W wyniku przeprowadzonych badań ustalono, że organizacja czasowa w kompozycjach W. Lutosławskiego obejmuje środki przedtaktowych, taktometrycznych, post-taktowych systemów stylistycznych rytmu. Wiodącą rolę w ukształtowaniu materiału muzycznego w twórczości W. Lutosławskiego okresu, który jest badany, odgrywa polifoniczny tryb myśli polskiego kompozytora. W organizacji czasowej przejawia się to w interakcji różnych typów rytmiki — regularnej i nieregularnej, a także we właściwościach jednostki czasu, która może mieć mono- i polistrukturę. Poli-układ organizacji czasowej powoduje cały szereg efektów artystycznych, takich jak rytm-statyka, rytm-dynamika, polichronia. Zasada polifonicznej interakcji dwóch rodzajów rytmiki — regularnej i nieregularnej — jest zachowana w prawie wszystkich kompozycjach wybranego okresu, można więc stwierdzić, że jest to jedna z centralnych, konstruktywnych organizacji czasowych w muzyce W. Lutosławskiego lat 1960–90-tych. W szerokim kontekście badań nad rytmem i czasem kompozytorów różnych szkół europejskich (w szczególności D. Ligetiego, A. Terteriana) tego okresu takie podejście do organizacji czasu w kompozycji jest innowacyjne.

Ważnym stanowiskiem teoretycznym opracowania jest to, że w jego aparacie terminologicznym *po raz pierwszy* wyraźnie rozróżnia się pojęcia jednostek metrycznych i czasowych. Pojęcie jednostki metrycznej stosuje się tylko do jednostki czasu, która działa na odcinkach o regularnym typie rytmiki i ma funkcjonalne znaki taktu. Bardziej ogólnym pojęciem oznaczającym jednostkę strukturyzacji upływu czasu w warunkach regularności i nieregularności jest jednostka czasu. Na odcinkach o nieregularnym typie rytmiki występuje chronokomórka (zgodnie z definicją zaproponowaną w niniejszym opracowaniu) — jednostka czasowa, będąca ze swej natury formacją intonacyjną, a ze względu na formę — konstrukcją syntaksyczną.

Akcentuację, która uczestniczy w tworzeniu różnych artystycznych efektów organizacji czasowej, proponujemy *po raz pierwszy* wyróżnić jako punktową (pojedynczy lub sumaryczny akcent) i rozmytą. Rodzaj akcentowania jest powiązany z rodzajem rytmiki: regularną (z akcentowaniem punktowym) oraz — nieregularną (w której jednakowo ważne są formy akcentu punkowego pojedynczego i sumarycznego, rozmytego). Akcent punktowy jest podstawą kształtowania się rytmu-dynamiki, rozmyty — rytmu-statyki raz ich połączonego działania polifonicznego — polichronii. Takie podejście do rozróżnienia zjawisk

rytmu-statyki, rytmu-dynamiki i polichronii ze względu na rodzaj akcentu zostało zaproponowane *po raz pierwszy* w niniejszej pracy doktorskiej. W ten sposób interakcja różnych rodzajów akcentów w połączeniu z innymi środkami prowadzi do powstania różnych artystycznych efektów organizacji czasowej — polichronii, rytmu-statyki, rytmu-dynamiki, stopniowych lub nagłych przejść od statyki do dynamiki i odwrotnie. Stwierdzono, że zidentyfikowane typy akcentowania obserwuje się nie tylko w muzyce W. Lutosławskiego, ale także jego poprzedników (E. Varese), współczesnych (D. Ligeti, J. Xenakis, A. Terterian), naśladowców (K. Penderecki, T. Murail).

W niniejszym opracowaniu *nabywa dalszego rozwoju* badanie zjawiska polichronii, którego definicja zawarta jest we współczesnych badaniach. Ze względu na specyfikę wybranego materiału muzycznego do analizy w niniejszej rozprawie polichronię definiuje się jako artystyczny efekt organizacji czasowej, który powstaje poprzez polifoniczne połączenie segmentów fakturowych o różnych formach organizacji rytmicznej (regularnej, periodycznej, mikroperiodycznej, zgodnie z definicjami zaproponowanymi w niniejszym opracowaniu) oraz zazwyczaj — rodzajach akcentu (punktowego i rozmytego). Polichronia jest wiodącą cechą organizacji czasowej w muzyce W. Lutosławskiego, charakterystyczną cechą, jak zauważono, polistrukuralnej jednostki czasu.

*Odkryto*, że poli-układ organizacji czasowej przejawia się w szczególny sposób w grafice partyturowej dzieł. W szczególności taki element zapisu nutowego, jak czarny trójkąt, a także pionowa linia (podobna do taktowej) ma szczególne znaczenie w organizacji upływu czasu. Grafemy te symbolizują gest dyrygenta, który koordynuje głosy dla każdej części czasu według warunkowej wielkości sygnatury czasowej w systemie o nieregularnej rytmice. Treść tych symboli graficznych, ich funkcja jako taktusu, elementy przedtaktowego systemu organizacji czasowej, jest jedną z innowacji W. Lutosławskiego w dziedzinie organizacji czasowej.

W prace doktoranckiej proponuje się takie nowe koncepcje, aby określić właściwości organizacji czasowej W. Lutosławskiego, jak: chronokomórka, chronomotywa, chronofraza, chronoperiod, akcent rozmyty, akcent punktowy pojedynczy i akcent sumaryczny, polistrukuralna jednostka czasu. Badanie oferuje również nowe rozumienie takich pojęć teorii rytmu, jak: akcent, polichronia, rytm-statyka, rytm-dynamika, regularność, nieregularność, metrum, jednostka metryczna, czas mocny i słaby, czas wsporny i nie wsporny.

Ponadto do współczesnej teorii muzyki *wprowadzono* pojęcie taktusu. Ważne jest, aby po raz pierwszy jako narzędzie do badania parametru organizacji czasowej *systematycznie wykorzystywano* w praktyce analizy takie *metody* badawcze jak porównywanie wersji wykonania i tekstu partyturowego na chronometrze.

Zaproponowane w pracy wyniki mają wartość praktyczną, mogą być wykorzystane w kursach edukacyjnych w edukacji muzycznej szkolnictwa wyższego, a także wykorzystywane w celach edukacyjnych na wykładach,

koncertach dla szerokiej publiczności, przydatne dla wykonawców muzyki W. Lutosławskiego.

**Słowa kluczowe:** twórczość W. Lutosławskiego, organizacja czasowa, jednostka czasowa, metrum, regularność, nieregularność, periodyczność, chronokomórka, chronomotyw, chronofraza, chronoperiod, akcent, taktus.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці здобувача, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Мироненко-Михейшина О. Ю. Особенности тактового структурирования музыкальной ткани в Концерте для виолончели с оркестром В. Лютославского // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. 2014. Вип. 49. С. 63–76.

2. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Зміст явища акценту в сучасній музиці (на матеріалі творів Вітольда Лютославського) // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. 2019. Вип. 59. С. 14–31. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.02>

3. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Цілісність як нове поняття теорії ритму: спроба визначення змісту // Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16 (2). С. 27–35. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217738](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217738)

4. Мироненко-Михейшина О. Ю. Ритмы поэзии и прозы как структурные модели временной организации в произведениях В. Лютославского 60-х — 90-х гг. // The European Journal of Arts, 2021. № 4. P. 78–86. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-78-86>

5. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Цитата в Прелюдії В. Бібіка (з циклу «34 Прелюдії та фуги») як відображення взаємодії різних модусів ритмічного мислення // Актуальні питання гуманітарних наук / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 37. Т. 2. С. 49–58. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-8>.

6. Myronenko-Michejszyna O. Trzy poematy Henri Michaux Witolda Lutosławskiego: znaczenie współdziałania kompozytorskiego tekstu i jego wersji wykonawczych w ujawnieniu właściwości rytmicznej organizacji utworu // Wieloznaczność dźwięku. Tom 6 / The Karol Lipiński Academy of music in Wrocław. Wrocław, 2021. S. 119–134. ISBN 978-83-65473-30-1

### Наукові праці здобувача, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

1. Мироненко-Михейшина О. Ю. Особенности тактового структурирования музыкальной ткани в Концерте для виолончели с оркестром

В. Лютославского // Тези XVI міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України». 8–10 січня 2014 р. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2014. С. 107–108.

2. Мироненко-Михейшина О. Ю. Феномен темпа в Виолончельном концерте В. Лютославского // Тези XVI міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці». 8–10 січня 2016 р. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2016. С. 86–88.

3. Мироненко-Михейшина О. Ю. Зміст явища акценту в сучасній музиці (на матеріалі творів Вітольда Лютославського) // Молоді музикознавці : тези XIX міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 9–11 січня 2019 р.) / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2019. С. 130–131.

**Наукові праці здобувача,  
які додатково відображають наукові результати дисертації**

1. Мироненко-Михейшина О. Ю. Временная организация в музыке В. Лютославского 1960-х — 1990-х: природа, средства, способы // Музыкальная Армения, 2022. ISSN(print): 1829-0019 (прийнято до друку).

## З М І С Т

<b>ВСТУП.....</b>	<b>17</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЧАСОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ У ТВОРАХ ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО 1960– 1990-Х РОКІВ .....</b>	<b>28</b>
1.1. Теорія тактового метру: сучасні дослідницькі концепції.....	28
1.1.1. Метр.....	33
1.1.2. Регулярність, нерегулярність, періодичність .....	35
1.1.3. Сильний і слабкий час .....	43
1.1.4. Переакцентуація окремих положень теорії тактового метру як запит сучасної музикознавчої практики.....	45
1.2. Дотактові та посттактові явища часової організації: досвід сучасного теоретичного музикознавства .....	48
1.2.1. Ритмічна тривалість .....	48
1.2.2. Акцент .....	54
1.2.3. Ритм-статика і ритм-динаміка.....	60
1.2.4. Темп .....	61
1.2.5. Тактус .....	64
1.3. Аспект часової організації в музикознавчих дослідженнях творчості Вітольда Лютославського 1960–1990 років .....	68
1.4. Теоретичні розробки Вітольда Лютославського у сфері часової організації.....	84
1.5. Специфіка устрою часової організації в музиці Вітольда Лютославського .....	94
1.5.1. Часова одиниця: чинники утворення, властивості. Дефініції інноваційних явищ .....	94
1.5.2. Особливості класифікації часових одиниць і типів ритмічної організації у творах Вітольда Лютославського .....	98
1.5.3. Роль сприйняття слухача у вивченні та визначенні властивостей часової організації у творах Вітольда Лютославського .....	102
1.5.4. Властивості часової організації в музиці Вітольда Лютославського крізь досвід компаративного аналізу.....	106
Висновки до першого розділу .....	107
<b>РОЗДІЛ 2 ВЛАСТИВОСТІ ЧАСОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ У ТВОРАХ ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО 1960–1990-Х РОКІВ .....</b>	<b>110</b>
2.1. Особливості функціонування часової одиниці та її елементів.....	110

	15
2.1.1. Часова одиниця періодичного та мікроперіодичного типів .....	110
2.1.2. Часова одиниця регулярного типу: такт .....	120
2.1.3. Поліструктурна часова одиниця .....	123
2.2. Особливості роботи Вітольда Лютославського з поетичним текстом в аспекті часового структурування музичної композиції .....	127
2.2.1. Метричні особливості віршів Анрі Мішо .....	133
2.2.2. Взаємодія вербального та музичного компонентів в аспекті часового структурування .....	138
2.3. Дотактові елементи часового структурування в нотній графіці композицій Вітольда Лютославського .....	143
2.3.1. Пошук інноваційних засобів партитурного запису .....	143
2.3.2. Тактус як елемент партитурної графіки та особливості його функціонування в музиці Вітольда Лютославського.....	146
2.4. Акцент і його властивості у творах Вітольда Лютославського .....	151
2.5. Проблема виявлення художніх та конструктивних властивостей часової організації у виконавських версіях творів Вітольда Лютославського .....	161
2.5.1. Часова одиниця і специфіка виявлення її властивостей у різних виконаннях «Трьох поем» .....	162
2.5.2. Акцент і специфіка виявлення його властивостей у виконавських версіях «Трьох поем» .....	163
2.5.3. Особливості виконавської реалізації лейттемповості у творах Вітольда Лютославського .....	168
2.6. Вітольд Лютославський і Валентин Бібик: відображення в текстах композиторів індивідуальних підходів до організації часу .....	170
Висновки до другого розділу .....	182
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>185</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>194</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>220</b>
Додаток А. Lutosławski W. Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych Лютославський В. З питань, пов'язаних із конструкцією великих замкнених форм (переклад О. Ю. Мироненко-Міхейшиної).....	220
Додаток Б. Поетичні тексти мовою оригіналу та переклади польською. Розшифровка авторського декламування поезій.....	230
Додаток В. Живописні композиції Анрі Мішо.....	233
Додаток Г. Нотні приклади .....	236

Додаток Д. Список використаних аудіо- та відеозаписів .....	254
Додаток Е. Фото родинного маєтку Лютославських у с. Дроздово (Польща).....	257
Додаток Ж. Фото будинків, у яких проживав Вітольд Лютославський у Варшаві.....	260
Додаток К. Порівняльні таблиці щодо співвідношення тривалості побудов у різних виконавських версіях .....	263
Додаток Л. Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження.....	267



## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Музика другої половини ХХ ст. є надзвичайно багатим джерелом композиторських ідей у сфері часової організації. Численні художні ефекти та технічні засоби їх досягнення потребують аналітичного коментаря, пояснення й узагальнення теорією музики. Проте на сьогодні окремі положення сучасної теорії не дають змоги охопити повною мірою інновації у часової організації ХХ ст. через деяку обмеженість теоретичних положень аналітичною базою музики класицистичного, романтичного та постромантичного періодів. Це певною мірою ускладнює аналіз музики В. Лютославського — геніального польського композитора, творчій спадщині якого присвячено дисертацію.

Спостереження за творчою еволюцією, яка має певну межу — 1960 р. (час появи першого твору В. Лютославського в техніці контрольованої алеаторики), — дають змогу знайти у доробку композитора віддзеркалення лівової частки художніх знахідок у часовій організації музики ХХ ст., поєднання загальних тенденцій у сфері засобів часової організації з яскраво індивідуальними здобутками, притаманними його композиторському стилю. Дослідження музики В. Лютославського, створеної після 1960 р., потребує роз'яснення цілого комплексу художніх явищ у сфері часової організації, усвідомлення їхнього внутрішнього устрою. Аналіз творів в обраному аспекті потребує уваги до різних напрямів творчості польського митця, у якій переплітаються і взаємодіють композиторська, виконавська (диригентська) діяльність і музикознавча, пов'язана з виступами на конференціях, симпозіумах із доповідями, присвяченими власним творчим пошукам.

Звернімося до понять, якими послуговуємося в назві роботи. Організація — це порядок, логіка співвідношення певних явищ, а часова організація — це спосіб упорядкування процесу розгортання музичного твору в часі. Часова організація має дві складові — художню (як загальний естетичний результат, що виникає під час звукової реалізації твору в часі, а

саме — ефекти статичності та динамічності руху, його гальмування чи прискорення, моно- та поліхронності тощо) і технічну (як комплекс засобів, спрямований на утворення та підтримку музичного руху, а також його структурування, виявлення логічних зв'язків між структурними одиницями<sup>1</sup>). На нашу думку, поняття часової організації є більш загальним, ніж ритмічної, тому що воно охоплює як явище ритмічного рисунку в будь-якій його формі, так і всі можливі конкретні форм структурування у часі (модусного, метричного, серійного, серіального) через часові одиниці різних форм. У цій дисертації виявляються особливості техніки часової організації у тісному зв'язку з художнім результатом застосування її елементів у творах 1960–1990-х років В. Лютославського. Власне, такий аспект є маловивченим у спеціальних дослідженнях, присвячених музиці В. Лютославського зазначеного творчого періоду. Цим зумовлюється **актуальність** теми дослідження.

У формулюванні теми свідомо оминається розмежування обраних років творчості В. Лютославського на зрілий та пізній періоди. Науковці по-різному періодизують творчість польського митця. Приміром, дослідниця Я. Пайя-Стах [303] виділяє три періоди — перший (до 1956 р.), другий (1956–1960 рр.), третій (1960–1994 рр.) [303, с. 116]. Ч. Б. Рей [311] як зрілий період визначає творчість 1969–1979 рр., від 1979 р. — початок пізнього періоду. В монографії С. Стаки [331], виданій 1981 р., твори від 1960 р. характеризуються як здобутки пізнього стилю. Проте питання періодизації як такої не має принципового значення для завдань цього дослідження. Отже, зосередимося на 1960–1990-х роках творчої праці як на найбільш насичених інноваційними рішеннями у сфері часової організації.

**Об'єктом** дослідження є часова організація у творах В. Лютославського 1960–90-х роках ХХ ст. як носій здобутків митця, що стали суттєвим внеском у становлення техніки композиції ХХ ст. Внутрішній

---

<sup>1</sup> Як одиниці руху можуть виступати різні явища — тексто-музичні силаби, тексто-музичні фрази, ордо, такти, поза-тактові утворення.

устрій часової організації (логіка її конструкції загалом, зміст та властивості конструктивної одиниці — часової одиниці, — специфіка співвідношення, взаємодії та зв'язків між часовими одиницями) є **предметом** дослідження.

**Мета** полягає у виявленні різноаспектних чинників утворення часової організації та з'ясуванні особливостей її устрою і функціонування в музичних творах В. Лютославського. Цією метою визначаються **завдання**, які постали перед науковою працею:

— Виконати у зазначеному аспекті дослідження творів В. Лютославського, а також аналітичне ознайомлення із вибраними творами композиторів-попередників, сучасників, послідовників В. Лютославського.

— Опрацювати необхідну наукову літературу з питань теорії ритму і часової організації у творах польського композитора.

— З'ясувати музично-теоретичні позиції В. Лютославського, сформульовані у його статтях, бесідах та інтерв'ю, практичних коментарях і вказівках до виконавського прочитання партитур, викладених у передмовах та безпосередньо в нотних текстах.

— Унаслідок ускладнення засобів нотної фіксації музичного тексту, застосування у творах композиторів ХХ ст. нетрадиційних, індивідуалізованих її форм, вирішити проблемне питання методики аналітичного дослідження, зокрема зіставлення «німого» партитурного запису і варіантів його звукових утілень у версіях художнього виконання.

— На основі матеріалів і результатів дослідження виявити устрій часової організації у творах В. Лютославського 60–90-х років ХХ ст., традиційні й інноваційні її елементи, їх властивості, закономірності їх взаємодії, конструктивні, структурні й художні функції.

**Музичний матеріал** дослідження становлять твори В. Лютославського 1960–1990-х років: «Три поеми Анрі Мішо» («*Trois poèmes d'Henri Michaux*»), «Книга для оркестру» («*Livre pour orchestre*»), Віолончельний

концерт, Друга, Третя, Четверта симфонії, «Ланцюг I» («*Chain I*»), «Ланцюг III» («*Chain III*»), «Мипарті» («*Mi-parti*»), Подвійний концерт.

Для осягнення широкого контексту інновацій В. Лютославського з різною мірою глибини та повноти аналізу, що зумовлювалося конкретними завданнями та запитаннями, які виникали у процесі опрацювання художніх матеріалів, вивчено твори: Струнний концерт, «Ланцюг I» («*Chain II*»), «Венеціанські ігри» («*Jeux Venitiens*»), Фортепіанний концерт, «Музика жалобна» («*Muzyka żalobna*»), «Новелети» («*Novelette*»), вокальні цикли «Піснецвіти та пісneказки» («*Chantefleurs et Chantefables*»), «Ткані слова» («*Paroles Tissées*»), Концерт для оркестру В. Лютославського.

Крім цього, досліджено нотний текст Прелюдії № 11 В. Бібіка, у якому міститься цитата з Віолончельного концерту В. Лютославського, а також – Віолончельний концерт, «*Lux Aeterna*», «*Atmosphères*» Д. Лігеті, Четверту симфонію А. Тертеряна, «*Ionisation*» Е. Вареза, «Плач за жертвами Хіросіми», «*Strophenen*» К. Пендерецького, нотний додаток обсягом з 471 сторінку зі «Вступу до композиції» Б. Шеффера [322; 323], у якому опубліковані дуже цінні матеріали для дослідження музики ХХ ст. — фрагменти партитур музичних творів ХХ ст., створених у різних техніках і стилях; диски № 1, № 3, № 4, № 5, № 6 «Звукової хроніки Варшавської осені» 2013 р. [21; 29; 30; 32; 33]; «*Gloria*» з меси «*Graecorum*» Й. Обрехта ([4]), «*Missa prolationum*» Й. Окегема (факсиміле рукопису окремих сторінок та опубліковане сучасне видання під ред. Д. Фламенака [5]), балада «*Le Greygnour bien*» Маттео да Перусіо (факсиміле рукопису [7]), Паризька танцювальна книга XVI ст. під ред. П'єра Атеньяна [6], бас-данси XVI ст. (факсиміле рукописів [1] і сучасне нотне видання [6]), відеозаписи сучасних реконструкцій танців під керівництвом Н. Кайдановської [20], Є. Михайлової-Смольнікової [25]), безтактові прелюдії Л. Куперена (факсиміле рукописів [2] і сучасне нотне видання під ред. Д. Мороні [3]). Також відбулося практичне освоєння безтактових прелюдій XVII ст. у класі

клавесину з метою з'ясування особливостей до-метричної системи організації музичного розгортання творів у часі.

**Методологічна основа дослідження.** У дисертації застосовано: комплексний метод дослідження задля повномірною з'ясування властивостей часової організації в музиці В. Лютославського зазначеного періоду; структурний — з метою аналізу структурних елементів часової організації; системний — для виявлення устрою часової організації як системного явища; функціональний — для з'ясування функціональних ознак елементів часової організації у творах польського митця; компаративний — для вияву окремих інноваційних властивостей часової організації через порівняння нюансів інтерпретаційного прочитання авторських текстів; історичний — задля формування уявлення про контекст музичної творчості ХХ ст., у якому наявні інновації В. Лютославського, та усвідомлення змісту останніх. Також важливим є джерелознавчий підхід: дорогоцінним носієм інформації для аналітичних досліджень є опубліковані чернетки творів «Трьох поем», «Книги для оркестру», та, крім цього, «Нотатки» [270] композитора, тексти його виступів, бесід, фотографії особистих лінійок В. Лютославського, необхідних для нотного запису засобами пропорційної нотації, аудіозаписи виконаних творів, відеозаписи репетицій В. Лютославського (див. «Список використаних аудіо- та відеозаписів», додаток Д). Також у дослідженні застосовано феноменологічний метод як провідний у визначенні способів опрацювання обраних для дослідження творів В. Лютославського (а саме, пошук, підбір методик для аналізу часової організації в обраних композиціях, ознайомлення з усіма можливими джерелами, які дають змогу пізнати погляд композитора на його творчість та, зокрема, на аспект ритміки в його доробку).

На нашу думку, дослідження особливостей часової організації у творах В. Лютославського зазначеного періоду може бути комплексним лише за умови неодмінної кореляції результатів аналізу партитурного тексту і

практики його звукової реалізації у варіантах виконавських версій. Це є необхідною умовою дослідження музичного твору другої половини ХХ ст., який має глибоко індивідуалізований нотний запис, почасти збагачений додатковими авторськими коментарями. Власне, така пошукова позиція дає змогу з'ясувати особливості функціонування того чи іншого явища часової організації та усвідомити зміст його властивостей.

**Теоретичне підґрунття дослідження** становлять праці, присвячені різним науковим питанням. Передусім, основою вивчення об'єкту дослідження є праці, присвячені питанням часової організації, які розглядаються у теоретичному та історичному аспектах (роботи О. Агаркова [1], Є. Андрєєвої [7], М. Аркадьєва [9], Н. Афоніної [16; 24], Л. Белявського [230], К. Закса [318], Д. Кравчик [260], Д. Лондона [268], Д. Мороні [297], О. Притикіної [137], В. Руджинського [317], К. Руч'євської [154], Х. Смітера [328], Р. ДеФорда [239], М. Харлапа [186], В. Холопової [196], С. Чациної [208], О. Шадріної-Личак [210], С. Шумана [333]). Визначальними для аналізу творів В. Лютославського в обраному ракурсі стали: теорія вільного ритму В. Руджинського [317], концепція регулярності та нерегулярності як основних властивостей ритму (В. Холопова) [196; 194], а також мовленнєвого ритму, обґрунтована К. Руч'євською [156, с. 96].

Окремо опрацьовано наукові дослідження, присвячені творчій постаті В. Лютославського, його музиці періоду 1960–1990-х років (роботи І. Внук-Назарової [356], Д. Гвіздаланки та К. Маєра [246; 247], А. Завадської-Голош [358], Д. Кравчик [260–263], І. Нікольської [31; 125; 129; 301], Я. Пайї-Стах [303; 304], Б. Почєя [310], Л. Раппопорт [143], Ч. Б. Рея [311], З. Сковрона [271, 280], С. Стаки [331], М. Стшелецького [330], А. Томаса [337–347], А. Туховського [349], М. Хомми [251], А. Хлопецького [237], колективні монографії під редакцією Б. Ключовського [270], З. Сковрона [244], Я. Я. Пайї-Стах [352; 353; 354; 355]). Попри відсутність дослідження комплексного характеру з питань часової організації у творах зазначеного

періоду, вивчені музично-історичні та музично-теоретичні праці дають змогу поглянути на об'єкт уваги на перетині різних актуальних питань, зокрема й на питання співвідношення форми та композиції у творах В. Лютославського. Серед опрацьованої літератури варто відзначити джерелознавчу працю З. Сковрона, а саме — видання за його редакцією нотаток В. Лютославського [270], у яких розміщено неоціненні коментарі музикознавця.

Для вивчення вокально-інструментальної композиції — «Трьох поем Анрі Мішо» — необхідним стало ознайомлення з працями, присвяченими співвідношенню слова та музики в аспекті часової організації (роботи В. Васіної-Гроссман [36], В. Жаркової [69], В. Нечепуренко [124], К. Руч'євської [151; 155; 156; 157]), фонетиці французької мови (розвідки О. Камриш [78; 79; 80; 81], Л. Щерби [215]), особливостям французької версифікації (дослідження М. Гаспарова [48; 50], Ю. Еткінда [221], В. Жирмунського [70], О. Камриш [81], А. Рапанович [142]), а також утіленню ритму французької просодії у музичному тексті, що висвітлюється в дослідженнях українських музикознавців В. Жаркової [69] та В. Нечепуренко [124].

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що *уперше* у вітчизняному музикознавстві здійснено комплексне вивчення часової організації у творах В. Лютославського 1960–1990-х років. На основі виконаного аналізу виявлено інноваційні властивості у часовій організації у творах зазначеного періоду. А саме, з'ясовано, що часова організація в композиціях В. Лютославського охоплює засоби до-тактових, тактометричної, пост-тактових стильових систем ритму та характеризується поліукладністю. Поліукладність базується на співіснуванні та переплетенні двох визначальних для різних стильових напрямків властивостей ритму — регулярності та нерегулярності. Принцип їх взаємодії має індивідуальні вирішення у творах, що вивчаються, витримується майже в усіх композиціях обраного періоду, тому можна стверджувати, що він є одним із центральних,

конструктивних у часовій організації в музиці В. Лютославського 1960–1990-х років. У широкому європейському контексті, серед досягнень у сфері ритму і часу композиторів різних шкіл такий підхід до організації протікання часу в композиції є інноваційним.

Крім цього, у творах В. Лютославського спостерігається новий тип часової одиниці, яка, за структурними ознаками, є синтаксичною одиницею. Її функціонування властиве ділянкам композиції із позаметричною організацією протікання часового потоку — тобто, із нерегулярним типом ритміки (за дефініцією поняття В. Холоповою), або — із вільним ритмом (за визначенням, наданим В. Руджинським), або — із немодулярною ритмікою (згідно із твердженням В. Лютославського). У дисертації інноваційний тип часової одиниці пропонується визначити терміном «хроночарунка», а її різновиди — як «хрономотив», «хронофраза», «хроноперіод». Така творча знахідка — креація інноваційного типу часової одиниці у творах 1960–1990-х років, — є результатом спроби композитора утілити в алеаторичних партитурах із сонорною фактурою ритм живого людського мовлення, нюанси його розгортання у часі.

Специфікою обраного для аналізу музичного матеріалу зумовилися пошуки відповідного термінологічного апарату. Як результат, у дослідженні *запропоновані терміни*: хроночарунка (хрономотив, хронофраза, хроноперіод періодичного, мікроперіодичного типів), поліструктурна часова одиниця, лейттемп, одиничний точковий і сумарний точковий акцент, розмитий акцент, періодична та мікроперіодична форми ритмічної організації. Також *здійснено внесок* у розвиток загальної теорії ритму — уточнено визначення таких усталених понять і термінів, як: акцент, метр, метрична одиниця, сильний і слабкий час, опорний і неопорний час, періодичність, ритм-статика, ритм-динаміка, поліхронність. Крім цього, *розширено коло явищ* часової організації, які набули актуальності в музичних творах другої



половини ХХ ст., а саме — у творчості В. Лютославського виявлено функціонування тактусу.

**Перспективами дослідження** є подальше ознайомлення з усіма наявними аудіозаписами, відеозаписами виконань, джерельними матеріалами — чернетками й ескізами обраних для аналізу творів В. Лютославського, які зберігаються у Фонді Пауля Захера (*Paul Sacher Foundation*). Крім цього, важливим є ґрунтовне дослідження епістолярної спадщини композитора в аспекті естетичних засад його часової організації. Також, необхідно й далі досліджувати часову організацію в аспекті еволюції стилю В. Лютославського із застосуванням методик, знайдених у цій дисертації. Окремої уваги потребує кореляція результатів аналізу звуковисотного параметру та часової організації творів 1960–1990-х років В. Лютославського. Крім цього, важливим є подальше вивчення вокально-інструментальної творчості польського композитора в провідному для дослідження аспекті.

**Апробація** дисертації відбувалася на засіданнях кафедри та у виступах на наукових і науково-практичних конференціях: ХVІ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (КІМ ім. Р. М. Глієра, м. Київ, 2014), ХІХ Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (КІМ ім. Р. М. Глієра, м. Київ, 2019); VІ Міжнародна наукова студентська конференція «Багатозначність звуку» (Музична академія ім. Кароля Липинського, м. Вроцлав, 2019); ХХ Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (ОНМА ім. А. В. Нежданової, м. Одеса, 2019); ХХІ Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція *online* «Дні науки» (ОНМА ім. А. В. Нежданової, м. Одеса, 2020); «ЄДК-100. Оцінюючи минуле, створюємо майбутнє» (ЄДК ім. Комітаса, м. Єреван, 2021); V Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ,

2021); Науково-практична конференція «Механізми новацій у музичній творчості ХХ сторіччя: проблеми інтерпретації» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ, 2021); Міжнародна науково-практична конференція до 100-річчя від дня народження народного професора Ровдо В. В. «Хорове мистецтво у світовому музичному просторі» (БДАМ, м. Мінськ, 2021); II Міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» (Національна академія мистецтв України, м. Київ, 2021).

**Практичне значення отриманих результатів:** матеріали дослідження можна застосовувати для подальших наукових досліджень із зазначеної проблематики у закладах музичної освіти в навчальних курсах загально-професійної підготовки («Історія світової музики», «Аналіз музичних творів», «Поліфонія», «Гармонія» «Музична критика», «Музика ХХ–ХХІ століття», «Європейські музичні нотації»); курсах вільного вибору студента («Психологія творчості», «Сучасні композиторські стилі та техніки»). Практична цінність дисертації полягає також у її просвітницько-виховному призначенні: матеріали можна використовувати на лекціях, концертах, присвячених музиці ХХ ст. Крім цього, результати дослідження будуть корисні для виконавців музики В. Лютославського.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами:** дисертаційне дослідження відповідає темі № 16 «Інноваційні процеси в сучасній музиці: історія, теорія, практика» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2021–2025 рр.). Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 4 від 21 листопада 2021 р.).

**Структура роботи.** Дисертація складається з анотацій українською, англійською і польською мовами, вступу, двох розділів, висновків. Перший

розділ складається з п'яти підрозділів, другий — із шести. Обсяг дисертації становить 269 сторінок, з них основного тексту — 176 сторінок, 7 авторських аркушів. У списку використаних літератури та джерел — 358 позиції, з них 135 іншомовних: 68 — англійською, 60 — польською, 5 — німецькою, 2 — французькою. У додатках вміщено: статтю В. Лютославського «*Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych*» [291] («З питань, пов'язаних із конструкцією великих замкнених форм») у перекладі автора дисертації (додаток А), переклади польською, російською поезій Анрі Мішо (додаток Б), приклади художніх композиції Анрі Мішо (додаток В), окремі нотні приклади (додаток Г), фото маєтку Лютославських (додаток Д), список використаних аудіо- та відеозаписів (додаток Е), фото будинків, у яких проживав В. Лютославський у Варшаві (додаток Ж), порівняльні таблиці щодо співвідношення тривалості побудов у різних виконавських версіях (додаток К), список публікацій здобувача та відомості про апробацію (додаток Л).

**РОЗДІЛ 1**

**ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЧАСОВОЇ**

**ОРГАНІЗАЦІЇ У ТВОРАХ ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО**

**1960–1990-х РОКІВ**

**1.1. Теорія тактового метру: сучасні дослідницькі концепції**

Теоретичне підґрунтя становлять праці, які можна розподілити на окремі групи. Перший блок складають **енциклопедичні видання**, у яких узагальнюються уявлення про ритм як систему, віддзеркалюється ступінь її вивченості (зміст визначень аналізується за статтями з Музичної енциклопедії Брокгауза [240], Енциклопедичного словника Гроува за редакцією Л. Акопяна [118], Музичної енциклопедії Гроува 1995 та 2001 років видання [334; 335; 336], Музичної енциклопедії за ред. А. Ходковського [243], Української музичної енциклопедії [182], Музичного словника за ред. Должанського [67], Музичного енциклопедичного словника за ред. Г. Келдиша [119], а також з Лексикону Рімана [146], Словника Рімана [147] та Музичного учбового словника [171]).

Другий блок становлять **спеціальні авторські дослідження**. Зокрема, це праці, присвячені в теоретичному та історичному аспектах питанням *ритму* (І. Абрава [223], Л. Акопян [2; 5], М. Аркадьєв [9; 12; 13], Н. Афоніна [16; 17; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 18], Л. Белявський [317], М. Гіфранова [52], К. Дальхауз [141], Б. Деменко [57; 59], К. Закс [318], Л. Кирилліна [84]А. Макіна [99], Л. Сабанєєв [161], Х. Смітер [328], Н. Реньова [144; 145], Х. Ріман [146; 147], К. Руч'євська [151; 154; 160], В. Руджинський [317], М. Харлап [186; 187; 188], В. Холопова [194; 196; 197], Ю. Холопов [191], Т. Цареградська [199; 200], В. Ценова [202], С. Чащина [206; 208; 208], Б. Шеффер [322; 323], С. Шуман [333], Р. І. ДеФорд [239]), *музичній тривалості* (Н. Бажанов [29], С. Чащина [205; 207; 208]), *такту* (К. Дальхауз

[141], А. Панов та І. Розанов [133], М. Тарасевич [173], М. Харлап [188], А. Шишаков [214]), *темпу* (І. Абравая [223], Н. Афоніна [26], В. Вишинський [44; 45], Є. Назайкінський [121; 122]), *метру* (О. Агарков [1], М. Аркадьєв [11], Н. Афоніна [19; 20; 22; 23; 24], А. Виноград і В. Серячков [40], М. Харлап [185], В. Холопова [194; 196; 197]), *акценту* (Л. Акопян [5], М. Аркадьєв [9; 13]), *руху* (В. Вишинський [43; 44], В. Жаркова [68], І. Карачивцева [82], Є. Назайкінський [120]), К. Руч'євська [154], Г. Таранов [172], *періодичності та пульсації* (М. Аркадьєв [9; 13], Р. Маунтейн [298]), *виконавським способам реалізації нотного тексту в часі* (Д. Мороней [297], О. Шадріна-Личак [210]), *особливостям психологічного сприйняття метра* (О. Агарков [1]) Для охоплення широкого історичного контексту, у якому наявні інноваційні явища часової організації в музиці В. Лютославського, цінними є теоретичний огляд ритмічних новацій у музиці ХХ ст., що міститься у «Вступі до композиції» [322; 323] Б. Шеффера, та, крім цього, — переклад М. І. Тарасевича старовинного трактату Ж.-К. Вілана («Правила виконання музики в епоху Бароко» /XVII–XVIII ст. /загальні для всіх інструментів/ Згідно Баху, Броссару, Куперену, Оттетеру, Монтеклеру, Кванцу, Рамо д'Алемберу, Руссо тощо...» [41]). Третій блок складають **теоретичні статті В. Лютославського** [272; 273; 274; 275; 276; 277; 279; 283; 284; 285; 287; 288; 289; 290; 291]. У цих працях розкривається погляд композитора на особливості ритміки його власних творів. Саме тому вони є основним для дисертаційного дослідження.

Аналіз музикознавчої літератури, присвяченої питанню часової організації, дозволяє дійти висновку про те, що на сьогодні ґрунтовно розроблена теорія тактового метру, всі положення якої віддзеркалені в енциклопедичних виданнях. Це говорить про високий ступінь усвідомлення явища в сучасній теорії. Серед авторських досліджень варто виділити праці В. Руджинського [317], В. Холопової [194; 196; 197], Н. Афоніної [16; 17; 18;

19; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26;], у яких ґрунтовно, комплексно осмислено тактометричну систему.

Дослідження польських музикознавців мають дуже важливе значення для цієї роботи, адже в них міститься опрацювання творів різних стильових напрямків, а також історичних періодів. У цих дослідженнях (серед авторів — Л. Белявський, З Лісса, В. Руджинський) дуже ґрунтовно опрацьована польська музика — як фольклорні зразки, так і академічна музика, зокрема ХХ ст. Серед опрацьованої літератури особливої уваги потребує дослідження В. Руджинського «Наука про музичний ритм» [317]. У своїх поглядах польський науковець, на нашу думку, найбільше наблизився до розуміння специфіки часової організації в музиці В. Лютославського, знайшов ключі, які дозволяють аналізувати з позицій його дослідження фактично позбавлені тактометричного устрою твори митця. Фундаментальна двотомна праця В. Руджинського представляє собою комплексне дослідження ритму в історичному та теоретичному аспектах. Автор узагальнює досвід німецької, французької, польської, російської музикознавчих шкіл, коментуючи, дискутуючи з науковцями, підсумовує та, крім цього, переосмислює їх аналітичний досвід. В. Руджинський відкидає поняття сильної та слабкої долей (посилаючись, що цікаво, на пізні праці Х. Рімана, у яких автор численних праць, присвячених співвідношенню важкої, сильної та слабкої, легкої долей часу, переглядає власну теорію, через звуженість застосованих термінів), повертаючись до античних понять арсису та тезису (або іктусу, як синонімічного поняття, на думку науковця). На його погляд, це універсальні категорії музичного ритму, які відповідають явищам, присутнім у різних стильових системах. Відтинок часу від іктусу (тезису) до іктусу (тезису) є, згідно з позицією В. Руджинського, *метричною одиницею*, а від арсису до тезису — найменшою *ритмічною одиницею*, часова ж тривалість арсису визначає *одиницю музичного руху*. (Дослідник наводить переклади десятима мовами термінів-понять арсису та тезису). Також,

науковець широко застосовує поняття вільного ритму, протиставляючи його поняттю ритму ізометричного (метризованого, мензурального) [317, ч. 1, с. 214] (це явище розглянуто детальніше у пункті 1.1.2). Окрему увагу В. Руджинський приділяє питанню сприйняття властивостей часової організації музичного твору, виділяючи такі три аспекти ритму: ритм, що існує у перцепції композитора, у перцепції виконавця та у сприйнятті слухача. В. Руджинський заснував цілу наукову школу (під його керівництвом захищені численні магістерські та докторські роботи з питань ритму — А. Бузук, М. Демської-Трембач, А. Гронау, Т. Гживач, В. Курдвановського, М. Олшевської-Цибульської, А. Робацької-Коморовської, Т. Ващковської). Важливо, що наукові пошуки В. Руджинського стали продовженням дослідження французького музикознавця Андре Мокро, який на основі вивчення ритміки григоріанського хоралу розробив основи загальної теорії ритму. В. Руджинський переосмислює досвід Андре Мокро, обґрунтовуючи концепцію тетичності та багатоманітності співвідношень арсису — тезису в григоріанському хоралі в аспекті часової організації. Підкреслимо, що праця В. Руджинського своєю глибиною та багатогранністю відкриває можливість для сучасного дослідника надихатися безцінними теоретичними ідеями польського науковця<sup>2</sup>.

Перша праця В. Холопової («Питання ритму у творчості композиторів ХХ століття» [196]) за назвою ніби присвячена розгляду кола питань, які постали перед музичною наукою через композиторську практику двадцятого століття. Проте за змістом книги виявляється, що творчий пошук науковиці націлений на створення комплексного, систематизованого «вчення про ритм», з позицій якого можна було б охопити та пояснити композиторський

---

<sup>2</sup> Ідеї В. Руджинського розвивають польські дослідники — сучасники і послідовники. Зокрема, цінною є також праця С. Шумана, присвячена феномену руху. Спираючись на тетичну концепцію В. Руджинського, дослідник акцентує увагу на «енергетичній організації послідовності звуків» [333, с. 61], присвячуючи увагу «кінетичному вираженню мотивів і музичних тем» [333, с. 71].

досвід XX ст. та «вписати» його у історичний розвиток явища ритму як єдиної системи, однієї з тих, якими забезпечується організація музичного процесу в художньому творі. На ґрунті масштабного та глибокого аналізу літератури з питань ритму — праць науковців, що представляють період музикознавства від XIX століття до початку другої половини XX століття, а також охоплюють наукову думку часів античності та західного й східного Середньовіччя, — дослідниця узагальнює накопичений досвід, корегує з ним власні музично-аналітичні та теоретичні напрацювання, вибудовує та пропонує концепцію ритму, зокрема обґрунтовує та вводить поняття найменшої спільної долі відліку, концентрованого та багатопланового метру, титульного метру, виділяє чотири типи ритміки за ознаками регулярності — нерегулярності, акцентності — безакцентності (часовимірювальності), а саме: регулярно-акцентна, нерегулярно-акцентна, регулярно-часовимірювальна, нерегулярно-часовимірювальна.

Систематизовано теорія ритму представлена у працях Н. Афоніної, яка продовжує дослідження В. Холопової, залучаючи до аналізу не тільки твори XVIII–XX ст., а й барокові XVII ст.

Варто відзначити, що у розглянутих працях деякі явища ритму досягнуті не повною мірою. А саме, неуточненою залишається відмінність понять часової, ритмічної, метричної одиниці; ритмічної, метричної долі. Якщо В. Руджинський повністю відходить від понять сильної та слабкої долей, пропонуючи власну дефініцію, то в працях В. Холопової, її послідовниці Н. Афоніної, а також у статтях із енциклопедичних видань не розділяються за змістом поняття опорної, неопорної, сильної та слабкої долей. А саме, поняття опорної та сильної, а також неопорної та слабкої долей розуміються як синоніми, що не викликає запитань в контексті музичних композицій, організованих за нормами метроритмічної системи. Проте поза її межами кожне з понять набуває власного сенсу, як це спостерігається у докласичні часи або у багатьох музичних творах XX ст. (зокрема й у творах



В. Лютославського), де засоби такто-метричного устрою не застосовуються. Тому, вважаємо, що зміст усіх цих понять та закономірності зв'язків між ними потребують теоретичного з'ясування.

### 1.1.1. Метр

Н. Афоніна в посібнику «Ритм. Метр. Темп» [24] представляє теорію **метру**, систематизовано підсумовуючи досвід інших дослідників (М. Харлап, В. Холопова, К. Руч'євська). Науковиця зазначає: «Метр, подібно до ладу, належить до специфічних музичних систем, які управляють співвідношеннями музичних елементів, узагальнюють їхню роль стосовно один до одного» [24, с. 20]. Структура тактового метру, на думку Н. Афоніної, складається з **рядів пульсацій**, елементами яких є **метричні одиниці** різних ієрархічних рівнів (а саме — долі, такти, такти вищого порядку). За твердженням Н. Афоніної, **метрична пульсація** в тактовому метрі проявляється на кожному масштабному рівні. Всі рівні пульсацій спираються на найменшу спільну кратну метричну одиницю. Підтримується кожен рівень пульсації багатоплановим ритмом. Особливість метричної пульсації полягає у тому, що **метричні одиниці всіх рівнів** містять сильні та слабкі **елементи пульсації**. Метричний акцент, за Н. Афоніною, групує навколо себе «неакцентовані елементи пульсації» [24, с. 22]. Крім цього, метрична пульсація, за Н. Афоніною, має інерційні властивості: «Пропорційність тривалостей різних планів ритмічного рисунка дає змогу їм доповнювати один одного та збуджує у слухача рівномірні моторні реакції — так народжується почуття пульсації. Безперервне угруповання ритмічного руху навколо акцентів, які виникають один за одним, формує у свідомості постійне очікування появи цих акцентів, із встановленою ритмом періодичністю» [24, с. 19].

Н. Афоніна виділяє тактову і нетактові форми метра (в старовинній турецькій, індійській музиці, європейській, у музичних стилях ХХ ст.). До

функцій тактового метру, який є, згідно з думкою дослідниці, дуже близьким до поетичного метру, проте має багатший «об'єм планів пульсації» [24, с. 20] належить: створення часової міри руху, його безперервної поступальності, динамічності, а також створення логічної часової організації музичного матеріалу [24, с. 20]. Розглядаючи музику композиторів-романтиків, дослідниця зазначає явища метричного зсуву та метричної модуляції, які виникають у моменти порушення пульсації, незбігання метричних та ритмічних акцентів.

Широке визначення в працях Н. Афоніної надається поняттю ритмічної одиниці. Дослідниця виділяє такі **типи ритмічних одиниць**: прості — фонічні (звуки), які мають властивості тривалості та акцентності, та складні — вищого порядку («фактурні блоки, акорди, гармонічні функції, мотиви, фрази» [24, с. 5]). Перший тип ритмічних одиниць, за Н. Афоніною, належить до фонічного ритму (тобто ритму у вузькому розумінні, як «організованої у часі послідовності звуків» [24, с. 5]), другий — до ритму в широкому сенсі як «організованої у часі послідовності сумірних, однорідних елементів музичної форми» [24, с. 5].

Отже, дослідниця пропонує систематизоване теоретичне пояснення устрою ритмічної системи. Проте не можна погодитися з позицією Афоніної щодо розділення метру на тактову та нетактові форми. На нашу думку, якщо застосовувати поняття метру однаковою мірою як до музики докласичного, так і посткласичного періодів, утворюється плутаниця у термінології та втрачається відчуття музичного матеріалу, його позаметричного «дихання», яке наявне в дотактових та посттактових формах часової організації. Тому **в цьому дослідженні зміст поняття метру обмежується рамками його історичного часу панування у творах класико-романтичного періоду**. Крім цього, у дисертації чітко розподіляються за функціями та історичним місцем поняття опорного-неопорного часу, сильної та слабкої долей, сильного та слабкого часу, які перетинаються в працях Н. Афоніної та не

мають чіткого розмежування. Ритмічну одиницю у дисертації визначено більш вузько, як ритмічну тривалість — елемент інтонаційного розгортання в музичному творі.

### 1.1.2. Регулярність, нерегулярність, періодичність

Ознайомлення з працями В. Руджинського [317], С. Шумана [333], Б. Шеффера [322; 323], В. Холопової [194], К. Руч'євської [156], С. Чащиної [206] дозволяє стверджувати, що в теорії ритму немає термінологічної узгодженості у визначенні ключових явищ в області часової організації в музиці позаметричних стильових систем. Зокрема, у дослідженнях немає чіткого розмежування понять нерегулярної ритміки (В. Холопова), вільного (В. Руджинський), інтонаційного ритму (С. Чащина), аметричної музики (В. Руджинський, Б. Шеффер), неметричного ритму (Х. Смітер [328]).

У працях В. Руджинського, як зазначалося, протиставляється явищу тактового метру феномен вільного ритму. Останнє поняття є дуже загальним, охоплює різні стильові явища як стародавньої, так і новітньої музики, що не мають властивостей метричності. За В. Руджинським, «до ритму вільного відносимо цілий клас потоків [*ритмічних* — О. М.] незмірних та деякі потоки вимірювані» [317, ч. 2, с. 292]. У музичній практиці поняття охоплює явища: речитативу, парландо-рубато з мелізматиною, фермат, каденцій, агогічних змін, ефектів, які виникають у поліметрії, під час застосування обмеженої алеаторики, пуантилістичної фактури та сонористичної [317, ч. 2, с. 293]. В. Руджинський зазначає: «Отже, вільним ритмом вважати будемо такі системи, які зі зрозумілих причин — наприклад, через тип одиниці руху, ритмічної одиниці, ритмічного потоку, або внаслідок формування ритму вищого порядку (складного), — відхиляються від чітко помітної циклічності» [317, ч. 2, с. 292].

Дослідник пропонує кілька критеріїв у класифікації стильових явищ, які охоплюються поняттям вільного ритму. Загалом усі ритмічні системи

(«потоки ритмічні») В. Руджинський поділяє, як зазначалося, на вимірювані та незмірні, тобто такі, яким відповідають чітко визначені тривалості одиниць метру та руху або, навпаки, — невизначені, невимірювані в жодний спосіб. Ритмічні потоки, згідно з думкою науковця, можуть бути простими і складними, однорідними і змінними, регулярними і нерегулярними [317, ч. 1, с. 213], циклічними та нециклічними [317, ч. 1, с. 214]. До явищ вільного ритму належать як вимірювані, так і повністю незмірні ритмічні потоки. Типи вільного ритму розрізняються за властивостями одиниць руху та метру, що можуть бути, своєю чергою, сталими чи змінними.

За ідеєю В. Руджинського, нагадаємо, одиниця руху визначається тривалістю арсису, метру — часом від тезису до тезису, ритму — від арсису до тезису. Музика другої половини ХХ ст. є винятком, як зазначає науковець, та потребує окремого дослідження. «Широке розповсюдження застосування **секунди як міри музичного руху** в музиці останніх десятиліть спонукало на початку до супротиву з боку навіть такого знавця питання, як Борис Блахер. Він чинив опір впровадженню **секунди як первинної метричної міри (виділення — О. М.)**. Це пояснюється тим, що метрична одиниця є відносною мірою, тобто такою, що за своєю природою суперечить визначеній, але насправді довільній мірі, як секунда. Фактично на цьому рівні секундна позначка має такий же характер, як і стрілки метронома, тобто стосується лише темпу. До речі, це може призвести до колосального збіднення у диференціації темпів творів. Секундні позначки корисніше використовувати для визначення (все ще приблизної) тривалості цілих розділів твору (застосовував, наприклад, Барток) або більших частин ритмічного континууму (наприклад, у *De natura sonoris II* Пендеревського або в *Livre pour orchestre* Вітольда Лютославського <...>). Проте строгий характер можуть отримати ці позначки в музиці для стрічки, але як результат механічних вимірювальних процесів під час виготовлення та складання стрічки» [317, ч. 1, с. 191].

Вільний ритм, згідно з думкою дослідника, може, за своїми характеристиками, не мати сталої одиниці руху та метру, проте бути вимірюваним. За ідеєю В. Руджинського, саме такі властивості має ритміка у композиціях В. Лютославського 1960–1990-х років — вона є вимірюваною в оригінальний, розроблений композитором спосіб (із застосуванням секундних позначок), проте має змінні одиниці руху і метру<sup>3</sup>. Секунда, на думку В. Руджинського, стає на певних ділянках композицій В. Лютославського одиницею метру, адже поняття одиниці метра як тривалості від тезису до тезису стає абстрактним та неактуальним. Важливо, що В. Руджинський присвячує окремий параграф системі нотації, яку розробив В. Лютославський, а також його концепції модулярної та немодулярної музики (про немодулярну ритміку див. детальніше в підрозділі 1.4).

Отже, об'єм поняття вільного ритму є дуже широким, тому стосовно різних стильових явищ його визначення потребує конкретизації. На нашу думку, у творах В. Лютославського 1960–1990-х років із «вільним ритмом», який виявив та визначив В. Руджинський, поліфонічно взаємодіє система тактового метру. У техніці часової організації це проявляється в сумісному функціонуванні регулярності та нерегулярності. Розглянемо більш детально визначення цих понять.

В. Холопова виділяє такі три природні властивості ритму: ритмічні пропорції, регулярність — нерегулярність, акцентність — безакцентність [194, с. 123]. Дослідниця не пропонує дефініцій понять регулярності —

---

<sup>3</sup> Польська науковиця З. Лісса, яка свого часу дуже жорстоко критикувала геніальну творчість В. Лютославського, пропонує таку класифікацію типів ритму: вільний («не пов'язаний із жодною сталою засадою поділу часової тривалості звуків» [328, с. 143]), зв'язаний («такий, що спирається на сталу засаду поділу» [328, с. 143]), змішаний (такий, який спирається на змінну засаду поділу часової тривалості звуків» [328, с. 143]). Науковиця зазначає, що вільний ритм зустрічається в музиці доволі нечасто, тому що, як правило, будь-який рух у музиці є закономірно впорядкованим. Крім цього, стосовно музики Середньовіччя та східної традиційної, а також вокальних творів кінця XVI ст., — науковиця застосовує поняття «атакóвої музики» — тобто музики, яка повністю позбавлена метричності. Концепцію З. Лісси наводимо для розширення контекстуального поля пошуків у царині часової організації, які здійснювалися польськими науковцями другої половини XX ст.

нерегулярності, проте визначає їх сутнісні елементи у таблиці [194, с. 125] (таблиця 1.1).

Таблиця 1.1

Схема В. Холопової. Елементи регулярності та нерегулярності [194, с. 125]

<b>Елементи регулярності</b>	<b>Елементи нерегулярності</b>
рівне і подвійне співвідношення	полупторне співвідношення, співвідношення 3:4, 3:5;
остинатні та рівномірні ритмічні рисунки	змінні ритмічні рисунки;
незмінна стопа	змінна стопа;
незмінний такт	змінний такт;
простий, складний такт	змішаний такт;
узгодження мотиву з тактом	протиріччя мотиву з тактом;
багатопланова регулярність ритму	поліметрія;
квадратність тактових угруповань	неквадратність тактових угруповань.

Ознаки регулярності та нерегулярності (явища перемінного, змішаного такту, перемінної долі, неквадратності, поліметрії) дослідниця окреслює стосовно системи тактового метру. Водночас, науковиця зазначає, що обидві найважливіші властивості ритміки мають різні градації, ступені виразу. До регулярного типу ритму належить, за твердженням В. Холопової, модальна ритміка (система ритмічних модусів XII–XIII ст.), тактовий метр. Нерегулярний тип ритміки, на думку В. Холопової, властивий давньогрецькій монодії, східній турецькій, індійській музиці XIII ст. та музиці XX ст. різних стильових напрямків [див.: 194, с. 125]. Цінність напрацювань В. Холопової полягає у тому, що вона наводить конкретні ознаки, за якими можна виявляти ступінь регулярності та нерегулярності в різних стильових системах ритму. Водночас, орієнтація на систему тактового метру, відносно якої виявляються ознаки регулярності та нерегулярності, дуже ускладнює аналіз музики, яка є вільною від тактової сітки. Тому, вважаємо, що визначення понять регулярності та нерегулярності, запропоновані дослідницею, потребують подальшого удосконалення та уточнення.

Поняття регулярності <sup>4</sup> почасти ототожнюється в дослідницькій літературі із поняттям періодичності. Зокрема, В. Холопова [194, с. 123, 125], Ю. Холопов [191, с. 100], Л. Мазель і В. Цуккерман [96, с. 134], порушуючи питання періодичності у своїх працях, застосовують це поняття як синонім ритмічної регулярності. Це, на нашу думку, зумовлюється тим, що дослідники спираються на аналіз музичного матеріалу класико-романтичної системи.

Канадська дослідниця Р. Маунтейн, яка розглядає періодичність на прикладі музики В. Лютославського та Д. Лігеті, так само ототожнює явища регулярності та періодичності. Найцікавішою ідеєю Р. Маунтейн є спроба дослідження періодичності в аспекті можливостей слухового та психологічного сприйняття людини. Автор пропонує розрахунки часових обсягів, в межах яких коливається відчуття тривалості одиниць-періодичностей. Рівень «фактурної періодичності», коли обсяг одиниць пульсації є меншим за граничну межу 0,5", сприяє, згідно з автором, формуванню ефекту єдиної, безперервної звукової лінії [298]. Найменшою одиницею періодичності, яка підлягає сприйняттю, згідно з Р. Маунтейн, є тривалість від 0,5" до 1,5" «пульсаційного» рівня. Суперпульсаційна періодичність обсягом від 1,5" до 4,5" «відповідає традиційному метру» [255]. Найбільшим часовим обсягом, що сприймається на слух як елемент

---

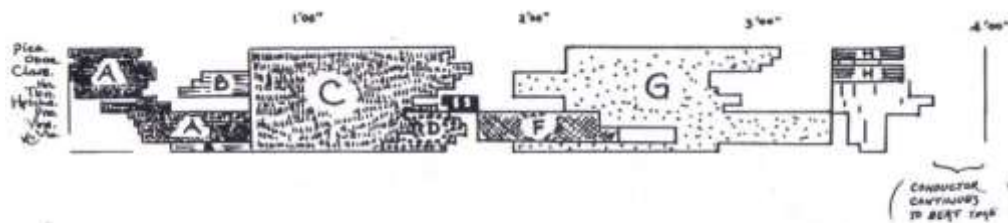
<sup>4</sup> Питання формування регулярності в музиці є малодослідженим. Намагаючись знайти інформацію з цієї теми, ми звернулися до досліджень танцювальної музики Середньовіччя та Ренесансу. Як зазначає дослідниця Кюрегян стосовно танців XVI ст. «Тенденція до регулярності <...> в танцях XVI століття <...> є вже настільки вираженою, що цілком усвідомлюється і може свідомо порушуватись» [74, с. 68] (*підкреслення Т. Кюрегян — О. М.*). Посилаючись на трактат Арбо, який характеризує подвійний бранль, Кюрегян зазначає: «...Механізм «метроутворення» очевидний. На кожне «переступання» відводиться по два звуки, на закінчений простий крок — чотири, на подвійний — вісім. Так складаються рівні («кроко-метричні») мезури. У Арбо вони відмічені вертикальною межею згідно з подвійними кроками, але рахувати можна і по простих кроках (зазначені пунктиром). Для слуху (і для ніг тим більше) ясно: кроками відміряна пара кватерніонів і у такий спосіб просторово позначений їх еквівалент, що народжується — метричний восьмитакт, принципово важливий для тональної епохи» [74, с. 70] (*підкреслення Т. Кюрегян — О. М.*). Проблема формування та функціонування явища регулярності в музиці може стати темою окремої наукової розвідки, що є перспективою цього дослідження.

періодичності та утримується в пам'яті за умови багатого слухового та аналітичного досвіду, є тривалість від 4,5" до 10". Автор підкреслює, що особливості короткочасної пам'яті слухача, тезаурус, є ключовими в оцінці та сприйнятті періодичності найвищого рівня.

Явище періодичності Р. Маунтейн, як зазначалося, ототожнює із регулярністю. Нерівномірність повторень, також притаманна періодичним явищам, не враховується та не розглядається автором, хоча схеми відображають цю якість цілком наочно (схема 1.1).

Схема 1.1

Д. Лігеті. Камерний концерт. Третя частина. Ілюстрація Р. Маунтейн



Texture	bars	instrs.	Rhythmic dissonance	average I.O.I.
A	1-11	TUTTI wood CB	HW/KBDS 1:1 → 7:8:9 STR 1:1 → 5:6:7 → 3:4:5	0.12"
B	7-11	CB/CLAR/FL		0.17" → 0.12"
C	12-39	TUTTI	"granulated continuum"	?
D	32-39	STRINGS	complex	0.20" → 0.67"

У дисертації пропонується специфічне, доволі вузьке визначення явищ регулярності та нерегулярності, періодичності. Це розуміння виникає на основі роздумів над особливостями часової організації у творах В. Лютославського.

**Регулярність**, як властивість певної системи ритму, характеризується чергуванням акцентів, сильних долей через рівні проміжки часу, рівномірною послідовністю метричних одиниць.

**Нерегулярність**, своєю чергою, може мати різний ступінь вираження, відповідно до стильової системи ритму музичного твору. Критерії визначення ступеня нерегулярності так само мають бути різними відповідно до стильових та жанрових ознак твору. А саме, **нерегулярність** більшою чи



меншою мірою проявляється через дію різної природи чинників, що призводять до порушення суворої регулярності. У творах В. Лютославського нерегулярність стає головною властивістю ділянок композиції із вільним ритмом (тобто — секцій із позаметричною часовою організацією), найважливіша особливість якого полягає у тому, що часові одиниці різних рівнів є **інтонаційними утвореннями** різного масштабу та функціонують у формі **синтаксичних структур**. Якщо часові одиниці в системі такту сумірні найменшій кратній спільній долі відліку, то в ритміці В. Лютославського на позаметричних ділянках такого співвідношення між часовими одиницями немає.

Відомо, що у музиці XIX ст., а в особливості — XX ст., — відбувається глибоке розмежування сфер ритмічного (засобами синтаксису) та метричного структурування. Це явище А. Шнітке називає «**подоланням метра ритмом**». М. Іглицький в статті про творчість О. Чугаєва коментує ритміку А. Шнітке в такому контексті: «**“Подолання метра ритмом”** (виділення — О. М.) — так афористично А. Шнітке сформулював сутність часового процесу, який стосується творчості різних композиторів XX ст. <...> У невеликій статті з цією назвою (рукопис належить до початку 1970-х років) цей феномен розглядається стосовно європейського мистецтва Другого авангарду, але з різною інтенсивністю він проявляється і у менш радикальних авторів. Наслідки зазначеної метро-ритмічної “ротації” помітні і на малому масштабному рівні, і у формі загалом» [77, с. 61]. Викладаючи ідеї Шнітке та відштовхуючись від них, М. Іглицький формулює концепцію **мотивного метру**, дотичну до питання співвідношення метру та синтаксису. Науковець зазначає: «Перемога ритму над метром, проголошена Шнітке, не є подією абстрактно-метафізичною: у метру і ритму завжди є носії, які мають звукову “плоть”. На найменшому масштабному численні ці носії — мотиви, які в музиці “тонального метру” прив’язані до однієї сильної долі. З послабленням метру відбувається звільнення мотиву — як найменшої одиниці форми — від

рівномірності метричних акцентів, які не маркуються ані повторністю мотивів, ані регулярною зміною гармонічних функцій. Тим самим відповідність кількості мотивів і тактів до їх дедалі більш “фіктивної” сильної долі втрачає підстави — мотиви позбавляються “зовнішньої”, стосовно самих себе, акцентуації. Навпаки, метрична “ініціатива” переходить до самих мотивних структур, які утворюють свою власну систему акцентів. Так формується мотивний метр, що регулює часову течію згідно з нерівними мотивними величинами»<sup>5</sup> [77, с. 63].

Характерною особливістю нерегулярної ритміки в музиці, що досліджується, є функціонування часових одиниць у формі похідних від синтаксичних структур утворень — мотиву, фрази, періоду. Співвідношення у часі між цими часовими одиницями є узгодженими, не хаотичними, та керуються **періодичністю**.

У цьому дослідженні **періодичність** визначається як основна властивість **ритміки нерегулярного типу**, що спостерігається у творах **В. Лютославського**, а саме: точна або варіантна **повторюваність викладу музичного матеріалу** у процесі розгортання музичного твору в часі відбувається на різних рівнях організації музичної тканини (мелодикоритмічному, фактурному, тембровому, реєстровому, гармонічному) **в межах неоднакових, але близьких один до одного часових обсягів** (наприклад, у першій частині «Трьох поем», цц. 98–131). Приміром, в Інтерлюдії для оркестру ритмічний рисунок не співпадає з тактової сіткою, яка міститься в партитурному запису, сильна доля оминається, через що відсутнім є рівномірне чергування долей — сильної та слабкої. Чергування часових одиниць відбувається через приблизно однакові проміжки часу. У

---

<sup>5</sup> Суголосними до теоретичних узагальнень М. Іглицького є і міркування С. Чащиної стосовно функції такту в сучасній музиці: «**Такт** перестає бути складною функціональною структурою підпорядкування внутрішніх долей і все більше **перетворюється суто під часовимірний сегмент. Письмова тривалість окремих нот нерідко перестає відображати їх смислову “вартість”, а перетворюється у своєрідний запис артикуляції прийому, і т. д. і т. п.** (виділення — О. М.)» [77].

цьому прикладі, незважаючи на проставлений в нотах метричний розмір 4/4, функціонує ритміка нерегулярного типу, яка водночас має властивість періодичності.

Відповідно, періодичність спостерігається у чергуванні часових одиниць, у співвідношеннях їх за обсягами, у їх внутрішньому устрої, а також у вияві дії опорного та неопорного часу.

Отже, щодо визначення властивостей ритміки В. Лютославського ми застосовуємо поняття вільного ритму, як найбільш гнучкого, та **нерегулярної ритміки як** поняття, що охоплює конкретні властивості ритму різних стильових систем. Нерегулярний тип ритміки у творах В. Лютославського має властивість **періодичності**. Відповідно, нерегулярність у творах, що вивчаються, проявляється у цілковитому пануванні позаметричної форми часової організації, в умовах якої, водночас, наявна струнка організована взаємодія часових одиниць, яка базується на їх послідовному чергуванні, переважно нерівномірному співвідношенні їх близьких за тривалістю часових обсягів, а також почасти на їх взаємодії в одночасності.

### 1.1.3. Сильний і слабкий час

У статтях із проаналізованих енциклопедичних видань, у яких узагальнюється досвід аналізу музики тактометричної системи різними дослідниками, поняття сильної та слабкої долі ототожнюються із близькими синонімічно поняттями. А саме, прирівнюється час (сильний) — із метричною долею такту (сильною) у виданнях А. Должанського [67, с. 259] за редакцією Г. Келдиша [119, с. 497], за редакцією А. Ходковського [243, с. 882], сильне — із опорним, важким [119, с. 497], ударним, акцентованим [67, с. 259]. У праці В. Холопової мовиться про «метрично опорний», «метрично неопорний момент такту» [194, с. 143]. В умовах тактометричної системи ці поняття, абсолютно різні за лексичним значенням, є

синонімічними. В польському музикознавстві дослівно «доля» перекладається як «частка» такту, що концентрує увагу на зв'язку понять сильної-слабкої долі із системою саме тактового метру. На нашу думку, поняття сильної та слабкої долі коректно застосовувати щодо тактометричної системи, а в аналізі позатактової системи ритму (у до-тактовому та пост-тактовому періодах існування музичного мистецтва) послуговуватися поняттями сильного та слабкого часу, як більш універсальною та позбавленою прив'язки до жорсткої структури такту функціональною парою понять. Сильний та слабкий час, як властивості елементів пульсації і в до-тактовій і пост-тактовій системах ритму, мають більший або менший ступінь вияву в залежності від жанру та системи музичного мислення. Приміром, у баладі Гільома де Машо «*Je suis aussi*», створеній у XIV ст., добре відчувається двійкова пульсація, сильний час, ритміка є синкопованою, подекуди пунктирною, має певну повторюваність. В інших композиціях XIV–XV ст., різних за стилістикою (приміром, у месі «*Prolationum*» Й. Окегема [5], у складних пропорційних канонах на початку першої і другої частин *Kyrie* та *Credo*, у яких немає кратності у співвідношеннях різних за рівнями тривалостей, а також у баладі Маттео да Перуджіо «*Le Greygnour bien*» [6]), кожний елемент пульсації не підпорядковується іншому, суміжному, тобто, відсутніми є співвідношення сильного та слабкого часу. Стосовно властивостей ритміки в баладі Гільома де Машо коректним вважаємо застосування понять сильного та слабкого часу, адже повний комплекс ознак тактової системи в цій музиці не сформований.

Також у проаналізованій літературі функціональна пара понять сильної-слабкої долі синонімічно ототожнюється із поняттями опорної-неопорної долі. В умовах тактометричної системи ці поняття, характеризують одну й ту саму властивість метричної пульсації. Проте за межами тактового метру, як з'ясувалося в результаті аналізу творів В. Лютославського, вони позначають зовсім різні явища. В умовах

нерегулярності функціонує не сильна доля, а **опорний час** як елемент пульсації, що припадає на початкову межу часової одиниці. Опорним у часовому структуруванні виступає момент повторення і оновлення, тобто поява музичного матеріалу, подібного або контрастуючого до попереднього. Завдяки цьому сприйняття слухача активується та відзначає початок такої побудови як точку відліку. Також функцію опорного має початок фрагменту, який з'являється після предикту. Відповідно, лише окремі одиниці пульсації у розгортанні музичного твору можуть виконувати функцію опорного часу. Відносно опорного часу елементи пульсації, які «заповнюють» певний обсяг часової одиниці, мають властивість неопорного часу.

В європейській термінології явище слабкого часу має два термінологічних відповідника: «*Upbeat*» (доля такту, яка передує сильному часу, тобто ауфтакт [241]) та «*off-beat*» («будь-який імпульс в розміреній ритмічній структурі, за винятком першого» [302]). На нашу думку, ці поняття в теорії музики ХХ–ХХІ ст. багато в чому придатні для характеристики специфічних властивостей обраної для аналізу музики. Адже, в музиці В. Лютославського як такого неопорного часу немає, його функцію як неопорного можна визначити лише контекстуально, відносно певного елемента пульсації, який має властивість опорного. На нашу думку, у визначенні неопорного часу принципово важливим є фактор індивідуального сприйняття слухача, можливості якого залежать від стану його обізнаності в музиці та індивідуального слухового досвіду, ступеню ознайомленості з творчістю цього композитора та з конкретним твором, рівнем активності уваги тощо.

#### **1.1.4. Переакцентуація окремих положень теорії тактового метру як запит сучасної музикознавчої практики**

Отже, в результаті аналізу музикознавчої літератури можна підсумувати, що метроритмічна система є складною, ієрархічною, базується,

насамперед, на ієрархічності та супідрядності метричних одиниць різних масштабних рівнів, на взаємодії на взаємодії сильного та слабого елементів пульсації на основному її рівні, який визначається метричним розміром.

У тактометричній системі часової організації, яка поряд з іншими засобами композиторської техніки другої половини ХХ ст. продовжує посідати значне місце, високий рівень регулярності забезпечується, насамперед, незмінністю обсягу та внутрішньої організації провідної часової одиниці, а також наскрізною пропорційністю у співвідношенні тривалостей усіх ритмічних одиниць, що належать різним наявним масштабним рівням. **На властивості часової одиниці в умовах регулярності ніяк не впливають умови інтонаційного змісту музичного процесу.** Завдяки структурній стабільності часова одиниця регулярного типу функціонує як **метрична** одиниця, відповідно до основного змісту поняття метру як міри. Головною метричною одиницею є простий такт. Внутрішній устрій такту є **системним**: елементами системи є метричні долі, які функціонально диференціюються як «сильна» (це опорний момент у співвідношенні цих долей у часі) та «слабка». Взаємодія сильного та слабого часу як опорного та неопорного елементів пульсації у часовому потоці присутня також у позатактових (зокрема, у дотактових) способах часового структурування. Тому в метричній системі такими важливими є ще два її елементи: по-перше, здавалося б, зовсім зовнішня деталь, але, насправді, необхідний системний елемент — тактова риска, яка виконує функцію графічної візуалізації такту як метричної одиниці (часової одиниці у регулярній системі). **Тактовими рисками позначається сталий обсяг часової одиниці як міри регулярної пульсації у часовому потоці.** По-друге, важливим є тісно пов'язаний із тактовою рисою і, певною мірою, похідний від неї елемент — акцент, який є **метричним**, тобто, незалежним від логіки інтонаційного розгортання; у метричній структурі він маркує саме першу долю такту та виділяє її серед інших сильних долей в умовах складного такту як найголовнішу, тобто, —

найсильнішу, — та в такий спосіб бере участь у формуванні функціональної структури системи такту.

Тактометрична система є найбільш дослідженою в сучасному музикознавстві. Одна з головних теоретичних позицій дисертації полягає у тому, що центральне поняття тактометричної системи — метр — обмежується стильовими координатами, у яких він функціонує. У зв'язку з цим, цей термін не може застосовуватися до пануючої ритміки нерегулярного типу, властивій творам В. Лютославського.

Чітке усвідомлення обмеженості змісту поняття метра потребує уточнення відмінностей змісту понять часової, метричної та ритмічної одиниць. Процес розгортання музичного твору в часі складається з таких сегментів часового потоку, які мають різний обсяг і функціонують у часовій організації як її структурні — часові — одиниці. Останні навіть у найдрібнішому масштабі мають **бути внутрішньо цілісними, структурно оформленими та автономними. Це загальні** властивості, зумовлені внутрішньою логікою устрою явища часової організації; вони не залежать від умов та характеристик будь-якого певного історичного стилю, через що їх можна вважати атрибутивними ознаками; **повне виявлення цих ознак виступає одним із необхідних критеріїв у визначенні часового обсягу кожної часової одиниці.** Як структурні утворення часові одиниці мають певні внутрішні співвідношення їх **елементів** — субрівень часової організації, властивості якого належать до області **особливого**, тому що визначаються конкретними умовами стилю (певного історичного періоду, творчості певного композитора), жанру, форми.

У нашому дослідженні метрична одиниця розуміється як один із видів часової одиниці, який належить саме до системи тактового метру та є елементом позаінтонаційного метричного способу часової організації. У зв'язку з цим, застосування цього поняття у визначенні властивостей часової організації творів В. Лютославського є обмеженим. У творах

В. Лютославського часовий потік структурується через часові одиниці, лише окремі з яких мають функцію метричних.

Поняття **ритмічної одиниці, тривалості, долі** чітко не диференціюються в опрацьованій літературі. Тому спробуємо узагальнити, на основі аналітичної роботи, що *структурним* елементом ритму (у вузькому розумінні поняття) є ритмічна одиниця як ритмічна тривалість, а *функціональним* — ритмічна одиниця як ритмічна доля, елемент інтонаційної структури (тобто, складова «цеглинка» мотиву, фрази, ритмічної фігури, ритмічного мотиву, ритмоформули). Ритмічні долі, так само як і метричні, можуть бути сильними (акцентованими) та слабкими (неакцентованими) в інтонаційному утворенні дрібномасштабного рівня (мотив, фраза). Чергування ритмічних долей — сильних і слабких — формує **ритмічну пульсацію в межах мелодичної лінії, самостійної або у її співвідношенні з іншими голосами гармонічного, поліфонічного багатоголосся.**

## **1.2. Дотактові та посттактові явища часової організації:**

### **досвід сучасного теоретичного музикознавства**

#### **1.2.1. Ритмічна тривалість**

У багатьох працях, присвячених тактометричній системі ритму, містяться спеціальні розділи, у яких розглядаються дотактові або посттактові способи структурування у часі. Крім цього, в окремих дослідженнях прицільно аналізуються інновації у часовій організації в музиці ХХ ст., зокрема увага приділяється явищу ритмічної тривалості, новим формам темпу, художнім ефектам ритму-статичності та ритму-динаміки, поліхронності. Розглянемо нові підходи у вивченні **ритмічної тривалості.**

**С. В. Чащина** у своїх дослідженнях значно розширює уявлення про цей центральний, поряд із акцентом, елемент ритму. У статті «Інструментальна творчість Клода Дебюссі: від звуку-атома до звуку-



процесу» [207] висловлюється ідея про те, що тривалість (з точки зору «традиційної» теорії), як найменша часова одиниця, на думку С. Чащиної, не є статичною цілісністю, а має континуальні властивості. Дослідниця розширює зміст поняття тривалості, яке охоплює **континуальні та дискретні властивості звукової тканини**. А саме, дослідниця виокремлює **три фази існування звуку — фазу атаки, фазу згасання та фазу стаціонарну**, розглядаючи засоби їх утворення, художні функції на матеріалі творів Дебюссі. Стосовно особливостей атаки звуку Чащина зазначає: «Дебюссі, вірний традиційним інструментам, використовує дуже багату гаму прийомів роботи з атакою звуку порівняно з попередниками, та багатьма композиторам, які працювали вже після нього. Фаза атаки прочитується композитором як одна з найважливіших фаз виявлення звуку, яка володіє нескінченними тембровими, динамічними, довготними ресурсами. Перше місце для Дебюссі посідає темброве багатство, яке простіше за все закласти саме в цій фазі, а також власне часовий компонент фази атаки — можливість моделювати цю фазу, робити її або більш швидкою, «гострою», ударною, або м'якшою, пивною, аж до **максимального (за тих часів) розмивання** цієї фази. Виявляючи послідовний інтерес до прийомів «розмиття» атаки (виділення — *О. М.*), що дуже сильно сприяє континуалізації тканини, композитор не відмовляється і від звичних параметрів атаки, та навіть від її ударних форм» [207, с. 11]. Атаку звуку дослідниця розглядає як часовий фактор у творах К. Дебюссі [207].

С. В. Чащина також слушно зазначає: «Сучасна музика наполегливо підкреслює історичну відносність категорій ритму та метра. Уже в сонорній, конкретній, електронній музиці чітко змінюється смислове поле категорії музичного ритму (у бік розширення), тоді як прийнятність категорії метра помітно звужується. Натомість нікуди не зникає категорія музичної тривалості (як не зникає феномен тривалості музичного звуку, як би

розширено останній не розумівся), більше того, поняття музичної тривалості інтенсивно активується у всьому багатстві її можливих варіантів» [208, с. 71].

У музиці В. Лютославського, який вважав себе послідовником французької композиторської школи (зокрема К. Дебюссі [281, с. 21; 289, с. 58–59]), застосовується система специфічних графічних позначень, що виявляють різні фази існування звуку — атаки, стаціонарної та згасання.

А саме, поряд із традиційними способами фіксації, **тривалість** нотних символів у фрагментах, де ноти мають тільки голівки, може фіксуватися за допомогою динамічних нюансів. Приміром, у Віолончельному концерті в ц. 64 тривалість звучання нотного знака зумовлюється не тільки хронометричними вказівками, а й часом, необхідним для повного загасання звуку при видобуванні його *pizzicato* згідно з зазначеним динамічним нюансом (приклад 1.1). У такий спосіб засоби фіксації тривалості за хронометром і за динамічними позначками виявляють континуальні властивості ритмічної тривалості, акцентуючи увагу на фазі згасання звуку.

Приклад 1.1

В. Лютославський. Віолончельний концерт (ц. 64)

The image displays a musical score for the Cello Concerto, Op. 64, by Witold Lutosławski. At the top, a single melodic line is shown with five measures labeled 64, 64a, 64b, 64c, and 64d. Each measure contains a note with a stem and a head, but no tail. Below this are five staves for the first four cellos (1 cb. (1) to 1 cb. (4)) and one staff for the other cellos (cb. altri div.). The notation includes dynamic markings (p, mp, mf, f, ff, pp) and performance instructions like 'arco' and 'poco f molto espressivo, dolente'. The notes are stems with heads, indicating specific attack and decay phases.

Також у творах В. Лютославського обсяг ритмічної тривалості визначається за допомогою засобів пропорційної нотації, дія яких

поширюється на локальні ділянки форми. Наприклад, у «Трьох поемах» функціонують чітко визначені для всіх частин пропорції: 2,5 см. довжини сегменту партитурної сторінки відповідає 1" часу (перша та третя частини), у третій частині — 2". Цей засіб так само дає змогу максимально різноманітно виявити різні фази існування звуку, зокрема атаки та згасання (див. приклад 2.14 — фрагмент (щ. 4–6) з із «Трьох поем», у якому розспівується склад «*reur*»; остання нота, на яку припадає цей склад, у кожному з голосів усередині колективного понадбагатоголосся має безліч нюансів власної тривалості, які виявляються через пропорцію в нотному запису; у такий спосіб підкреслюються нюанси фази згасання звуку).

Цікаво, що В. Лютославський моделював часові співвідношення елементів музичного тексту для своїх зрілих творів на аркуші в клітинку за допомогою різних лінійок. Ці лінійки складають цілу колекцію, з якою можна ознайомитися на інтернет-сторінці «*Onpolishmusic.com*» у статті А. Томаса [347] (фото 1.1, 1.2).



Фото 1.1. Лінійки В. Лютославського, скріплені затискачем, у його робочому кабінеті у Варшаві. Фото А. Томаса

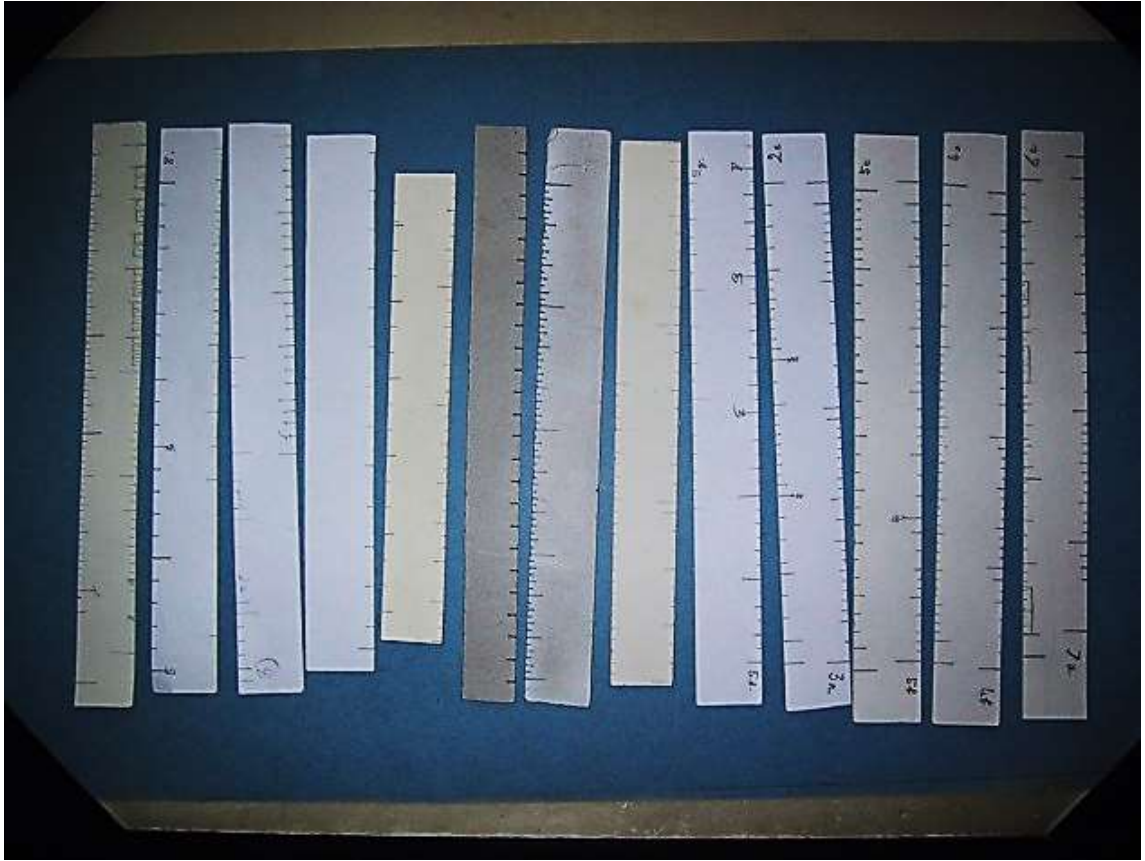


Фото 1.2. Лінійки В. Лютославського, розкладені на столі в його робочому кабінеті у Варшаві. Фото А. Томаса

Зауважимо, що навіть дириговані секції *A battuta* В. Лютославський розраховував на папері в клітинку, орієнтуючись на закони пропорційної нотації, як це видно з чернеток «Книги для оркестру» [346]. В ескізі (фото 1.3) композитор спочатку перекладає «ритмічні мотиви», які були у творчій свідомості, на складні ритмічні рисунки, розміщуючи їх відносно клітинок-тактів, а потім «одягає» їх у висотність та розподіляє в оркестровій фактурі.

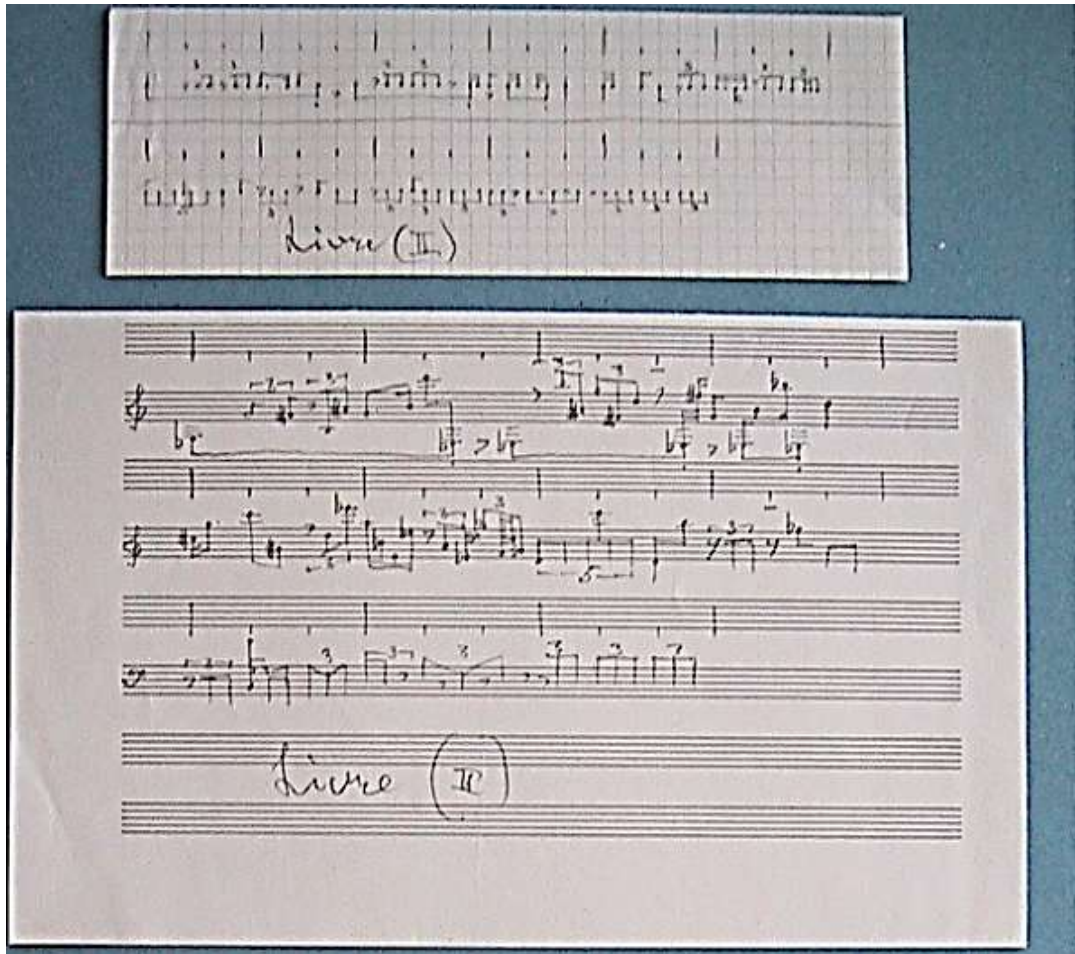
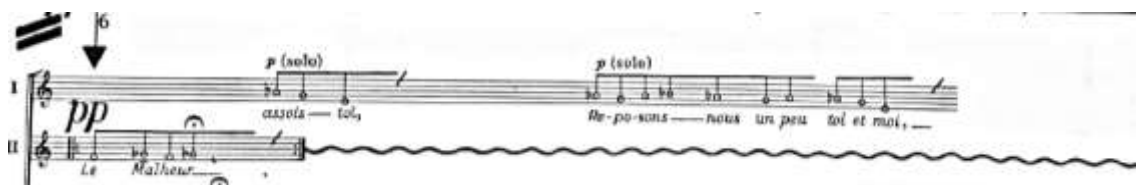


Фото 1.3. «Книги для оркестру». Чернетки. Фото А. Томаса

Окремо варто звернути увагу на інноваційні функції ребра як елементу нотного запису ритмічних групувань. У «Трьох поемах» в умовах пропорційної нотації довжина ребра позначає точну часову тривалість нот, складів вербального тексту та виступає, водночас, як знак фразування. Цей прийом дає змогу вибудувати певну драматургію звуку як процесу, виявити різні градації у його триванні (приклад 1.2).

Приклад 1.2

В. Лютославський. «Три поеми Анрі Мішо». Третя частина (з ц. 6)



Отже, у творах В. Лютославського ритмічна тривалість (власне тривалість нотна) має різні способи позначення та часові обсяги — абсолютні (відповідно до умовного тактового розміру, конкретних позначень за хронометром) або відносні (в залежності від динамічних позначень). У зв'язку з цим, тривалість має і дискретні властивості, і континуальні завдяки різноманітності нюансів атаки звуку, що відображається у різних способах фіксації нотного знаку. Це дає змогу висловити думку про те, що явище ритмічної тривалості в музиці В. Лютославського збагачується новими формами її зовнішнього вияву. Крім цього, відкриття цілого ряду різноманітних прийомів фіксації власне тривання звуку, його різних фаз, призводить до виникнення інноваційних художніх ефектів. Зокрема, завдяки збагаченню засобів атаки звуку нових властивостей та функцій набуває такий взаємопов'язаний із ритмічною тривалістю, центральний елемент ритму, як акцент. Розглянемо його властивості в композиціях, що досліджуються.

### **1.2.2. Акцент**

С. Чашина у своїх працях [205; 207; 208] звертає увагу на появу у К. Дебюссі нового, незвичного для класико-романтичної епохи, способу звукової атаки — поступового. На нашу думку, цей спосіб атаки у більш розвиненій формі спостерігається в музиці багатьох композиторів — послідовників К. Дебюссі. М'яка атака виявляє не тільки континуальні властивості ритмічної тривалості, а й стає підґрунтями утворення нової форми акценту, яку в цьому дослідженні ми пропонуємо називати «розмитим акцентом». Це явище не описується в дослідницькій літературі, хоча спостереження С. Чашиної наближуються до розкриття його суттєвого змісту.

Серед авторських теоретичних праць, присвячених явищу акцента, засадничими, як зазначалося, на сьогодні є, насамперед, розробки В. Холопової [194; 196; 197] та Н. Афоніної [24; 25], у яких найбільш

систематично і, водночас, проблемно висвітлюється специфіка феномену. На думку В. Холопової, «сутність акценту як специфічно музичного явища полягає в тому, що він створюється усіма елементами й засобами музичної мови — інтонацією (інтонаційна напруга), мелодикою (підйоми та спади мелодичної лінії), гармонією (зміни гармоній, функціональне наповнення та фонічна барва гармоній), ритмічним рисунком (більші тривалості, які іноді заповнюються активним дробленням), фактурою (щільний акорд, глибокий бас), тембром (зміни тембру, більш інтенсивні темброві комплекси), словесним текстом (склади тексту, ударні склади), агогікою (незначне уповільнення в зоні акцентованого звуку), динамікою (посилення гучності)» [194, с. 132–133]. У цій характеристиці розкривається суттєва особливість акценту — комплексна природа утворення, — а також виявляються та систематично узагальнюються засоби його формування. Н. Афоніна відмічає ще одну важливу властивість явища — його принципову незмірність: «Відносність акценту виявляється тільки у порівнянні, вона подібна до кількісної відносності довготи, з тією відмінністю, що акцентність як ознака якісної відмінності ритмічних одиниць є принципово незмірною: хоча в тактовому метрі вона утворює аналог “кількісної шкали” (тактові, дольові та внутрішньодольові метричні акценти різної “ваги”), а у власне ритмічній матерії акценти зіставляються один з одним тільки за типом “більш інтенсивний — менш інтенсивний”» [25, с. 30]. Дослідниця також чи не першою порушує питання функцій явища: на думку науковиці, акцент є чинником розчленування часового плину на дискретні частки та, водночас, об’єднання кількох ритмічних одиниць у «цілісності ритмічного рисунка» [25, с. 31]. Крім цього, науковиця зазначає: «Акцентність розшаровує ритмічні одиниці в їх послідовності на головні, підлеглі, опорні та неопорні. Таким чином, акцентність виявляється більш складною властивістю ритмічних елементів, ніж їх тривалість. Проте обидві властивості, як різні сторони одного явища, існують тільки у взаємодії одна з одною» [25, с. 13].

Н. Афоніна також пропонує одне з найгнучкіших, хоча й не цілком вичерпних визначень явища: «Акцент — це підкреслення ритмічної одиниці в ряду інших через зміну її властивостей» [24, с. 11], а також чітко визначає його головний зміст: подразнення (під кутом зору психології сприйняття), наголошування (під кутом зору мовлення) [25, с. 11]. Неповнота визначення Н. Афоніної полягає у застосуванні в дефініції широкого за змістом поняття ритмічної одиниці. Як зазначалося в підрозділі 1.1, Н. Афоніна виділяє ритмічні одиниці прості та складні, фонічні та — вищого порядку. У самому визначенні, якщо вилучити його з контексту, не уточнюється, який саме тип ритмічних одиниць мається на увазі. Якщо розуміти як ритмічну одиницю звук, то дефініція наштовхує на питання: які саме властивості звуку змінюються? Якщо розуміти як ритмічну одиницю ритмічну тривалість, виникає те ж саме питання, що потребує конкретизації.

Отже, підсумуємо, що в наявних доступних на сьогодні дослідженнях узагальнюються засадничі властивості акценту, його функції в ритміці та засоби утворення. Проте наведені теоретичні положення не дають змоги системно, повно пояснити особливості акцентності у творах В. Лютославського, зокрема механізми акцентуації у тих фрагментах, де виникають художні ефекти часової статичності, поліхронного нашарування. Це зумовлюється тим, що розширення дослідницького поля в останній третині ХХ — початку ХХІ ст. спонукає до перегляду змісту понять усталених теоретичних позицій.

У творах В. Лютославського, відповідно до слухового досвіду, якісна відмінність акцентів зумовлюється, насамперед, ступенем чіткості їх прояву. А отже, акценти можуть бути виразними, оформленими, кристалічними (сфокусованими, тобто — точковими, за робочим визначенням) і невиразними (розмитими), дія яких відчувається, проте момент стає невловимим, слабким і непомітним. Сфокусований, точковий акцент функціонує у двох формах: як **одиничний** в межах самостійних мелодичних



побудов та як **сумарний**, що утворюється через нашаровування атак всередині фактурних шарів та пластів. Також багато в чому форма акценту залежить від конкретних особливостей виконавської атаки, швидкості виконання, а також такого позамузичного чинника, як якість аудіозапису, коли якість шумозниження впливає на ступінь чіткості звукових атак.

Неодмінними чинниками утворення **акценту** є дія принципів повторення та оновлення у викладі музичного матеріалу. Точковий акцент утворюється в момент вступу нового тематичного матеріалу (Віолончельний концерт, цц. 35, 75), або фактурної формули (Віолончельний концерт, цц. 31, 76), гармонічного комплексу (Віолончельний концерт, ц. 81, перша частина «Трьох поем», ц. 29), через зміну тембру (Віолончельний концерт, цц. 82, 83, 91, перша частина «Трьох поем», ц. 30), динамічного відтінку (Віолончельний концерт, цц. 88–89), співвідношення довгих і коротких тривалостей (перша частина «Трьох поем», ц. 29), наголошування у вербальному тексті (третя частина «Трьох поем», ц. 6), або внаслідок ритмо-мелодичного (Віолончельний концерт, цц. 14–15), тембрового повторення (Віолончельний концерт, цц. 10 і 26), уведення подібного за викладом музичного матеріалу (Віолончельний концерт, цц. 31 і 32), досягнення мелодичної вершини (перша частина «Трьох поем», ц. 90), а також вступу голосів після генеральних пауз, різних за часовим обсягом (перша частина «Трьох поем», ц. 164). І, нарешті, засобами утворення точкового акценту стають, на нашу думку, не тільки всі елементи музичної мови, які виявляє В. Холопова, композиційні чинники, а й фоніка, інструментовка вербального тексту. А саме, шерхотіння та шипіння приголосних (тобто вербальний текст як явище музичної інструментовки) стає додатковим засобом утворення акценту, формує окремий легкий шар точкових атак (про особливе значення евфонічних якостей поезії говорить у своїх статтях композитор: див. підрозділ 2.2). Крім цього, абсолютно специфічним фактором утворення точкової атаки є виконавська артикуляція. Чим чіткіше підкреслення тонів,

або ж літер, складів слова виконавцем, тим вищий буде ступінь оформленості акценту.

Ефект розмиття моменту акценту виникає завдяки поступовим динамічним підсиленням та послабленням, агогічним пришвидшенням та уповільненням, фактурному ущільненню та розрідженню, реєстровому розширенню та звужуванню, м'якому підключенню нового, близького за тембром та теситурою голосу за умови гармонічної єдності та фактурної, ритмо-мелодичної однорідності.

Явище розмитого акценту зустрічається у творах інших композиторів-сучасників В. Лютославського — Д. Лігеті («*Lux Aeterna*», тт. 25–37, *A–B*), К. Пендерецького («Плач за жертвами Хіросіми», від 15" до ц. 6 [17, додаток Д]), А. Тертеряна (П'ята симфонія, від початку до 0,39" у запису виконання під орудою Д. Кахідзе [17, додаток Д]); його попередників — приміром, Е. Вареза («*Ionisation*», цц. 2–3, партії сирен); композиторів наступних поколінь — Є. Станковича (Четверта симфонія, 21'13" за аудіозаписом [22, додаток Д]), В. Сильвестрова (Третя симфонія «Есхатофонія», 22' за аудіозаписом [19, додаток Д]), Д. Шелсі (Чотири п'єси для оркестру, 4'10"–4'24" за аудіозаписом [24, додаток Д]), С. Луньова («*Tutti*», 20' за аудіозаписом [18, додаток Д]), О. Войтенко («*Nomos* 2018 р., «*Eternal recurrence*» 2018 р., секції *A–C*, партії струнних). Також подібне явище (яке стосується не ритмічного акцентування, а природи звуковидобування) утворюється, приміром, в музиці, яка виконується на китайському традиційному духовому інструменті «Дізи» (фото 1.4), де досягнення певної висоти тону відбувається лише через глісандування.



Фото 1.4. Китайський традиційний духовий інструмент «Дізи»

Термін «розмитий акцент» уперше обґрунтовано й запропоновано в дисертації для визначення форми акценту, особливість якої полягає в тому, що підкреслення звуку відбувається після початкового моменту атаки.

Крім цього, на оформленість акценту впливають не тільки властивості музичного матеріалу. Ступінь чіткості атак зумовлюється також конкретним виконавським втіленням: артикуляцією, швидкістю виконання, яка впливає на ступінь розчленованості тонів, кількісним складом виконавців та технічною якістю аудіозапису. Важливо, що усвідомлення специфіки акцентності залежить від обсягу та змісту слухацького досвіду та пам'яті, від ступеню активності сприйняття під час слухання твору, від кількості прослуховувань, часового обсягу обраної слухом побудови, активного чи пасивного спрямування уваги на акцентуацію.

У творах В. Лютославського спостерігається поліфонічна взаємодія точкової і розмитої акцентуації у різних сегментах фактури, а також перехід (на зразок модуляції) від одного типу акцентуації до іншого.

Акцент як фундаментальний елемент ритму є найважливішим фактором утворення часової одиниці в умовах регулярності та нерегулярності, внутрішньої організації сонорного понадбагатоголосного пласта. Точковий акцент є чинником утворення художнього ефекту ритму-ритму-динаміки, а розмитий — ритму-статики. Поліфонічна взаємодія різних

типів акцентності (точкової та розмитої) стає фактором формування поліхронності.

### 1.2.3. Ритм-статика і ритм-динаміка

В опрацьованій музикознавчій літературі широко застосовуються терміни ритму-статики та ритму-динаміки.

В. Холопова зазначає, що статична ритміка формується в умовах понадбагатоголосся, а саме: **«Статичний ритм з'являється в умовах особливої, дуже специфічної фактури та драматургії. Фактура ця — понадбагатоголосся, яке нараховує кілька десятків оркестрових партій водночас, драматургія — так звана «статична драматургія», «драматургія потоку», з дуже малопомітними змінами в процесі руху форми. Статичний ритм виникає тому, що у величезній фактурній масі не виділяються будь-які часові віхи, які стали б точкою відліку і позначили б темпоритмічну пульсацію. Через відсутність таких віх реально не виникає ані такт, ані темп, звукова маса немовби перебуває в повітрі, не виявляючи ніякої динаміки руху. Зникнення пульсації будь-якими метричними та темповими одиницями означає статику ритму.** Приклади статичного ритму знаходимо в «Пр'єсі № 1 для оркестру» З. Краузе, «Атмосфери» Д. Лігеті, «Клепсидри І» А. Вієру, Другій симфонії В. Лютославського. За винятком цього специфічного пласта європейської музики 1960-х років **«звичайна» ритміка музики ХХ ст. являє собою «динамічний ритм (виділення — О. М.)»** [194, с. 131]. У наведеній цитаті суперечливим, метафоричним вбачається твердження щодо зникнення пульсації. На нашу думку, варто говорити про те, що для ритму-статики характерною є пульсація, одиниця якої є наддрібною. Останнє є закономірним явищем саме для ритму-статики, необхідною умовою його існування.

Поняття статики та руху протиставляються в монографії «Час, подія, ритм» [16] і статті «Парадокси ритму музичної форми» [22] Н. Афоніної як

антоніми. У посібнику «Час, подія, ритм» [16] зазначені засоби утворення ефекту «застиглого часу», «сталого часу» [16, с. 15] «часу, що зупинився» [16, с. 16]), «часової статичності» [16, с. 19], а саме: «повільний темп, великі тривалості, незмінність гармонії, повторення» [16, с. 19]. Науковиця вважає ці засоби утворення часу, що зупинився, однаковою мірою придатними для музики і Бетховена, і Шуберта, і Веберна. Ритміка цих композиторів розрізняється, згідно з думкою Н. Афоніної, на концепційному рівні, а не структурному. На наш погляд, часова статика у творах цих композиторів має дуже відмінні властивості, вимагає ґрунтовного дослідження та осмислення.

У дисертації запропоновано інші дефініції ритму-статичності, ритму-динаміки та поліхронності, що зумовлюється результатами дослідження властивостей явища акценту. Дія розмитого акценту, тобто згладжування акцентованих точок, є фактором утворення художнього ефекту слабкопульсуючого, статичного часового плину. Відповідно, ритм-динаміка утворюється на ділянках композиції, де діє точковий поодинокий або точковий сумарний акцент. Поліхронність виникає у разі поліфонічного суміщення у фактурних лініях, шарах та пластах дії точкової та розмитої акцентуації, через що створюється ефект поєднання інертного та динамічного плинів (ілюстрацією може слугувати приклад із третьої частини «Трьох поем» (ц. 6), проаналізований у підрозділі 2.4), а також різних типів ритміки, які розглянуто в підрозділі 1.5.

#### **1.2.4. Темп**

Задля комплексного з'ясування особливостей часової організації творів В. Лютославського, розглянемо явище темпу та проаналізуємо дефініції, запропоновані в сучасній літературі.

Д. Лондон [269], М. Харлап [190], А. Должанський [67] поняття темпу визначають через категорію руху: «буквально «час» музичної композиції <...> швидкість чи рух в музиці» (Д. Лондон [269]); «ступінь швидкості

виконання і характер руху в музиці» (А. Должанський [67, с. 289]); «швидкість руху в музиці, яка визначається кількістю долей в одиниці часу» (М. Харлап, [190, с. 542]). У дисертації ми спираємося на визначення А. Должанського як основне, адже його дефініція охоплює як суто технічний аспект темпу, що визначається у кількісних позначеннях за метрономом, так і художній.

Український музикознавець **Г. П. Таранов** обґрунтовує концепцію «спрямовуючого руху» [172, с. 119], центральну ідею якої розкриває у визначенні: «Спрямовуючим рухом слід вважати ритморисунок і швидкість руху голосу, який найшвидше рухається, якщо цей рух має безперервний або періодично повторюваний характер» [172, с. 119–120]. «Формула» спрямовуючого руху полягає, на думку автора, у «систематично повторюваній ритмічній фігурі, яка складається, зазвичай, з трьох, чотирьох та більше звуків» [172, с. 145].

Це явище Г. Таранов досліджує на прикладах перекладень оркестрової музики ХІХ — початку ХХ ст. для фортепіано. Проте ідея автора є, на нашу думку, дуже цікавою та може розвиватися в сучасному музикознавстві на іншому музичному матеріалі.

На основі аналізу творів В. Лютославського ми дійшли висновків, що у композиції темп виявляється в двох формах: як **лейттемп** (у Віолончельному концерті) і як **політемп** (у переважній більшості проаналізованих творів).

У цьому дослідженні уперше застосовується поняття лейттемпу, яке є нерозкритим у дослідницькій літературі, а також дещо в інакшому ракурсі розглядаються поняття поліхронності та політемповості.

Зокрема, лейттемп є найважливішим засобом відокремлення образно-сміслових сфер у драматургії твору. Тісний зв'язок швидкості руху з музичною драматургією твору є однією з основних властивостей темпу у Віолончельному концерті. У цьому виявляється одна із загально-атрибутивних ознак темпу як виразника характеру швидкості руху.

Розглянемо визначення, запропоновані у музикознавчих дослідженнях стосовно явищ **політемпу, поліхронності**.

В. Холопова визначає поліхронність як «поєднання голосів з різними одиницями вимірювання часу, наприклад чвертки в одному голосі та половинної в іншому. У поліфонії існують поліхронна імітація, поліхронний канон, поліхронний контрапункт» [194, с. 161]. Також дослідниця пропонує таку дефініцію політемповості як: «особливий ефект поліхронності, коли ритмічно контрастні пласти сприймаються в різних темпах» [194, с. 164–165].

Поняття поліхронності має й інше, відмінне визначення — довготної гнучкості та множинності часових одиниць у композиції [129, с. 155], за формулюванням Ю. Хомінського (цитуює І. Нікольська [129, с. 155]).

У цьому дослідженні пропонується інакше розуміння поняття поліхронності та політемповості. А саме, явище поліхронності виникає за умови поліфонічного поєднання ліній, шарів, пластів фактури з різними типами акцентності та формами ритмічної організації (див. пункт 1.5.2). Основою утворення поліхронності як художньої властивості часової організації у творах В. Лютославського є поліфонічне співіснування ритму-стативи і ритму-динаміки.

**Поліфонія темпів** — політемповість, — є наслідком поліфонічного нашарування сегментів фактури з різними показниками швидкостей. Якщо політемповість утворюється усередині шарів, пластів фактури, що мають незначний контраст швидкостей, то вона є маловловимою при слуховому сприйнятті. У разі контрапунктичного суміщення шарів, пластів та окремих самостійних ліній фактури **із різними формами ритмічної організації, акцентності**, тобто — на тих ділянках, де утворюється **поліхронність**, — політемповість є яскраво вловимою під час прослуховування через значний контраст швидкостей.

Отже, специфічною особливістю часової організації у творах В. Лютославського є поліфонічність її влаштування, що відображається, зокрема, у таких її властивостях, як політемповість і поліхронність.

### 1.2.5. Тактус

Для з'ясування особливостей устрою часової організації у творах В. Лютославського необхідним є усвідомлення специфіки більш ранніх, до-тактових її способів. Зокрема, розглянемо дослідницькі концепції такого явища, як тактус.

Звернімося до визначення **тактуса**. У статті з Енциклопедії Гроув зазначається, що тактус — «Це термін 15–16 століть для удару, тобто одиниці часу, яка вимірювалася рухами руки, вперше застосований Адамом де Фульдою (*De musica*, 1490). Один тактус зазвичай складався з двох рухів руки, вниз та угору. Ці рухи були однаковими за довжиною у бінарному часі; у тернарному часі сильна доля вдвічі довша за слабку. У теорії тактус в музиці 16 століття вимірювався семібревісом нормальної тривалості, бревісом у дімінуції та мінімою в аугментації. Гаффуріус (*Practica musice*, 1496) писав, що *тактус* дорівнювався пульсу людини, яка нормально дихає, та пропонував для нього незмінвану швидкість (*tempo* — *O. M.*) за *M. M.* — *ca* 60–70 для семібревісу в *integer valor* (*курсив* — редакція Енциклопедії Гроув)» [233].

У цитованій дефініції представлено сучасне трактування актуального для практики виконання музичних творів того часу явища удару (з латини, *tactus* — це дієприкметник від дієслова *tango*, одним зі значень якого є «бити, вдаряти»). Посилання на працю першого теоретика тактусу — Адама де Фульди, — є побіжним, не дає змогу скласти уявлення про теоретичне обґрунтування у його трактаті. Доповнюючи інформацію про трактат Гаффуріуса, зазначимо, що теоретик знаходить об'єктивний орієнтир для визначення швидкості музичного руху відносно людського пульсу, середне



значення якого він пропонує надати тактусу — як незмінному індексу його швидкості, та семібревісу — як середньому значенню його тривалості. У такий спосіб встановлювався закономірний зв'язок між усіма ритмічними одиницями (бревісом, семібревісом, мінімою тощо) в аспекті співвідношення конкретних значень їх тривалостей і, відповідно, швидкості музичного руху.

Зауважимо, що існують й інші, відмінні від наведеної, сучасні дослідницькі точки зору щодо способів відбиття тактусу при трійковому поділі часової одиниці. Зокрема, вони представлені у дослідженнях К. Закса та Р. І. ДеФорда, які базуються на інформації зі старовинних трактатів. Продемонструємо їх схематично<sup>6</sup> (схема 1.2).

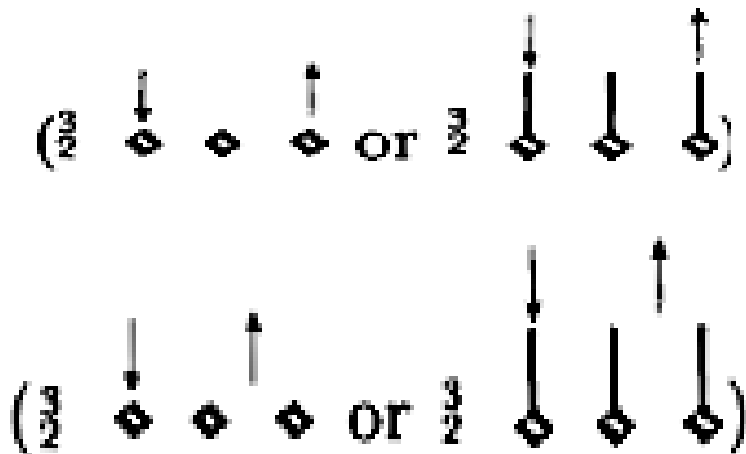
Схема 1.2

Порівняння досліджень тернарного тактусу К. Закса та Рут І. ДеФорда

Курт Закс [див. 318, с. 243]:



Рут І. ДеФорд [239, с. 3]:



Зіставлення усіх цих теоретичних визначень породжує запитання: як, насправді, тактус функціонував у виконавській практиці? Складність

<sup>6</sup> Схема К. Закса відтворюється автором цього дослідження за аналогією до наведеної схеми зі статті Рут І. ДеФорд [239, с. 3]; в оригіналі вона має такий запис:  $\begin{matrix} \uparrow & \downarrow & \uparrow \\ \diamond & \diamond & \diamond \end{matrix}$   $\text{or}$   $\begin{matrix} \downarrow & \uparrow & \downarrow \\ \diamond & \diamond & \diamond \end{matrix}$ , у якому « $\uparrow$ » та « $\downarrow$ » — умовні позначення жестів вгору та вниз [318, с. 243].

знаходження відповіді на це запитання посилюється тим, що в нотних текстах того часу можуть у різних голосах сполучатися різні мензури (часові сигнатури). Отже, у якій спосіб тактувати такі композиції? На яку тривалість припадає жест у разі сполучення голосів із різними сигнатурами? Як співвідносяться докласичний тактус, часова сигнатура (тобто мензура) та класичний такт у відповідних розшифровках? Відповіді на ці питання є неоднозначними у різних дослідників.

Підсумуємо, що у статті з Енциклопедії Гроув переплітаються поняття простої, однорівневої пульсації, та багаторівневої, із супідрядними долями. Тактус визначається, з одного боку, як удар, що свідчить про його приналежність до однорівневої пульсації (як найпростішої, елементарної форми (метричної) пульсації, та, з іншого, як часова одиниця, яка вміщує два жести. Останнє є атрибутом метричної пульсації, яка базується на ієрархії долей та їх супідрядності. А отже, постає питання — тактус є ударом чи тактометричною пра-чарункою (яка базується на певному співвідношенні долей)? Як зазначалося, відповіді на це питання різні у музикантів, які належать до різних дослідницьких шкіл. Очевидно, що визначення з Енциклопедії Гроув є доволі некоректним.

Не з теоретичних праць, а з практики, зокрема з практичних порад співачки Т. Польш-Луценко, яка отримала спеціальну освіту з історично орієнтованого виконавства у *Schola Cantorum Basiliensis* і є представницею Базельської школи, вдалося усвідомити сутність та центральні ознаки явища тактусу. Сенс явища полягає у позначенні пульсаційного елементу музики з метою **синхронізації** голосів (тільки тоді, коли у останньому є потреба). Тактус фактично виступає у функції спільної долі відліку для всіх голосів, якщо пояснити це явище сучасною термінологією.

На ґрунті власного виконавського досвіду, дослідниця Н. Даньшина, представниця Київської школи, стосовно вибору тривалості пульсаційної долі для музики XV–XVI ст. зазначає: «Відчуття пульсації дрібними

тривалостями спотворює справжню, властиву давнім творам ритмічну основу інтонаційного процесу. Адже тут пульсація повинна відбуватися великими тривалостями. Якщо ансамбль виконавців примушений опрацювати твір за сучасним виданням його нотного тексту, у якому редактор скоротив нотні тривалості в два або в чотири рази, одиницю пульсації **необхідно визначити за логікою побудови музичної фрази** (виділення — О. М). Найчастіше такою одиницею має бути ціла або половинна нота, яка може відповідати бревісу (такту) або семібревісу (півтакту)» [56, с. 109]. Отже, можна зрозуміти, що, на думку дослідниці, тактус є не просто ударом, а **елементарною ритмічною структурою**. Ця риса споріднює явища тактусу та такту.

Отже, тактус — це **удар**, призначення якого полягає у координації та **синхронізації** у часі партій. Тактус позначає долю **пульсації** у музиці, його приблизна тривалість — 66 уд. ММ, що відповідає пульсу здорової людини. Тривалість тактусу — тобто конкретних ритмічних одиниць — залежить від метро-ритмічних умов та технічної підготовки музикантів. **Тактус — це і удар, і найменша часова одиниця синтаксичного рівня**. Тактус — це рух руки, сувою, палиці, батути, ноги, тощо, що допомагає скоординувати голоси **через відбиття пульсу**. Тому можливий лише простий, рівномірний, регулярний рух, який позначає спільний для всіх голосів пульс. Тривалість тактусу як одиниці пульсації залежить від ритмічної організації музичної тканини та, крім цього, як зазначає дослідник М. Гірфанова<sup>7</sup>, — від технічної спроможності музикантів співати в певному темпі.

У результаті аналізу обраних композицій виявлено, що у часовій організації творів В. Лютославського функціонує тактус як графічний символ жесту, у своїй найприроднішій функції удару, через який синхронізується виконавський ансамбль, поза межами співвідношень сильної та слабкої

<sup>7</sup> «...Звичайний такт *alla Semibreve* міг заміщуватися під час роботи з «ненадійними» співаками тактом *alla Minima*, який виступав ніби як такт *minor* відносно звичайного *alla Semibreve* (відбивався вдвічі частіше, “на кожен одиницю часу”, за Дальхаузом» [52, с. 185].

долей. Отже, тактус функціонує саме не як одиниця метру, і, тим більше, синтаксису, а як засіб координації голосів.

Отже, огляд музикознавчих досліджень, присвячених теорії ритму, дає змогу наблизитися до розуміння численних інноваційних процесів в області часової організації у творах ХХ ст. На основі аналізу індивідуальних поглядів науковців на таке явище, як метр — системне організуюче начало у протіканні часового потоку в музиці, що вбирає у себе інші феномени, такі як сильний і слабкий час, часова одиниця, акцент, регулярність та нерегулярність, — ми намагаємося узагальнити досвід сучасного музикознавства та доповнити його власними теоретичними спостереженнями, які склалися у результаті виконаного аналітичного дослідження. У зв'язку з цим у термінологічному апараті дисертації застосовано поняття метру як стилістично обмеженого тактометричною системою, а також поняття регулярності, нерегулярності, періодичності, сильного та слабого часу, акценту, політемповості, поліхронності, проте їх дефініції є переосмисленими. Отже, панорамний огляд різних наукових праць не дає змогу охопити окремі властивості часової організації в музиці В. Лютославського, породжує цілий комплекс дискусійних питань. З метою комплексного вивчення питання, звернімося до музикознавчих праць, присвячених аспекту часової організації у творчості польського композитора, а також до власних його статей.

### **1.3. Аспект часової організації в музикознавчих дослідженнях творчості Вітольда Лютославського 1960–1990 років**

У сучасному музикознавстві майже немає спеціальних праць, присвячених питанням ритму у творчості В. Лютославського<sup>8</sup>. Серед

---

<sup>8</sup> Систематичний бібліографічний показник публікацій, присвячених творчості композитора, а також його статей, інтерв'ю тощо міститься на сторінці Польського центру музичної інформації [351].

нечисленних досліджень із цього питання — статті Д. Кравчик [261; 262; 263], підрозділ у її монографії [260], а також докторська дисертація М. Клейна [257], яка, на жаль, є недоступною. Окрему увагу часовій організації в музиці В. Лютославського приділяє також В. Руджинський у фундаментальній праці «Наука про музичний ритм» [317]. Також важливі теоретичні спостереження стосовно ритміки Лютославського містяться у працях інших учених, які внесли неоціненний внесок у справу дослідження творчої спадщини композитора: Ч. Б. Рея [311], С. Стаки [331], Д. Гвіздаланки та К. Майера [247; 246] (огляд, характеристика, аналіз творчості різних періодів у теоретичному та історичному аспектах), Я. Пайї-Стах (естетика і стиль Лютославського [303], редакторська праця над збірником «Вітольд Лютославський і його внесок в музичну культуру ХХ століття» [352]), М. Хомми [251] (гармонічне мислення Лютославського, опрацювання джерел — рукописів та чернеток), І. Нікольської (бесіди з композитором, характеристика творчості в контексті музичної культури Польщі ХХ ст., опрацювання джерел [125; 126; 128; 129; 301]), З. Сковрона (редакторська праця над статтями різних авторів — видання «Естетика та стиль творчості Лютославського» [244], опрацювання чернеток, листів, виступів, статей [280; 270]), А. Туховського [349], М. Стшелецького [330] (психоакустичний аналіз творів Лютославського), А. Томаса (магістерська праця [342], лекція, присвячена Віолончельному концерту [339; 340; 345], А. Завадської-Голош [358] (формотворення та його особливості). Дорогоцінним джерелом інформації є блог Адріана Томаса зі сканованими зразками джерельних матеріалів на інтернет-сторінці «*Onpolishmusic.com*». Важливою для опрацювання спадщини В. Лютославського є також колективна монографія «Лютославські в польській культурі» під редакцією Б. Ключовського [270] про родину композитора, яка проживала у маєтку в с. Дроздово в Польщі.

Часова організація в музиці Лютославського є предметом уваги в монографії Д. Кравчик «Час і музика» [260]. У розділі «Композиція як процес, тобто динамічна концепція музичного твору» аналізується «Книга для оркестру»: сутність індивідуальної концепції Лютославського «великої замкненої форми», яка складається з двох частин: першої (*Hesitant*), що «підготовлює» сприйняття слухача, та другої, головної (*Direct*), де відбувається основний розвиток. Д. Кравчик підкреслює, що такого типу форма більше ніж 20 років (від 1960 р. до 1983 р.) застосовувалася композитором, від «Ігор венеціанських» до Третьої симфонії. Дослідниця виділяє такі особливості першої частини:

«— зародкове трактування музичного розвитку, щось на зразок невдалих спроб сформувавши завершену думку, структуру, тему;

— відсутність кульмінацій;

— наявність двох типів руху — такого, що не переміщується уперед статичного руху, та різноспрямованого руху — динамічного, але перерваного, неповного та гальмуючого, і нарешті — таким чином — настання лише окремих, неповних та невизначених музичних подій.

Це власне дає результат особливої конкретної зупинки часу, прагнення ні до чого» [260, с. 77].

Натомість другій — головній частині — властиві:

«— незворотній розвиток музичного розгортання з безпосередньою спрямованістю до кульмінації;

— рішуча перевага безперервного динамічного розвитку, точніше його винятковість;

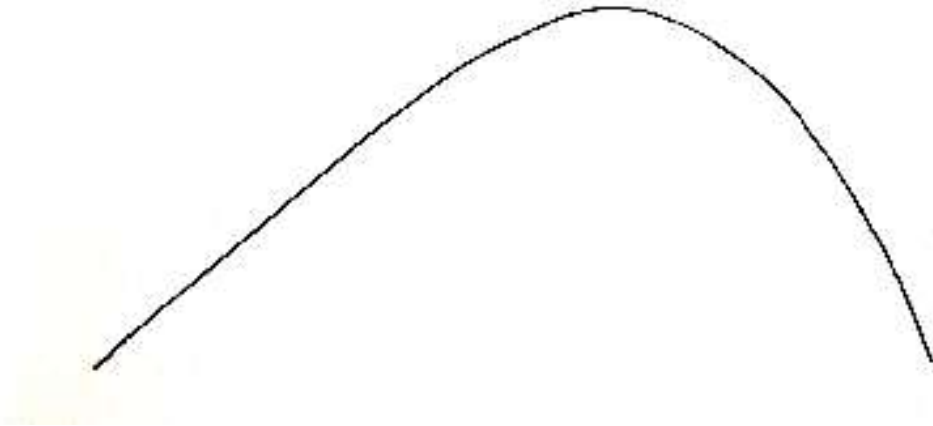
— об'єднання всіх часткових подій та всіх музичних елементів у скерований уперед рух для досягнення єдиної основної мети» [260, с. 78].

На думку Д. Кравчик, наявність однієї кульмінації, одного напрямку розвитку, чітких початкової та кінцевої меж композиції, складають сутність лінійної концепції часу, яка властива композиціям В. Лютославського.

Графічно ця концепція виражається дугою, вершина якої — ближче до кінцевої межі (схема 1.3).

Схема 1.3

Ілюстрація-схема Д. Кравчик для характеристики кінцево-орієнтованої форми В. Лютославського [260, с. 83]



Чергування в алеаторичній композиції секцій диригованих (*a Battuta*) і недиригованих (*Ad libitum*), на думку дослідниці, створює специфічний часовий ритм. Секції *Ad libitum* — це статичний рух, розгортання ж всіх основних подій, їх спрямованість до кінця відбувається в диригованих секціях. Відпочинок для слухача (який є, за концепцією Лютославського, неодмінною складовою сприйняття великої замкненої форми), за інтерпретацією Д. Кравчик відбувається в секціях *Ad libitum*.

На наш погляд, взаємозв'язок диригованих і недиригованих секцій є більш складним та тонким. Постає питання до дослідниці: як інтерпретувати в аспекті психологічного сприйняття форми фрагмент із Віолончельного концерту, де поліфонічно сполучаються сегменти фактури недириговані та дириговані? Проте ідея авторки є цілком слушною та прийнятною, потребує, на нашу думку, подальшого осмислення, що є перспективою дослідження.

Діалектика *Hesitant* — *Direct* стає, за Д. Кравчик, засадою драматургії форми. Після 1983 р. ця ідея співвідношення двох частин форми поглиблюється, згідно з концепцією Д. Кравчик, та доповнюється новими можливостями ланцюгової техніки (поєднання всіх елементів композиції,

взаємодія двох шарів, початок і кінець яких не збігаються у часі), яка співіснує з технікою обмеженої алеаторики. Д. Кравчик зазначає: «Лютославський переосмислив форму, а разом з нею переосмислив і час» [260, с. 82].

Для дисертації праця Д. Кравчик є дуже цінною, але, на жаль, у монографії дослідниці розглянуто лише один аспект часової організації у творах польського композитора — рівень співвідношення у часі частин форми, їх логіка. Актуальними залишаються питання, поставлені перед нашим дослідженням, а також одне з головних завдань — комплексно висвітлити особливості часової організації в музиці В. Лютославського.

Ритміці В. Лютославського присвячені окремі підрозділи у фундаментальному дослідженні В. Руджинського [317]. Зокрема, науковець визначає ритміку В. Лютославського як вимірювану, проте таку, що не має сталої одиниці руху та метру. Функцію одиниці метру на численних ділянках композицій, створених після 1960-х років, на думку В. Руджинського, виконує секунда часу астрономічного, або близька до неї величина, а не відтинок від іктусу до іктусу (від тезису до тезису). На жаль, неосвітленим залишилося питання, як конкретно визначає В. Руджинський одиницю руху, тому що це не було першорядним завданням дослідника. Окремо науковець присвячує увагу розробці В. Лютославським індивідуальних способів нотації, які дають змогу реалізувати ідею вільного ритму. Також, він аналізує Струнний квартет та Книгу для оркестру, спираючись на концепцію В. Лютославського модулярної та немодулярної ритміки (див. детальніше у підрозділі 1.4). Для нас праці В. Руджинського є дуже важливими, адже новації В. Лютославського вписуються науковцем у широкий контекст інших творів ХХ ст., властивості яких охоплюються поняттям вільного ритму. Проте як зазначалося, невирішеними залишаються питання, поставлені перед нашим дослідженням, яке є актуальним у колі розвідок, присвячених часовій організації у музиці польського митця.



Дисертація М. Клейна «Теоретичне дослідження пізньої музики Вітольда Лютославського: нові взаємодії звуковисотності, ритму та форми» [257] на жаль, на сьогодні не є доступною. У статті «Фактура, регістр та їх формотворча роль у музиці Вітольда Лютославського» [256] дослідник застосовує поняття мікроритму, яке використовує сам композитор, до ритмічної організації недиригованих секцій, зосереджуючи більшою мірою увагу на щільності фактури та регістровій локалізації тонів.

С. Стаки у дослідженні [331], присвяченому загальній характеристиці творчості Лютославського в історичному контексті, аналізує ритмічну техніку «Музики жалобної» (багатоголосні ритмічні канони, канони в аугментації), характеризує мікроритмічну організацію Струнного квартету, створеного в техніці обмеженої алеаторики. С. Стаки називає ритм секцій *ad libitum* гармонічним, тобто таким, що базується на змінах у гармонії [331, с. 112]. Застосовуючи терміни, якими послуговується композитор, С. Стаки закладає в них дещо інший сенс, аніж М. Клейн. Мікроритм за С. Стаки, — це те, що «ми узагальнено розуміємо під терміном «ритм»: співвідношення у часі між індивідуальними звуками та малими групами звуків» [331, с. 128], макроритм — «співвідношення у часі між цілими секціями» [331, с. 128]. На думку дослідника, В. Лютославський дуже багато уваги приділяв розробці **засобів контролю макроритму**. Контроль макроритму є найважливішим завданням для композитора у створенні великомасштабної композиції. Серед прийомів, які використовує В. Лютославський, Стаки виділяє макроритмічне *accelerando*, коли секції чергуються через все коротші інтервали у часі при наближенні до кульмінації — однієї єдиної в композиції [331, с. 128], тобто, тривалість секцій послідовно скорочується. Дослідник зазначає: «Одним із типових рішень Лютославського є конструювання різновиду макроритмічного *accelerando*, у якому окремі секції слідують одна за одною в тісніших і тісніших інтервалах <...> Метод дає змогу Лютославському <...> вести слухача етапами до кульмінації» [331, с. 128]. У «Книзі», на думку

С. Стаки, доволі довготривалі секції поступово перетворюються у побудови, які мають такий самий часовий обсяг, як ритмічна тривалість, тобто макроритм зливається з мікроритмом (це відбувається в ц. 439): «Що є оригінального в Книзі — це факт, що макроритмічне прискорення продовжується доти, доки в останньому макроритмі <...> не зливається з мікроритмом (занотовані чвертки, які починаються в номері 439) [331, с. 128]. Крім цього, як вважає С. Стаки, в Книзі для оркестру В. Лютославський прагнув уникнення кульмінацій задля створення «кінцево-орієнтованої форми»<sup>9</sup>.

Прокоментуємо значення терміну «кінцево-орієнтована форма», яке фігурує в усіх музикознавчих працях, присвячених творчості композитора. В. Лютославський численну кількість творів створює у специфічній двочастинній формі, яка стосовно його композицій визначається як кінцево-акцентована (на жаль, не вдалося з'ясувати, якому досліднику належить цей термін). На думку А. Томаса, він належить В. Лютославському, хоча у статтях та виступах, бесідах композитора фігурує поняття лише «великої замкненої форми» [291]. У її основі — співвідношення першої фази форми, де розвиток гальмується, та другої, де відбувається основне інтенсивне розгортання музичних подій. Цей принцип розроблений В. Лютославським на основі його спостережень над сприйняттям слухача. Мета композитора — активувати сприйняття слухача, змусити очікувати після першої, вступної фази (*Hesitant*, як визначає В. Лютославський) настання другої, головної (*Direct*). В. Лютославський 1993 р. під час візиту до Японії зазначив: «Тож я вирішив складати свої великі замкнені форми у двох частинах, друга з яких є основною. Перша частина призначена для підготовки слухача до більш важливого досвіду, тобто другої частини. Тож перша складається з коротких епізодів, музичні течії у яких не розвиваються і не ведуть до кульмінації. У

---

<sup>9</sup> С. Стаки, протиставлючи музику композитора творчості віденських класиків, називає, як і багато інших дослідників, еталоном «кінцево-акцентованої форми» Струнний квартет і Другу симфонію.

результаті, після кількох таких епізодів, слухач може стати нетерплячим і очікувати, що нарешті відбудеться щось важливе. Це правильний час для початку основної частини, сприйняття якої вимагає вищого ступеня концентрації уваги слухача. Я не можу представити це у запису, оскільки такий приклад (*демонстрації першої частини — О. М.*) потребує принаймні півгодини. Будь ласка, послухайте один із епізодів із першої частини моєї III Симфонії (третій епізод)» [282, с. 151]. Отже, функція першої фази розвитку — роздратувати слухача, змусити його напружити увагу та сконцентруватися на головній, другій.

Кінцево-орієнтований принцип композиції реалізується по-різному майже в усіх творах В. Лютославського 1960–1990-х років, є основною формотворчою стратегією як в одночастинних, так і в багаточастинних композиціях. А. Хлопецький вважає, що двочастинна форма властива композиції Венеціанських ігор (чотири частини), Струнного квартету (дві частини), Другої симфонії (дві частини); «Книги для оркестру» (сім частин); Віолончельного концерту (одна частина); Прелюдії і фуги (вісім частин); «Новелет» (п'ять частин); Третьої симфонії (дві частини); «*Chain I*» (одна частина); «*Chain II*» (чотири частини); Фортепіанного концерту (чотири частини).

Зі схем, які склав Ч. Б. Рей, видно, що лише окремі композиції («Музика жалобна», «Три поеми Анрі Мішо», «Ткані слова», «*Mi-parti*») мають кульмінаційну зону близько до середини форми (схеми 1.4–1.6).

Схема Ч. Б. Рей щодо визначення часу, на який припадає кульмінація у творах В. Лютославського [311, с. 36]

TABLE 2:1 Climax Timings and Proportions

Title	Source	Duration	Climax	
			Point	Proportion
<i>Muzyka żalobna</i>	EMI 165-03-234 B	13' 15"	8' 30"	0.64
<i>Jeux vénitiens</i>	EMI 165-03-236 A	12' 44"	10' 12"	0.8
<i>Trois Poèmes</i>	EMI 165-03-235 A	19' 52"	11' 15"	0.565
String Quartet	DG 137 001/A	23' 32"	17' [ca.]	0.723
<i>Paroles tissées</i>	EMI 165-03-235 B	13' 48"	8' 25"	0.61
Symphony No. 2	EMI 165-03-232 B	32'	27' 38"	0.863
<i>Livre pour orchestre</i>	EMI 165-03-233 B	22' 15"	18' 55"	0.849
Cello Concerto	EMI 165-03-233 A	22'	20' 25"	0.927
Preludes and Fugue	EMI 165-03-231 A/B	32' 53"	28' 53"	0.878
<i>Les espaces du sommeil</i>	BBC Prom 30.7.79	15' 15"	12' 53"	0.85
<i>Mi-Parti</i>	EMI 165-03-236 B	14' 15"	9' 30"	0.666
<i>Novelette</i>	Warsaw 26.9.84	15' 02"	13' 51"	0.92
Double Concerto	Philips 416 817-2	18' 11"	15' 11"	0.835
Symphony No. 3	Philips 416 387-2	30' 05"	21' 06"	0.701
<i>Chain 1</i>	BBC/EBU 24.2.86	9' 25"	8' 30"	0.904
<i>Partita</i>	BBC 30.3.86	15' 30"	14' 30"	0.935
<i>Chain 2</i>	Première 31.1.86	17' 36"	15' 50"	0.900
<i>Chain 3</i>	Première 13.12.86	11' 10"	10' 43"	0.953
Piano Concerto	BBC Prom 1.8.89	24' 40"	23' 33"	0.955

Схема Ч. Б. Рей щодо розподілу на групи творів В. Лютославського відповідно до їх розрізнення за місцем кульмінації [311, с. 37]

TABLE 2:2 Climax Proportions in groups

TYPE A (0.60 - 0.72)		TYPE B (0.84 - 0.95)		OTHERS
				<i>Trois Poèmes</i> 0.56
<i>Paroles tissées</i>	0.61			
<i>Muzyka żalobna</i>	0.64			
<i>Mi-Parti</i>	0.66			
Symphony No. 3	0.70			
String Quartet	0.72			
				<i>Jeux vénitiens</i> 0.8
		Double Concerto	0.84	
		<i>Livre pour orchestre</i>	0.85	
		<i>Les espaces</i>	0.85	
		Symphony No. 2	0.86	
		Preludes and Fugue	0.88	
		<i>Chain 1</i>	0.90	
		<i>Chain 2</i>	0.90	
		<i>Novelette</i>	0.92	
		Cello Concerto	0.93	
		<i>Partita</i>	0.94	
		<i>Chain 3</i>	0.96	
		Piano Concerto	0.95	

Схема Ч. Б. Рей щодо співвідношення місця кульмінації за хронометром із загальною тривалістю твору [311, с. 40]

TABLE 2:3 Grouping according to overall time-span

<u>Group</u>	<u>Date</u>	<u>Title</u>	<u>Duration</u>	<u>Climax</u>
<u>Group 1</u> 9-11'	1983	<i>Chain 1</i>	9' 25"	0. 9
	1986	<i>Chain 3</i>	11' 10"	0. 95
<u>Group 2</u> 13-15½'	1954-8	<i>Muzyka żalobna</i>	13' 15"	0. 64
	1960-1	<i>Jeux vénitiens</i>	12' 44"	0. 8
	1965	<i>Paroles tissées</i>	13' 48"	0. 61
	1975	<i>Les espaces</i>	15' 15"	0. 85
	1976	<i>Mi-Parti</i>	14' 15"	0. 66
	1978-9	<i>Novellette</i>	15' 02"	0. 92
	1984	<i>Partita</i>	15' 30"	0. 94
<u>Group 3</u> 17½-20'	1963	<i>Trois poèmes</i>	19' 52"	0. 57
	1980	<i>Double Concerto</i>	18' 11"	0. 84
	1985	<i>Chain 2</i>	17' 36"	0. 9
<u>Group 4</u> 22-25'	1964	<i>String Quartet</i>	23' 32"	0. 72
	1968	<i>Livre pour orchestre</i>	22' 15"	0. 85
	1970	<i>Cello Concerto</i>	22'	0. 93
	1988	<i>Piano Concerto</i>	24' 40"	0. 95
<u>Group 5</u> 30-33'	1967-8	<i>Symphony No. 2</i>	32'	0. 86
	1972	<i>Preludes and Fugue</i>	32' 53"	0. 88
	1981-3	<i>Symphony No. 3</i>	30' 05"	0. 7

У статті А. Туховського «Інтегруюча роль моделі руху в зрілій симфонічній творчості В. Лютославського. Порівняння Книги для оркестру та IV Симфонії» [349] рух розуміється як «змінність станів речей в загальній часовій перспективі» [349, с. 336]. Згідно з дослідником, змінність стосується різних аспектів музичної композиції — звуковисотності, інструментовки тощо. У статті рух більш детально розглядається через аналіз звуковисотності. Цей параметр має, як вважає А. Туховський, драматургічну функцію у творах В. Лютославського та впливає на звукові якості (регістр, інструментовку). На думку А. Туховського, в основі звуковисотного руху у творах В. Лютославського — класико-романтична мажоро-мінорна система, з властивим їй тяжінням до тонального центру.

А. Завадська-Голош [358] присвячує свою працю аналізу «неважливих» «моментів» у музиці Лютославського, тобто фрагментів, під час яких слухач має відпочивати, згідно з ідеєю В. Лютославського. Такими фрагментами, за

інтерпретацією дослідниці, є секції недириговані чи рефрени (як, приміром, у Третій симфонії), інтермедії, вступна частина на рівні макро- часу [358, с. 83–84]. Дослідниця говорить також про те, що такі моменти існують на рівні мікро- часу, всередині «важливих» «моментів», проте не характеризує їх конкретно та деталізовано.

Точка зору дослідниці є дуже цікавою, цілком прийнятною, проте вона є лише однією з інтерпретацій слів композитора про те, що його композиції передбачають в певних моментах відпочинок для слухача [270, с. 40]. Жодного точного прикладу «моментів неважливих» сам композитор у своїх статтях, тощо не наводить.

В аспекті часової організації дуже важливим є розуміння сутності ланцюгової форми Лютославського та співвідношення кінцево-орієнтованої і ланцюгової форм. Як з'ясувалося, в сучасних дослідженнях немає одностайного погляду на сутність цих двох типів форми у творчості композитора.

Особисто В. Лютославський у розмові з І. Нікольською коментує сутність ланцюгової форми так:

«Потрібно зазначити, що у фіналі Фортепіанного концерту знову, як це було в Концерті для оркестру, застосована “ланцюгова” **форма зв'язку елементів** — ніби двох шарів (теми та супроводу), початок і закінчення яких не збігаються. І так само, як у Концерті для оркестру, тема і супровід звучать разом від початку кінця лише один раз.

Взагалі форма “ланцюгового” типу дуже важлива для мене. Фактично музична форма завжди “складалася” з ряду секцій, кожна з яких закінчувалася каденцією всіх голосів. Мені захотілося порушити цю багатовікову європейську традицію, і я запропонував іншу концепцію переходу від однієї музичної думки до іншої — методом накладання (так буває у снах: бачиш щось і раптом усвідомлюєш, що це вже щось зовсім інше).

У «*Chain III*», наприклад, пласти, які одночасно звучать, контрастні не тільки за структурою, а й за настроєм, за типом виразності: в одному місці чується ніби “гигикання” у перших скрипок з ксилофоном, і раптом на нього накладається кантілена чотирьох віолончелей: закінчується “гигикання” — починається “бурчання” мідних духових, а віолончелі в цей час продовжують співати... Це щось нове в моїх творах — у попередніх формах “ланцюгового” типу настільки гострих контрастів між пластами не було. Адже кожен наступний твір має бути “пригодою” для композитора, має викликати клопіт, хвилювати його. Якщо тільки повторювати вже знайдене, то матимемо виробництво, фабрику. А мені це не цікаво...» [31, с. 102].

Дещо інакше та ж сама думка сформульована в іншому виданні — статті І. Нікольської [301], присвяченій типам ланцюгових зв’язків у формах Лютославського: «У фіналі (*Фортепіанного концерту* — *О. М.*) застосував те, що можна окреслити як «ланцюгову форму» (апробовану 1954 року в Концерті для оркестру) з двома шарами (тема та акомпанемент), не зовсім скоординованими у часі: соліст вступає приблизно всередині чакони і “зустрічається” з оркестром тільки в одному моменті. <...> Те, що називаю формою ланцюговою, є важливим елементом моєї музики. Беручи до уваги історичність, музична конструкція складається з послідовності епізодів, з яких кожний закінчується каденцією. Хотів зламати цю умовність. Презентував після цього альтернативну концепцію розташовування однієї музичної думки перед другою, а саме завдяки методу асинхронного накладання двох шарів. У такий спосіб, щоб їх межі відносно один одного були зміщені, неодночасні. Ідея ця оновлює драматургію музичної форми. <...> Цей метод сприяє амбівалентному сприйняттю природи музики: остаточно впровадити музичну думку можна на тлі іншої, зберігаючи — чому ні? — художній сенс. Припустимо, що маєш сон. Бачиш щось і раптом усвідомлюєш для себе, що це має абсолютно інший вимір» [301, с. 353–354].

Польськомовне джерело дає змогу інакше перекласти терміни, якими послуговується композитор. Отже, сам композитор розуміє класичну музичну форму, як послідовність відрізків (*odcinek*) — побудов, кожна з яких завершується каденцією. У ланцюговій формі композитор поєднує два шари (*warstwa*), які асинхронно накладаються один на одного. На жаль, коментар В. Лютославського не дає змоги скласти повне уявлення про особливості співвідношення шарів, певні універсальні, та водночас конкретні способи їх ланцюгових поєднань. Багато загадок щодо ланцюгів викликає думка композитора про те, що кожний новий твір є для нього новою пригодою.

Можливо, саме через таку позицію композитора, музикознавці по-різному трактують сутність ланцюгів у музиці В. Лютославського. Крім цього, по-різному визначається і твір, де композитор вперше застосовує ланцюги (всупереч висловленому В. Лютославським твердженню про те, що першим ланцюговим твором є Концерт для оркестру 1954 р.), а також коло творів, яким властива ланцюговість. Крім цього, знайомство з різними концепціями викликає необхідність з'ясувати: що таке ланцюги — техніка композиції, поліфонічний прийом чи тип форми?

За визначенням А. Хлопецького [237], ланцюгова форма (*chain-form*) — це формотворча стратегія, яка базується на незбіганні у часі шарів композиції, через що створюється діалектика звуків, фактур, тонів, інтервалів та гармоній.

Визначення ланцюгової техніки (*chain technique*) зі словника інтернет-ресурсу «Мапа польських композиторів» [235] наводимо у дослівному перекладі: «Метод утворення форми і фактури композиції, який розробив і використав Вітольд Лютославський майже у всіх своїх роботах, починаючи від Концерту для оркестру (1954). Він полягає в обробці паралельних музичних течій (найчастіше двох) у такий спосіб, що кожна течія поділяється на сегменти; всередині кожної течії межі між послідовними сегментами припадають на різні місця, ніж у інших течіях. Сегменти перекривають один



одного, як ланки ланцюга, отже, звідси назва процедури. Результатом використання ланцюгової техніки є плавний і багат шаровий звуковий процес. Приклади ланцюгової техніки можна знайти вже в середньовічній музиці та музиці Відродження, а також у творах інших композиторів ХХ століття, як і Лютославського, серед них Симфонія № 8 до мінор ор. 65 (1943) Дмитра Шостаковича (1906–1975). Однак лише у Лютославського процедура знайшла таке широке застосування і постійно розроблялася» [235].

У процитованому визначенні ланцюгова техніка визначається як метод композиції, метод утворення форми, яка складається із сегментів, побудов, що співіснують в двох шарах фактури. Переплетіння цих сегментів, незбігання їхніх меж — основна сутнісна ознака ланцюгової техніки. Подібне розуміння ланцюгу як техніки композиції має і Ч. Б. Рей [311, с. 106].

Згідно з думкою М. Клейна [255], ланцюг як термін застосовується щодо визначення форми, яка базується на переплетенні ліній музичної фактури. Наприклад, у «*Chain II*» одною лінією є партія солюючої скрипки, другою — всі оркестрові голоси.

Інакше пояснює сутність ланцюгів І. Нікольська. За концепцією дослідниці, ланцюг — це передусім не форма, а тип, спосіб зв'язків елементів форми (таку ж саму позицію щодо визначення сутності ланцюгів має і дослідниця Д. Кравчик). Згідно з думкою І. Нікольської, ланцюг є або основою формування поліфонічної фактури (у Пасакалії з Концерту для оркестру, Метаморфозах з «Музики жалобної», Чаконі з Фортепіанного концерту), або основою для вибудовування цілісної форми (як, приміром, у «*Chain III*»). Цікаво, що дослідниця зазначає: «Немає в його творчості такого твору, який був би створений від початку до кінця ланцюговим методом» [301, с. 370].

Загалом, музикознавиця виділяє два типи ланцюгових сполучень відповідно до їх «місцеположення», розташування на певній стадії форми.

Аналізуючи першу фазу форми, дослідниця зазначає, що «функцію ланцюгову може виконувати фактурно-тематично-гармонічний шар, а також елемент одиничний: акорд, мотив або фактурна модель» [301, с. 364] (Наведений коментар стосується першої — *Hesitant* — частини «*Chain III*»).

За концепцією І. Нікольської друга частина, яка представляє активну фазу розвитку, є інтонаційно цілісною та вибудованою завдяки методу ланцюгів. У цьому полягає основна функція ланцюгів на певному етапі композиції. Крім цього, завдяки застосуванню ланцюгової техніки, В. Лютославський унікає динамічного нарощування в процесі вибудовування кульмінації твору. Підготовка кульмінації відбувається завдяки ланцюговим зв'язкам на різних рівнях композиції. А саме, всередині хвиль головної частини — другої, основної, — спостерігаються зв'язки між окремими звуками, які стають спільними («*Chain III*», цц. 13–16), структурою акордів та фактурними елементами («*Chain III*», цц. 23–24, цц. 25–26, цц. 27–31), спільними звуками акордів («*Chain III*», цц. 33–37), мікрополіфонією між лініями фактури («*Chain III*», цц. 37–40, кульмінація). Цілісність та цілеспрямованість розвитку досягаються завдяки тематичним аркам — мелодичному кантабіле скрипок, яке зв'язує всю форму в частині головній — *Direct*, — і є «незмінним елементом форми», на думку І. Нікольської<sup>10</sup> [301, с. 366]. На початковому етапі форми (*Hesitant*), коли розвиток є малоактивним, переривається або гальмується цезурами, паузами, ланцюгові зв'язки активують «процесуальний», «розвитковий» потенціал форми.

Спираючись на спостереження І. Нікольської, яка доходить висновку, що ланцюгова техніка активує процесуальний потенціал форми, підсумуємо: ланцюгова форма — це не форма-структура, а, швидше, вираження форми-процесу.

Отже, проблема форми є питанням окремого, ґрунтовного дослідження, що є перспективою подальших досліджень творчості В. Лютославського.

---

<sup>10</sup> Див., наприклад, цц. 13–16 у «*Chain III*».

Підсумовуючи огляд досліджень, зазначимо, що стабільний взаємозв'язок між типом ланцюгової форми та принципом часової організації не утворюється.

Ланцюговість наближує композиції В. Лютославського до середньовічних мотетів XIII ст. Цікаво, що деякі дослідники, зокрема А. Хлопецький, звертають увагу на цю споріднену рису: «У “Ланцюгах” музичні ідеї накладаються й іноді трапляються одночасно, чимось нагадуючи середньовічні мотети» [265].

Окремі музикознавчі праці, у яких досліджуються інші аспекти творчості В. Лютославського, наштовхують на розмірковування з приводу подальшої перспективи дослідження. Приміром, праця Я. Пайї-Стах із гармонії В. Лютославського унаочнює думку, що для комплексного дослідження творчості Лютославського в аспекті ритму вкрай необхідна кореляція результатів аналізу ритміки з аналізом гармонії. Згідно зі спостереженням дослідниці, основою цифри або секції може стати одне багатозвуччя (наприклад, секція *D* в «*Mi-parti*») [303, с. 106]. Крім цього, в композиціях В. Лютославського є певні багатозвучні акорди, які з'являються у вузлових пунктах композиції. Для Книги для оркестру і «*Chain II*» вони є, на думку Я. Пайї-Стах [303, с. 117], спільними (приклад 1.3).

Приклад 1.3

Співзвуччя з умовними позначеннями *C* та *H*,  
застосовані для вибудовування кульмінацій у «Книзі для оркестру» (ц. 445)  
та «*Chain II*» (ц. 115)



Кореляція досліджень ритміки та гармонії дає змогу показати структуру композицій, ключові формотворчі ідеї, властивості часової організації в музиці Лютославського в аспекті ритму форми. Це є перспективою дослідження.

Отже, окресливши найголовніші питання часової організації, які потребують з'ясування на основі аналізу творів ХХ–ХХІ ст., а також дослідження, присвячені аспекту часової організації у творах В. Лютославського, спробуємо деталізувати та розкрити всі питання, яких ми торкнулися. Передусім звернімося до власних теоретичних розробок В. Лютославського, присвячених проблемі ритму в його творах.

#### **1.4. Теоретичні розробки Вітольда Лютославського у сфері часової організації**

Вивчення теоретичних напрацювань В. Лютославського, присвячених ритміці власних творів, дає змогу більш об'ємно та цілісно поглянути на предмет цієї дисертації.

В. Лютославський висловлював багато думок стосовно власної техніки композиції. Показово, що одним із центральних об'єктів його уваги є ритм. Питанням про ритм, час, часову організацію присвячені власні теоретичні статті В. Лютославського. Цінними є також коментарі композитора про час та ритм у музиці, які розпорошені у нотатках, коментарях, вказівках до тексту партитур, бесідах, інтерв'ю тощо.

Відповідно до теми дослідження, найбільш цінними виявилися статті: «Кілька проблем з області ритміки» [275], «Про ритміку та організацію звуковисотності в техніці композиції із застосуванням обмеженої дії випадковості» [285], «З питань, пов'язаних із конструкцією великих замкнених форм» [291], «Про алеаторизм. Зауваження на маргіналіях “Венеціанських ігор”» [279]. Також цінними є матеріали дискусій («Про

творчість. Голос з дискусії» [286, с. 152–162]), записок композитора, опрацьованих З. Сковроном [270].

Більшість статей композитора написані в 1960–1970-ті роки, коли В. Лютославський працював над розробкою авторської техніки контрольованої алеаторики. Далі ритмічний аспект композицій майже не коментується.

Загалом, виділимо кілька ідей, важливих для усвідомлення погляду «інтро» на ритміку композицій, що аналізуються.

Причиною пошуків нової техніки для Лютославського став, за його словами, негативний досвід колег-композиторів у способах фіксації ритмічних явищ (композитор посилається, зокрема, на твори П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно [275, с. 69, 70, 76]); відсутність у виконавців «вільної та природньої гри» [279, с. 90] у процесі подолання труднощів у вирішенні завдань часової організації; перетворення виконавця, за надскладних технічних умов, у «лічильну машину» [279, с. 90], автомат; як результат — відсутність у виконавців задоволення від колективної гри [279, с. 90]. Через те, що проблема механічності [285, с. 110] поставала у процесі реалізації ритмічних завдань [285, с. 115], насамперед, композитор прагнув вдосконалення засобів часової організації творів. Результатом цих пошуків стала техніка контрольованої та неметризованої колективної гри, яка мала динамічний характер та безперервно вдосконалювалася автором.

Композитор мав на меті досягнення надзвичайно вишуканих, розмаїтих ритмічних рельєфів [273, с. 149, 290, с. 52], «вільної, примхливої ритміки» [279, с. 92] завдяки застосуванню *tempo rubato* в **колективній** грі [283, с. 85]. За ідеєю Лютославського, техніка відкривала можливості «оперування всіма типами ритміки модулярної і, передусім немодулярної [290, с. 52] (*значення цих термінів розглядається далі — О. М.*), утворення мінливої щільності «акцентів» [248, с. 40], «звуків» [291, с. 41], «звуків у часі» [285, с. 101], «звукової тканини» [290, с. 51] у межах певних часових обсягів; збагачення,

за словами композитора, «засобів експресії <...> у сфері мікрочасу, тобто ритму. Ритми, які є результатом застосування випадковості, дуже вишукані, і неможливо їх створити у будь-який інший спосіб» [273, с. 149]; формування поліритмічної якості нового типу — «ритмічної структури, яка виникає з «колективного *ad libitum*», є **сумою всіх ритмічних структур**, що містяться у окремих партіях», яка є явищем набагато «**складнішим за будь-яку поліритмічну структуру** (виділення — *О. М.*) традиційної музики» [283, с. 83]; створення передумов вільного, немеханізованого виконання та «відкриття задоволення від виконання музики» [273, с. 149].

Спробуємо пояснити поняття модулярної ритміки, яке згадується в попередньому абзаці. У статті «**Кілька проблем з області ритміки**» [275] Лютославський обґрунтовує на матеріалі музики різних стилів та епох свій власний підхід до організації ритмічних структур. А саме, він поділяє ритміку за типами (*rodzaj*) на «модулярну» та «немодулярну».

«Модулем» [275, с. 63] композитор називає найменшу спільну долю відліку (якщо порівнювати авторський термін Лютославського з терміном із теорії ритму), яка є кратною усім ритмічним одиницям композиції. Ритмічну структуру, в якій всі ритмічні одиниці зводяться до їх найменшої складової — «модулю» (наприклад, вісімки), — композитор називає «модулярною» [275, с. 72]. Немодулярною, на його думку, є ритміка, в якій найменша ритмічна тривалість дрібніша за  $1/64$ . Такий ритмічний рисунок, у якому ритмічна структура лише умовно та формально зводиться до спільної одиниці відліку (наддрібних обсягів), дуже складно, на думку В. Лютославського, реалізувати під час виконання. Аналізуючи композиції ХХ ст. (К. Штокхаузена, Л. Ноно, П. Булеза, зокрема), композитор доходить висновку, що гранично складна нотація, яка містить модулі, приміром, обсягом  $1/420$  тривалість замість звичної  $1/64$ , не може бездоганно реалізуватися під час виконання. Спроби виконавців відповідати таким вимогам призводять, на думку композитора, до абсурдних або небажаних

результатів. А саме, неприродним, занадто механічним стає виконавське інтонування такого ритмічного рисунка. Головним досягненням техніки, яку розробив В. Лютославський, є новий спосіб організації немодулярної ритміки. Композитор створює ритмічну структуру — химерну, вишукану, складну, — де як спільну для всіх голосів одиницю відліку застосовує просту тривалість (це, переважно, шістнадцятка, вісімка або чвертка). Проте в межах кожного голосу вона, — відповідно до позначень швидкості, — набуває різної якості, ваги. В. Лютославський заздалегідь прискіпливо прораховує всі варіанти ритмічних утворень, мікроритмічні комбінації в межах секцій колективного *Ad libitum*, намагається передбачити і попередити виникнення «найменш корисної ситуації», коли ритмічні одиниці або їх групи в усіх голосах синхронно збігаються в моменті часу. У такий спосіб формується надскладна ритмічна структура за найпростіших технічних умов. Отже, створюючи такого типу «немодулярну» ритміку, Лютославський пропонує власний тип нотації, який базується на використанні багаторазово повторюваних простих, «традиційних» ритмічних тривалостей у межах секції *Ad libitum*, проте потребує почасти додаткових словесних коментарів задля конкретизації завдань [275, с. 77]. Головна художня цінність такої техніки полягає у тому, що вона є інструментом створення **надзвичайно вишуканої ритміки, яка не потребує надмірних технічних зусиль від виконавця та забезпечує** «розкріпачення часових зв'язків між звуками, що дає змогу цілому колективу **вільно, рапсодично грати** (*виділення — О. М.*), чого неможливо досягнути у традиційний спосіб» [279, с. 93].

Цікавим є такий факт: В. Лютославський підкреслює, що ритмічні знахідки композиторів у сфері електронної музики багато в чому збігаються з його власними пошуками, мають на меті спільні художні завдання, проте співіснують паралельно, без конкретних запозичень і взаємовпливів. У статті «Звуковисотність, інтервал, співзвуччя» 1962 р. В. Лютославського міститься зауваження, що композитор мав задуми електроакустичних композицій [270,

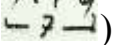
с. 61], а в «Нотатках» — стислий план нереалізованого твору [270, с. 7–8, 22–23, 69].

Наводимо цитати з окремих нотаток В. Лютославського з приводу ритміки. Вони розширюють уявлення про композиторські пошуки, допомагають прослідкувати за розвитком ідей митця та з'ясувати їх. Наведені далі записи належать до 1958 р. — тобто, вони зроблені за два роки до створення першої алеаторичної композиції.

У «Нотатках» [270] В. Лютославського містяться такі короткі, конспективні записи:

«18.10.58

2 принципові типи ритміки: пульсуюча та непульсуюча. Велика форма із застосуванням перемінності 2 ритмік. Нп. (К.ф.?) I recitativo II Allegro» [270, с. 7]. Це, за З. Сковроном, думки з приводу так і не створеного ще одного Фортепіанного концерту. До тієї ж дати (18 жовтня 1958 р.) належить нотатка:

«Застосування ритмів незмірних (у т. зв. «живій» музиці, нп. ) там, де не йдеться про повну часову точність, а скоріше про знищення пульсу» [270, с. 7].

До обох різновидів ритміки — «пульсуючої» та «непульсуючої» В. Лютославський знаходить відповідники у природі: гармонічний, **пульсуючий ритм** — як паралель до биття серця, **непульсуючий** — як «ритм крапель, коли починає падати дощ» [270, с. 23] та зазначає, що «більшість явищ протікають в природі в непульсуючому ритмі» [270, с. 23]. У нашому дослідженні аналогами до двох типів ритміки, — «пульсуючої» та «непульсуючої», — які визначені В. Лютославським, вважаються **ритми регулярного та нерегулярного типів**. Співвідношення пульсуючої та непульсуючої ритміки, тобто — регулярної та нерегулярної, — по-різному втілюється у всіх композиціях В. Лютославського, починаючи від 1960 р.



Особливості взаємодії регулярної та нерегулярної ритміки в межах однієї композиції розглянуті в підрозділах 2.1., 2.2.

У «Нотатках» композитор розмірковує про два типи ритміки та часу [270, с. 17] всередині власних композицій: мікро- та макро- (1960-й рік). Ритміку В. Лютославський у широкому розумінні визначає як «розподіл часу, у якому розігрується дія музичного твору» [270, с. 16]. **Макроритміка**, за думкою композитора (публікація 1962 року), — «це пропорційні часові співвідношення між початковими моментами звукових предметів» [279, с. 93]. Макроритм може являти, зокрема, «цикл щоразу більш коротких відтинків» [279, с. 93]. **Мікроритміка** — «це ритмічний обрис (*fizjonomia rytmiczna* — О. М.) звукових предметів» [279, с. 93]. Також композитор зазначає: «Часова організація може обіймати мікрочас, тб. ритм, і макрочас, тб. форму» [273, с. 146].

У «Нотатках» композитор говорить також про дві «течії ритмічні», коли пояснює організацію фактурних сегментів, які він називає «звуковими предметами»:

«Звідси 2 течії ритмічні у творі:

- 1) ритм локальний, “малий” — всередині предмета;
- 2) ритм загальний, “великий” — тобто ритм послідовності предметів» (19 жовтня 1960 р.) [270, с. 17].

Терміни «макроритм», «мікроритм» саме у тому значенні, яке закладає у них В. Лютославський, можна застосувати до аналізу його композицій, задля характеристики внутрішнього устрою часової організації та співвідношення часових одиниць. Ці поняття є доцільними стосовно аналізу партитур композитора, тому застосовуються у «робочому словнику» цього дослідження. Саме макрочас композиції дуже важко зберегти виконавцю в умовах контрольованої алеаторики. У підрозділі 2.5 наводяться таблиці розбіжностей між виконавським хронометражем та тривалістю алеаторичних фрагментів за партитурою (див. таблиці 1, 2, 3 з додатку К). Щоправда,

поняття звукового предмета пропонуємо задля уникнення термінологічної плутанини замінити більш простим — сегмент фактури. Наводимо задля повноти уявлення про зміст цього явища цитати з праць композитора:

За визначенням В. Лютославського, звуковий «предмет — це сукупність звуків, між якими існує більш тісний зв'язок, ніж між кожним з цих звуків і звуками інших предметів. Цей більш тісний зв'язок забезпечує передусім єдність у часі (виділення — О. М.). Але також це може бути подібність барви, ритміки, атаки, гармонічного профілю, вибору інтервалів тощо» («Нотатки», 19 жовтня 1960 р. [270, с. 17]). На нашу думку, звуковими предметами у творах В. Лютославського можна вважати специфічні форми часової одиниці нерегулярного типу, такі як хронофраза, хроноперіод періодичного та мікроперіодичного типів. Більш детально ці явища розглянуто в підрозділі 1.5.

Пізніше у статті 1962 р. «Про алеаторизм. Зауваження на маргіналіях Венеціанських ігор» [279] композитор зазначає, що термін «звуковий предмет» (французькою — *objets sonores*) він запозичує у П. Шеффера та визначає його у такий спосіб: «Чим є в музиці вокальній та інструментальній *objets sonores*? Це набір звуків, що мають свої межі в часі й масштабі, окремі звуки цього набору більш тісно пов'язані один з одним, ніж зі звуками інших *objets sonores*, що виникають раніше, потім або навіть одночасно. Що призводить до того, що зв'язок звуків між собою є тіснішим в межах одного предмету? Можуть це бути різноманітні чинники: близьке сусідство звуків у часі, подібність ритміки, тембру, атаки, динаміки, експресії тощо» [279, с. 93]. Далі композитор наводить приклад макроритму одного з фрагментів Венеціанських ігор (IV ч., від *al do G*), де за секундами співвідносяться звукові предмети, які послідовно чергуються: «5 5 4 4 4 3 3 3 3 3 3 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 тощо» [279, с. 93].

В. Лютославський приділяє спеціальну увагу внутрішньому устрою звукових предметів і розкриває їх властивості в музичній формі твору.

Виявляється, що звукові предмети можуть мати різне наповнення ритмічними акцентами в залежності від їх місця в формі — на початку чи в кінці. Композитор зазначає, що найбільша щільність імпульсів (тобто — акцентів) усередині предметів міститься на початку твору, найменша — ближче до кінця: «Найбільша щільність [імпульсів] міститься біля початку, після чого відбувається поступове розрідження» [279, с. 94]. Наводимо фрагмент зі статті **«Про алеаторизм. Зауваження на маргіналіях Венеціанських ігор»** [279] В. Лютославського (текст написаний 1962 р.), в якій композитор наводить як приклад фрагмент із Венеціанських ігор та пояснює логіку розташування акцентів всередині звукових предметів з цього епізоду: «Останній приклад — це завершення всього твору. Це також типова конструкція зі звукових предметів. Кожен з цих чотирьох предметів має свій власний обрис, відмінний від інших. Тут я хотів би виділити одну рису, якою володіють усі чотири предмети. Це розподіл щільності імпульсів у кожному з цих предметів. Найвища щільність припадає на початок, після чого йде поступове розрідження. Як наслідок, розвиток у кожному з предметів виразно закінчується. Я згадую тут концепцію «кінцевого характеру» музики, яку я використав у лекції про форми. Ці окремі «кінцеві характери» окремих предметів підсумовуються в нашому сприйнятті, створюючи кінцівку твору, розподілену на кілька етапів» [279, с. 94].

У теоретичних текстах композитора розпорошені також численні коментарі щодо особливостей протікання часу в перцепції слухача. А саме, композитор прагне передбачити моменти відпочинку і напруги уваги [270, с. 40] під час прослуховування твору в реальному часі [270, с. 34], розмірковує над способами керування увагою слухача [291, с. 34], здатністю подумки повертатися до прослуханого матеріалу [291, с. 38–39] або уявляти подальший хід розвитку [291, с. 39], над залежністю сприйняття цілого та його частин від ступеню ознайомленості з музичним матеріалом [291, с. 34, 39]: «Я завжди дотримувався думки, що музичний час, пережитий слухачем,

відносний. Матеріал, який ми чуємо вдруге, здається більш тривалим, ніж при першому прослуховуванні: він розгортається в іншому часі, оскільки вже знайомий. Тому, починаючи з Першої симфонії, я створюю свої репризи так, щоб мотиви експозиції в них “ущільнювалися”: вони викладаються в іншій фактурі, динаміці; найчастіше за все *stretto* і *tutti forte*. Ідентично побудована і реприза головної частини Третьої симфонії, де перша тематична група повторюється, а друга викладається ніби у збільшенні, але не часовому, а динамічному» (із розмов з І. Нікольською [31, с. 100]). Ці ідеї стали джерелом для усвідомлення особливостей творчості митця у працях багатьох дослідників музики В. Лютославського. Зокрема, Д. Кравчик присвячує окремі підрозділи своєї монографії філософському аспекту часової організації в композиціях польського автора, спираючись на його твердження. У цій дисертації думки композитора стали основою численних теоретичних спостережень, викладених у пункті 1.5.3, підрозділі 2.6.

Ключовим для концепції цієї дисертації є розмірковування Лютославського щодо можливостей художнього втілення в його музиці ритму вільного, живого людського мовлення. Стосовно ритміки Струнного квартету в статті «**З питань, пов’язаних із конструкцією великих замкнених форм**» [291] композитор зазначає: «Ритміка, певною мірою, є моделлю людського мовлення з його характерними нюансами, що виникають з висловленого змісту та з експресії, яка надається реченням, словам та навіть складам. Не варто через це думати, що музика має <...> насправді переказувати певний однозначний зміст. З мовлення запозичені <...> його внутрішній *habitus*, його чисто звукові властивості і **спосіб, у який воно протікає в часі**» (*виділення — О. М.*) [291, с. 43–44]. Так композитор коментує особливості ритміки в партії першої скрипки з першої частини Струнного квартету. У «Нотатках» від сьомого липня 1962 р. В. Лютославський привертає увагу до ідеї подібності ритму прози та ритміки багатоголосних алеаторичних секцій *Ad libitum*: «Вражаюча подібність між

віршом і прозою, а також “пульсом” і “ad lib.”. **Це наша епоха — половина XX ст. відкриває вдруге прозу»** [229, с. 27]. Власне ідея художнього відображення ритму прози і послугувала одним із імпульсів для винайдення В. Лютославським інноваційних засобів часового структурування. На нашу думку, художнім утіленням прози в музиці композитора стають **інноваційні пост-тактові форми ритмічної організації**, у яких часова одиниця є синтаксичною одиницею за структурою та, за природою, — інтонаційним утворенням. Особливості реалізації цієї ідеї в музичних композиціях польського митця розглянуто як у теоретичних підрозділах (зокрема, у підрозділі 1.5), так і в аналітичних етюдах.

«Нотатки», у яких віддзеркалюються глибокі, оригінальні, новаторські, винахідливі ідеї композитора, а також теоретичні статті В. Лютославського мають виняткове значення для концепції дисертації. Ці матеріали не тільки розширюють уявлення про усвідомлення композитором його власної творчості, а й підтверджують висновки, яких ми дійшли шляхом аналізу обраних творів. У викладенні теоретичних позицій цього дослідження у підрозділі 1.5 ми спираємося на ідею композитора щодо художнього запозичення ритму людського мовлення, на його концепцію звукового предмету, на його розмірковування щодо можливостей часу в перцепції слухача. Спроба історичного екскурсу В. Лютославського у немодулярну ритміку, зокрема, й сирійської монодії послугувала одним із приводів аналізу музики до-тактових систем, що відобразилося в теоретичних положеннях у підрозділах 1.2.5 і 2.3.2. Крім цього, у термінологічному апараті цього дослідження застосовуються поняття мікроритму та макроритму, які є дуже гнучкими та влучними, ємно відображають специфіку алеаторичних творів композитора (див. підрозділ 2.5). Спостереження композитора над ритмічним акцентом та його «поведінкою» усередині звукових предметів надихнуло на осмислення такого феномену, як «розмитий акцент» (за термінологією цього дослідження), специфічні властивості якого розкрито в пунктах 1.2.2 і 2.5.2,

підрозділі 2.4. Серед кола проаналізованої музикознавчої літератури теоретичні статті В. Лютославського є надзвичайно важливими ще й тому, що містять незвичну, інноваційну концепцію аналізу ритміки ХХ ст. Вважаємо, що ідея модулярної та немодулярної ритміки може бути підхопленою та розвинутою у подальших дослідженнях музики ХХ ст.

## **1.5. Специфіка устрою часової організації в музиці**

### **Вітольда Лютославського**

#### **1.5.1. Часова одиниця: чинники утворення, властивості.**

##### **Дефініції інноваційних явищ**

У творах В. Лютославського як конструкти часової організації діють два принципи — регулярності та нерегулярності. Як наслідок, музичний рух організовується через взаємодію відповідних типів ритміки — регулярної (метричної, позаінтонаційної) та нерегулярної (постметричної, інтонаційної). Нерегулярного типу ритміка у творах польського композитора є художнім утіленням живого людського мовлення, характеризується неметризованими ритмічними рисунками, пульсацією, міра якої охоплюється показниками 60–120 уд. м./хв. За своєю сутністю нерегулярний тип ритміки є «мовленнєвим ритмом» (термін К. Руч'євської<sup>11</sup>), «інтонаційним» ритмом (за С. Чащиною, яка перевикладає концепції О. Львова, М. Харлапа та пропонує власне обґрунтування необхідності застосування цього терміну [206]).

---

<sup>11</sup> За дефініцією К Руч'євської: «Мовна інтонація тією чи іншою мірою також може привноситися виконавцем — у разі, якщо дозволяє зробити це художній задум та особливості будови мелодії. Тут головну роль відіграє наближення ритму мелодії до мовленнєвого ритму. Під мовленнєвим ритмом мається на увазі будь-який із варіантів ритмічного малюнка, ритмічних співвідношень, який дає можливість вимовити текст у мовній манері — вимовити текст, незалежно від того, фіксованою чи ні є висота тону. Будь-яке відхилення від мовленнєвого ритму — виникнення ритмічного рисунка, при якому текст не можна вимовити, а можна тільки проспівати (кантиленізація, внутріскладовий розспів, акцентність, що порушує природні мовні наголоси), може бути визначений терміном “зустрічний ритм”» [156, с. 96].

У функції часової одиниці у творах В. Лютославського виступають такт, як атрибут регулярної ритмічної системи, та **посттактове утворення**, що має інтонаційну природу, та функціонує на ділянках із **нерегулярним типом ритміки**. Пропонуємо називати часову одиницю, властиве часовій організації із нерегулярного типу ритмом, **хроночарункою**. Співвідношення між часовими одиницями в умовах ритміки нерегулярного типу базуються, як зазначалося в пункті 1.1.2, на періодичності.

Хроночарунки — це синтаксичні одиниці масштабного рівня мотиву, фрази, періоду, які є внутрішньо цілісними, структурно оформленими, автономними та виконують часоструктуруючу функцію в умовах нерегулярної ритмічної організації. Як інтонаційні утворення, хроночарунки можна диференціювати за аналогією до синтаксису формоутворення: дрібна одно-акцентна структура (із ритмічним акцентом), — *мотив*<sup>12</sup>; послідовність двох-чотирьох мотивів у логічній взаємодії утворюють більш крупну єдину структуру — *фразу*, яка має **смисловий акцент**<sup>13</sup>; взаємодією фраз утворюється найбільша цілісна структура синтаксичного рівню — *період*<sup>14</sup>, який, як правило, має внутрішню цезуру. За цією логікою, яка базується на аналогії між обсягами часових одиниць у музиці В. Лютославського та приблизними часовими об'ємами синтаксичних структур — мотиву, фрази, періоду, — можна називати інтонаційні утворення у композиціях, що аналізуються, «хроно-мотивом», «хроно-фразою» та «хроно-періодом»

---

<sup>12</sup> За дефініцією К. Руч'євської, мотив — це «найдрібніша смислова та конструктивна одиниця музичного мовлення, він може бути подібним до слова чи синтагми словесного мовлення» [6, с. 41].

<sup>13</sup> К. Руч'євська, характеризуючи декламаційну вокальну манеру, пропонує визначення фрази, на яке орієнтуємося в цій дисертації: «Основою мелодії може бути і фраза як синтаксична єдність. Фразовий синтаксичний акцент (а також логічний, психологічний, емфатичний) може домінувати над словесним та підпорядковувати його собі» [160, с. 56].

<sup>14</sup> Згідно з думкою К. Руч'євської, «Період є найкрупнішою синтаксичною одиницею музики. Період у музиці подібний до віршової строфи, яка має формальну та смислову єдність (відповідності ритмічної побудови рядків, рим). Як і в словесному мовленні, у музиці період є об'єднанням двох, іноді чотирьох, рідше — трьох речень» [6, с. 42].

(відповідно як до докласичного та посткласичного прозоподібного періодів, так і класичного цезурованого періоду, головними ознаками яких є **внутрішня цілісність та відносна завершеність**). Префікс «хроно» маркує систему, до якої належать зазначені одиниці, а поняттями «мотив», «фраза», «період» позначається їх синтаксична природа та модель співвідношення за ознакою обсягу побудови.

Особливою властивістю музики В. Лютославського періоду 1960–1990-х років є те, що різні типи часових одиниць вільно чергуються або — вступають у поліфонічну взаємодію. Одночасно можуть співіснувати часові одиниці одного типу (такти або хроночарунки) чи різних типів (такт і хроночарунка), утворюючи поліструктурну часову одиницю.

Чинниками, які відповідають за утворення хроночарунок, є дія принципів повторності та оновлення у звуковисотному, ритмічному, формотворчому, мелодичному, фактурному, тембровому, регістровому аспектах тощо. Переважає дія варіантної тематичної, мелодикоритмічної та фактурної повторності. Оновлення виражається у гармонічних, тембрових, динамічних, регістрових змінах. Принципи повторності та оновлення діють на всіх синтаксичних рівнях (мотиву, фрази, періоду). Момент прояву дії повторності або оновлення стає початковою межею нової часової одиниці.

Особливістю дії оновлення є його зв'язок (фактично постійний) із предиктовістю, що є також важливим фактором утворення сегментації. Предикт (ділянка композиції, де поступово подрібнюються ритмічні тривалості, збільшується або зменшується загальна гучність, кількість голосів та швидкість або — генеральна пауза від двох до шести секунд) виступає в функції чинника утворення хроночарунки. Зона предикту може складатися також з цілого комплексу хроночарунок.

Крім цього, специфічним фактором формування хроночарунки є індивідуальне виконавське фразування, швидкість, агогіка. Наприклад, у Віолончельному концерті (цц. 49–55) В. Лютославського (див. приклад 1.4)



міститься подвійний нотний запис, у якому засобами виконавського фразування часовий потік може структуруватися хронофразами — за диригентським жестом *Ad libitum*, якому відповідає білий трикутник, або ж — умовними перемінними тактами (1/8, 3/8, 7/16, 1/8, 5/16, 1/8, 3/16, 1/8, 9/16, 1/8, 3/16, 3/8, 5/16), які вже не належать до позаінтонаційної штучної системи тактового метру, а стають результатом виконавського інтонування, тобто виступають у ролі хрономотивів та хронофраз (їх обсяги відповідають об'ємам між суцільними та пунктирними тактовими рисками).

Приклад 1.4

В. Лютославский. Віолончельний концерт (щ. 49–53)

†The section between [49] and [53] may be normally conducted.

Крім суто музичних засобів, важливу роль в утворенні виокремленої, внутрішньо цілісної часової одиниці — хроночарунки, — відіграє у вокально-інструментальних творах Лютославського вербальний компонент. Межі хроночарунок визначаються синтаксичним сегментуванням поетичного рядка, а інструментовка вербального ряду (наприклад, наскрізна насиченість твердим звуком «r», або кластером «*twa*» тощо) надає побудові однорідності

та цілісності. Приміром, у першій частині «Трьох поем» (цц. 1–98) межі хроночарунки оформлюються відповідно до синтаксичного сегментування в поезії: в цц. 27–28 — перший рядок поетичного вірша, цц. 29–30 — другий і третій рядки, цц. 51–60 — четвертий рядок, цц. 60–65 — п'ятий рядок, цц. 65–73 — шостий рядок, цц. 90–98 — сьомий рядок.

Особливістю функціонування хроночарунки є те, що увага слухача постійно переміщується з менших за масштабом музичних подій на більші, з дрібного рівня сегментації на вищій і навпаки. Це зумовлюється нерегулярністю ритмічного рисунка, особливостями контексту, у якому знаходиться певний фрагмент, тобто, від попереднього та подальшого викладу, з якого обирається епізод, а також швидкістю виконання в певній інтерпретаційній версії (а саме, в залежності від темпу форма хроночарунки може змінюватися через «розтягування» або стискання у часі її обсягів).

Такі властивості хроночарунки не мають місця в системі тактового метру, у якій структура такту зберігається за будь-яких виконавських відхилень від позначеного в нотному тексті темпу, на ділянках теми-ходу, у предиктових зонах. Крім цього, такт за будь-яких контекстуальних умов залишається сумірним найменшій метричній долі та метричним одиницям вищого рівня, і співвідношення сильної та слабкої долі зберігається як єдине, спільне, «наскрізне» на усіх масштабних рівнях. В умовах же нерегулярності функціонує не сильна доля, а **опорний час**, який збігається з початковою межею хроночарунки. Відносно опорного моменту часу той час, який «заповнює» обсяг хроночарунки, має властивість неопорного.

### **1.5.2. Особливості класифікації часових одиниць і типів ритмічної організації у творах Вітольда Лютославського**

Як зазначалося в підрозділах 1.4 й 1.5, творам В. Лютославського 1960–1990-х років властиве вільне переплетення регулярної та нерегулярної ритміки. Як результат, утворюється взаємодія часових одиниць, різних за

своєю природою — інтонаційною (хроночарунка) та позантонаційною (такт), формою (моно- та полі- структура), масштабом і типом, який зумовлюється їх внутрішнім устроєм.

Такт представлений у повноті його системних ознак (приміром, у третій частині Подвійного концерту), або ж функціонує, проте не має відповідного графічного вияву через тактову риску (як, приміром, це спостерігається в інтродукції до Віолончельного концерту). Спосіб співвідношення у часі часових одиниць — тактів — можна визначити як регулярний.

Хроночарунка має два різні типи відповідно до особливостей її внутрішнього устрою. Пропонуємо хроночарунку, ритмічна організація якої характеризується гнучкими, неметризованими ритмічними рисунками, обсягами одиниці пульсації, що охоплюють показники 60–120 уд. м./хв. та «заповнюються» ритмічними тривалостями традиційної «вартості», відсутністю пропорційної супідрядності долей, визначити як часову одиницю **періодичного типу**. Такого типу структура може мати різні обсяги — мотиву, фрази, періоду. Її співвідношення з іншими часовими одиницями керується періодичністю. **Тип ритмічної організації**, властивий хроночарунці періодичного типу, пропонуємо назвати **періодичним**.

Особливої уваги у творах Лютославського заслуговує ще один тип хроночарунки, який у дисертації визначаємо як мікроперіодичний. Приміром, у другій частині Другої симфонії зона предикту (цц. 101а–133) формується як послідовність суцільних сонорних мікрополіфонічних понадбагатоголосних секцій *Ad libitum* із невпорядкованим чергуванням акцентів, які створюють ефект вібрації. Такого типу побудови мають надзвичайно дрібний ритмічний рисунок, понадбагатоголосний мікрополіфонічний тип фактури із характерними для техніки соноризму мікротоновими ковзаннями. Важливою особливістю також є відсутність домінуючих у понадбагатоголосі яскраво мелодизованих ліній фактури. Голоси всередині сонорного пласта

**безперервно** перегукуються, вступають у діалог, їх репліки — дуже експресивні та виразні. Тематичний матеріал пов'язаний із інтонуванням мовленнєвого типу, проте в умовах мікрополіфонії цей зв'язок не прослуховується, голоси зливаються в єдину звукову «магму», у внутрішній організації якої наявні хроночарунки меншого масштабу — хрономотиви та хронофрази — у їх поліфонічній взаємодії. Цей фрагмент з Другої симфонії (від ц. 101а до ц. 133), що розглядається як приклад хроноперіоду мікрополіфонічного типу, є внутрішньо цілісною синтаксичною побудовою, має межі, що встановлюються дією опорного і неопорного часу. Перехід від одного хроноперіоду такого типу до іншого відбувається завдяки зміні гармонії, ритмомелодичного рисунка всередині секцій. Його своєрідною властивістю є безцезурність, а специфіка його ритмічної організації полягає у мікрополіфонічній взаємодії неметризованих мікроритмічних рисунків із тривалостями наддрібними, меншими за  $1/64$ . Особливою його ознакою є характер пульсації, одиниця якої відповідає часовим тривалостям, набагато дрібнішим за 120 уд. м./хв. У співвідношенні таких хроноперіодів виявляється періодичність, а саме — їх чергування є вільним, складається з нерівномірних, але близьких за обсягом часових об'ємів. У внутрішній організації такої часової одиниці також присутня періодичність, яка діє на мікрорівні, практично не прослуховується і виявляється лише у процесі теоретичного аналізу.

Отже, хроноперіод, внутрішній устрій якого керується мікроперіодичністю структурних співвідношень, пропонуємо визначити як **хроноперіод мікроперіодичного типу**. Підсумуємо, що ритмічній організації сонорного понадбагатоголосся відповідають внутрішньо цілісні, відносно завершені часові одиниці — хроноперіоди, які мають варіантну тривалість і складаються з дрібних мелодикоритмічних формул — мікрорівневих хрономотивів та хронофраз. Хроноперіод мікроперіодичного типу притаманний ділянкам із сонорним мікротоновим понадбагатоголоссям,

всередині яких діє періодичність на мікромасштабі. Одиниця пульсації, що утворюється на побудовах із мікроперіодичною ритмічною організацією, перевищує міру 120 уд. м./хв. та вміщує, як зазначалося, наддрібні тривалості. Власне з подібною формою ритмічної організації В. Лютославський асоціює ритм прози в цитаті, наведеній у підрозділі 1.4. Пропонуємо тип ритмічної організації, властивий такому хроноперіоду, визначити як **мікроперіодичний**.

Особливою властивістю такого хроноперіоду є те, що він переважно має маловловимі при слуховому сприйнятті межі. Такий ефект утворюється тоді, коли часова одиниця мікроперіодичного типу виникає через малопомітні зміни у **фактурному оформленні та динаміці**: щільність та ступінь гучності **змінюються поступово**. Завдяки цьому виникає відчуття поступового виникання та «розчинення» хроноперіоду. Тембральні передачі також є м'якими та сприяють вуалюванню «контурів» часової одиниці.

Хроноперіод мікроперіодичного типу може поліфонічно взаємодіяти з часовими одиницями регулярного та періодичного типів, утворюючи, як зазначалося, поліструктурну часову одиницю (приклади таких поліструктурних утворень розглянуто в розділі 2).

Отже, у творах В. Лютославського співіснують класична система тактового метру (регулярна) з іншим способом часової організації, в основі якого — нерегулярний тип ритміки (її особливості пояснюються в підрозділах 1.1 й 1.4), **інтонаційний за природою**.

Часові одиниці — хроночарунки — у творах В. Лютославського розрізняються за типом, часовим обсягом, формою та внутрішнім устроєм. Особливістю хроночарунки як часової одиниці у творах Лютославського є те, що її цілісність та обсяг визначається цілісністю та обсягом синтаксичного утворення. Переважно на всіх ділянках композицій В. Лютославського лише синтаксичні побудови виконують функцію одиниці часової організації.

### **1.5.3. Роль сприйняття слухача у вивченні та визначенні властивостей часової організації у творах**

**Вітольда Лютославського**

Для аналізу часової організації у творах В. Лютославського зазначеного періоду вкрай важливою є **кореляція результатів теоретичного аналізу авторського нотного запису з відповідними слуховими враженнями від звукового втілення музичного тексту.**

Цей підхід не є новим, увага до цього аспекту неодмінно помітна у працях з питань часової організації в музиці тактометричної системи.

Так, у розділі «Психофізіологічні основи музичного метру» з монографії В. Холопової [196] ідеться більшою мірою про емоційний компонент сприйняття музичного ритму [196, с. 64, с. 254]. Праці Є. Назайкінського [121], Б. М. Теплова [175] характеризують дещо інший аспект — ступінь варіативності у виконавських інтерпретаціях темпу, граничні межі «повільного» та «швидкого» [175, с. 272], у сприйнятті чергування акцентів.

В аспекті сприйняття метричної часової організації окремо проаналізуємо працю О. М. Агаркова «Про адекватність сприйняття музичного метра» [1]. У ній надано результати експерименту, у якому брали участь різні за рівнем підготовки групи музикантів (викладачі, студенти). Завдання полягало в прослуховуванні та фіксації метричних розмірів та тактових рисок. Невідповідність результатів оригінальним авторським позначенням в нотах спонукає дослідника до цікавих висновків: по-перше, умоглядними є деякі засоби авторської фіксації метроритму, по-друге, почасти некоректним є відтворення матеріалу ілюстратором, по-третє: «Є твори, у яких суворо метричне сприйняття не є суттєвим. Різні метричні варіанти сприйняття цієї музики загалом не знижують її впливу» [1, с. 122–123]. Разючі незбіжності (приміром, 48 неправильних відповідей та лише одна правильна після прослуховування другої частини Першого

фортепіанного концерту М. Равеля) унаочнюють проблему невивченості властивостей такту та його візуалізації через тактові риси навіть на матеріалі музики тактометричної системи. Саме тому праця О. М. Агаркова допомагає критично поглянути навіть на усталені положення теорії класичного тактового метру<sup>15</sup>.

У нашому дослідженні творів В. Лютославського особлива, спеціальна увага приділяється їх слуховому сприйняттю. Через почасти **граничну** відмінність слухових вражень від тих уявлень, які виникають під час умоглядного аналізу його партитур, результати теоретичного дослідження різних аспектів часової організації неодмінно корегуються зі слуховим досвідом. **Це є одним із основних підходів до аналізу обраних композицій.**

У дослідженні часової організації музики ХХ ст. обраний підхід набуває особливої актуальності, на що звертають увагу й власне композитори.

Зокрема, К. Штокхаузен (за дослідженням І. Крицької) пропонує чотири розуміння поняття музичного часу, одним з котрих є «час як фактор психологічного сприйняття музичних подій: «час переживання» реципієнта, що регулюється формотворчою ідеєю твору, «ступенем» і «частотою змін» [88, с. 43].

Особисто В. Лютославський вважає аспект психологічного сприйняття форми чи не найважливішим у процесі створення твору. Музичний твір композитор розуміє «не тільки як систему звуків у часі, але також як систему імпульсів, які звуки ці представляють для психіки слухача, та реакцій, які ці імпульси, своєю чергою, у слухача пробуджують. Знання цих імпульсів та реакцій на них може спиратися тільки на досвід самого композитора як

---

<sup>15</sup> Окремої уваги заслуговує праця польського дослідника Л. Белявського [230], який розробив концепцію зонної теорії часу. Л. Белявський обчислює та аналізує граничні можливості виконавської реалізації темпу у, зокрема, виконаннях традиційної музики (пісні польські та слов'янські), а також відмінності у виконавській реалізації «темпу елементарної одиниці метру» (за висловом Л. Белявського), а також ритмічної тривалості [230].

слухача музики та на його впевненість, що серед можливих інших слухачів існує певна кількість, яка реагує у такий самий спосіб» [291, с. 34]. У цитованому тексті композитор застосовує поняття «імпульс» поза ритмічним контекстом, як психологічне явище. У наступному абзаці В. Лютославський зазначає: «У сприйнятті музики можна виділити два типи: пасивний та активний. Я б назвав пасивним той тип сприйняття, при якому слухач повністю зосереджується на тому, що він чує в той чи інший момент. Активним було б своєрідне сприйняття, при якому в певні моменти частина уваги слухача поглинається усвідомленням того, що він почув раніше, або очікуванням, сподіванням, передбаченням того, чого він ще не чув. Більшість моїх міркувань будуть присвячені тим елементам твору, які покликані спрямувати увагу слухача назад, тобто на безпосереднє минуле або вперед, тобто на найближче майбутнє музичного розвитку, іншими словами — способам, які композитор може використовувати для мобілізації пам'яті слухача, а також його очікування» [291, с. 34]. Повний текст цієї публікації композитора міститься в перекладі автора дисертації в додатку А.

Відомим є одне з ключових висловлювань В. Лютославського щодо особливостей його власної композиторської техніки: «**Я** <...> **компоную** не форму, а **сприйняття**. Тому кожний мій твір — ніби записане сприйняття. Звідти й ряд особливостей»<sup>16</sup> [31, с. 109]. А тому завдання композитора «полягає, насамперед, в організації процесу сприйняття <...> твору» [291, с. 34]. Композитор прагне передбачити моменти відпочинку і напруги уваги [270, с. 40] під час його прослуховування в реальному часі [270, с. 34], дозовано розподілити насичений і ненасичений «інформацією» звуковий матеріал [270, с. 1, с. 53, с. 54]. Реалізуючи свій творчий задум,

---

<sup>16</sup> У «Розмовах» з І. Никольською (наводимо текст польськомовного видання, фрагмент з якого цитується З. Сковроном в коментарях до «Нотаток») композитор говорить про власний спосіб композиції: «Завжди компоную сприйняття <...> явищ (звукових — О. М.), тобто уявляю твір, який слухаю сам, <...> бо не уявляю собі інших слухачів, тому що нічого про них не знаю. Знаю тільки, як я відреагую на музику. Цей процес є абсолютно необхідним для мене, і завжди музичний твір для мене, насамперед, це сприйняття того, що написано» [229, с. 87].



В. Лютославський відповідає собі на питання: якою мірою збереже свою художню цінність твір у разі його багаторазового прослуховування: «Коли мені спадає на думку якась музична ідея, я завжди думаю, як я буду реагувати на неї після п'ятдесятого чи сотого прослуховування. І якщо доходжу висновку, що від ідеї нічого не залишиться, то відмовляюся від неї» (з розмов з І. Нікольською [31, с. 64]). Композитор розмірковує над способами керування увагою слухача [291, с. 34], здатністю подумки повертатися до прослуханого матеріалу [291, с. 38–39] або уявляти подальший хід розвитку [291, с. 39], над формами «відкритими», «замкненими» та «моментальними» [290, с. 46–47].

Стосовно сприйняття музичної композиції композитор зазначає, що в його композиціях є фрагменти, які не потребують слухання та концентрації: «Відпочинок необхідний не тільки в співі та грі на духових інструментах. Існує щось типу “дихання мозку” в перцепції музики. Потрібно брати до уваги здатність концентрації при сприйнятті музики і, в зв. [зв'язку — О. М.] з цим, **передбачувати в композиції моменти відпочинку** (*виділення — О. М.*). Інакше — треба зважувати на послаблення уваги того, хто сприймає» [270, с. 40]. Тільки за умови відпочинку під час прослуховування слухач може збагнути основні, ключові моменти у творі. Як згадувалося, в додатку А наводиться повний переклад статті композитора про форму та сприйняття розгортання інтонаційного процесу в часі.

Уявлення В. Лютославського про психологічний аспект форми повністю відповідають й ідеї цього дослідження — **необхідності трактування властивостей часової організації твору через, передусім, досвід слухацького його сприйняття, а також узгодження результатів сприйняття звукового втілення музичного твору із висновками на основі аналізу його партитурного тексту.**

#### 1.5.4. Властивості часової організації в музиці

##### Вітольда Лютославського крізь досвід компаративного аналізу

Аналізуючи твори В. Лютославського, ми зіштовхнулися з цікавим явищем: різні нюанси виконавського інтонування, непередбачені композитором окремі нюанси виконавської інтерпретації впливають на властивості елементів часової організації — хроночарунки та акценту зокрема.

У музикознавчій літературі, присвяченій проблемам часової організації, роль виконавського інтонування у формуванні властивостей певних її явищ не розглянуто. Стосовно творчості В. Лютославського таких досліджень взагалі немає.

Часова одиниця — хроночарунка — у результаті виконавського інтонування може мати відмінну від закладеного в авторському тексті тривалість у часі, та, відповідно, різні, варіативні кордони. Якщо темп менший за зазначений в нотах, тривалість побудови, яку можна було б атрибутувати як часову одиницю, збільшується. Відповідно, більшого значення набувають внутрішні, дрібніші хроночарунки, **які стають головними в часоструктуруючому процесі.**

В. Лютославський старанно прораховує макроритм композиції, розмірковує над способами конструювання пропорцій твору [290, с. 55, 50], функціональними співвідношеннями побудов, які мають певну форму викладу (вступну, кінцеву, предиктову, за визначеннями В. Лютославського), із конструкцією цілого [290, с. 47], проте у виконавській реалізації пропорції між сегментами форми не зберігаються навіть у виконанні самого автора (див. таблиці 1, 2, 3 з додатку К). Такі зміни призводять до неповного втілення певних художніх завдань, та, водночас, більш опуклого прояву властивостей часової організації. Приміром, порівняння виконавських темпів із закладеними у партитурі дає змогу виявити та дослідити властивості

спільної долі відліку — часової одиниці, яка виступає як міра руху в музиці В. Лютославського (див. підрозділ 2.5).

Також в окремих інтерпретаціях замість ланцюжків розмитих акцентів може утворитися чітка точкова акцентуація, що призводить до руйнування художніх ефектів ритму-статики та поліхронності (див. підрозділ 2.5).

Отже, методика порівняння та зіставлення за хронометром виконавських версій та оригінального авторського партитурного запису, яка в теорії тактового метру не є центральною, стає вкрай важливою для цього дослідження. Аналіз виконавських версій конкретного твору в аспекті часової організації стає, на нашу думку, одним з основних методичних підходів в аналізі часової організації ХХ ст.

З цією метою теоретичний аналіз текстів обраних партитур В. Лютославського доповнюється дослідженням звукової реалізації нотного тексту, представленої у виконавських версіях одного й того ж твору. Виконавці також є, певною мірою, слухачами, і своє власне слухацьке враження вони втілюють у творчому процесі інтонування музичного тексту і, у такий спосіб, стають учасниками спільного слухацького експерименту. Необхідність залучення в науковому опрацюванні художнього тексту творів В. Лютославського такої форми аналізу є особливістю методики цього дисертаційного дослідження.

### **Висновки до першого розділу**

Отже, вивчення властивостей часової організації у музиці В. Лютославського потребує переосмислення змісту понять, які мають усталені дефініції у теорії музики — акценту, метру, сильного та слабого часу, опорного та неопорного часу, метричної і часової одиниці. Крім цього, вивчення творчої спадщини польського композитора потребує подальшого уточнення понять, які позначають інноваційні художні явища в музиці ХХ ст. — ритму-статики, політемповості, поліхронності, вільного ритму.

Недостатня вибудованість окремих положень у дослідженнях тактового метру, позаметричних — до-тактових та пост-метричних, — систем ритму створює певні бар'єри у вивченні часової організації в музиці В. Лютославського 1960–1990-х років, яку, як з'ясувалося, спеціально комплексно не висвітлено в окремих дослідженнях. У зв'язку з цим, способи аналізу, застосовані в цій роботі, визначаються багато в чому безпосередньо особливостями феномену, що досліджується. Передусім, у дисертаційному дослідженні використані різноманітні методики аналізу. Зокрема це опрацювання джерелознавчих матеріалів, завдяки якому розкриваються ключові для концепції даної роботи ідеї В. Лютославського у сфері часової організації, з'ясовуються прогресивні теоретичні позиції композитора як результат його спостережень над інноваційними процесами у царині ритміки власних творів та сучасників. Крім цього, особливо актуальною для цієї дисертації стає така методика, як вивчення виконавських версій музичного твору, їх порівняння з авторським хронометром. Застосування цієї методики дає змогу комплексно дослідити властивості часової організації у творах, що вивчаються, та виявити її інноваційні аспекти.

Визначальними для концепції цієї праці стали слова композитора про те, що ритміка його творів є близькою до ритміки живого людського мовлення. Задля того, щоб збагнути цю художню властивість його творів, перекласти її на мову теоретичного музикознавства, ми звернулися до авторських концепцій вільного ритму В. Руджинського та нерегулярної ритміки В. Холопової, які дають змогу з різних сторін охарактеризувати цю «мовленнєву» природу ритміки польського митця. Крім цього, технічний бік цієї нескучної метром ритмічної структури коментує власне композитор у своїй публікації, присвяченій модулярній та немодулярній ритміці. Виявлені позиції науковців та В. Лютославського доповнюються нашими спостереженнями, в основі яких твердження про те, що часовою одиницею на неметризованих ділянках композиції стає синтаксична структура — мотив,

фраза, період, — яка має дуже різні форми внутрішнього устрою. Властивості цієї інноваційної форми часової одиниці — хроночарунки, за визначенням, запропонованим у цьому дослідженні, а також властивих їй форм ритмічної організації, — розглянуто у розділі 2.

Важливо підкреслити, що в результаті опрацювання партитур керівним для роботи став такий підхід, як узгодження результатів слухового сприйняття виконавських версій твору із аналітичними спостереженнями, які виникають у результаті аналізу його глибоко індивідуального партитурного запису.

Отже, у творах В. Лютославського спостерігаються інноваційні форми та властивості базових елементів ритму — акценту, ритмічної тривалості, часової одиниці, темпу. Розглянемо ці явища часової організації у творах В. Лютославського 1960–1990-х років та окреслимо особливості їх функціонування із застосуванням зазначених методик.

## РОЗДІЛ 2

### ВЛАСТИВОСТІ ЧАСОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ У ТВОРАХ ВІТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСЬКОГО 1960–1990-х РОКІВ

#### 2.1. Особливості функціонування часової одиниці та її елементів

##### 2.1.1. Часова одиниця періодичного та мікроперіодичного типів

У творах В. Лютославського часовий потік сегментується на часові одиниці у різний спосіб. Часова одиниця може мати моно- або поліструктуру, у внутрішній організації якої можуть поліфонічно сполучатися одиниці різних типів. Нагадаємо, що ділянки з часовою організацією регулярного типу (див. підрозділ 1.5), структурною одиницею якої виступає такт, у творах 1960–1990-х років є нечисленними. В умовах же нерегулярності музичний рух переважно впорядковується взаємодією у послідовності або одночасності хроночарунок — синтаксичних побудов, які виконують функцію часової одиниці (див. підрозділ 1.5).

Як зазначалося, обсяг хроночарунки визначається масштабом **синтаксичної** структури, а її межі в залежності від способу її утворення можуть бути **чіткі та завуальовані, малопомітні**. Як часова одиниця, хроночарунка має властивість внутрішньої **однорідності** (тематичної, фактурної, реєстрової, мелодикоритмічної) та **цілісності**<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Зазначимо, що власне у теоретичних публікаціях та «Нотатках» [270] В. Лютославського часто йдеться про ідею цілісності. А саме, композитора цікавить цілісність звукового предмета [279, с. 93], цілісність етапу розвитку [291, с. 41], цілісність послідовності викладів [270, с. 26]. Тобто поняття цілісності фігурує у різних контекстах, стосується і внутрішньої організації фактурного шару, і — оформлення послідовності секцій. Для цієї розвідки властивість цілісності є дуже важливою, ключовою, тому що дослідження творів Лютославського власне й почалося з пошуку відповіді на питання: що саме в його композиціях виконує часоструктуруючу функцію замість класичного такту та забезпечує оформленість, цілісність певного епізоду розвитку?

Відповідно до специфіки внутрішньої ритмічної організації можна виділити періодичний та мікроперіодичний типи хроночарунки. Розглянемо більш детально особливості утворення кожного з них.

### Хроночарунка періодичного типу

Як **цілісність** побудова синтаксичного рівня мотиву, фрази, періоду фіксується та охоплюється слухом через дію композиційних **принципів контрасту** (тематичного, мелодикоритмічного, фактурного, тембрового, — наприклад, протиставлення оркестру та хору в «Трьох поемах», цц. 98–131, або ж мідних і струнних у Віолончельному концерті, цц. 7–8, — гармонічного, динамічного, регістрового) та **подібності** (завдяки варіантному перевикладенню музичного матеріалу за умови його однорідності); у разі **переривання руху** ферматою, спільною для усіх голосів, або — генеральною паузою. Також цілісності побудови сприяє **однорідність музичного матеріалу**, що заповнює її обсяг.

Хроночарунки періодичного типу мають внутрішню ритмічну організацію, якій властиві: ритмічні рисунки з неметризованими співвідношеннями тривалостей, традиційних за часовою «вартістю», а також пульсація, одиниця якої охоплюється мірою 60–120 уд. м./хв. Варто відзначити, що періодичного типу часові одиниці, які утворюються у прикладі, розглянутому далі (фрагмент із «*Chain I*», цц. 1–6), мають межі, які не збігаються з умовним тактовим поділом, проставленим від ц. 3 до ц. 6 (3/8, 5/16, 5/8, 5/16, 2/4, 3/4, 2/4).

Отже, на початку першої частини «*Chain I*» цілісні, виокремлені хроночарунки — хроноперіоди періодичного типу — утворюються у цц. 1–3, ц. 3, цц. 4–6, цц. 6–7. Хроноперіод у цц. 1–3 формується завдяки однорідності тематичного матеріалу (репліки декламаційного характеру), інструментального складу (оркестрове *tutti*), фактурного викладу (багатоголосся гетерофонного типу). Побудова має три хвилі розвитку: перша з регістровим розширенням голосів від унісону до п'яти октав на

*crescendo* та зупинкою на довготривалому співзвуччі (ціла нота з ферматою); друга з короткими ритмомелодичними зворотами на досягнутих регістрових позиціях із зростанням динаміки від *subitopiano* до *forte* та зупинкою на довготривалому багатозвуччі (половинна тривалість), третя зі зведенням всіх голосів до унісону на тоні *сi* малої октави, через що створюється м'яке завершення побудови. Генеральна пауза відмежовує цей хроноперіод від наступної, яскраво контрастуючої побудови.

На ділянці у ц. 3 викладається контрастуючий за характером тематизму (поява у кларнетів коротких мотивів і фраз декламаційного характеру з тріольним ритмом), за фактурним оформленням (одноголосся замість багатоголосся) музичний матеріал. Побудова відокремлюється від попередньої глибокою паузою (♫ ♫). Завдяки тематичній, тембровій, мелодикоритмічній, регістровій, фактурній однорідності побудова сприймається як цілісність. За масштабом цю часову одиницю можна визначити як хроноперіод періодичного типу.

Якщо хроноперіод у цц. 1–3 є безцезурним та неподільним, то в ц. 3 його структурними складовими стають хрономотиви та підсумовуючого характеру хронофраза.

У цц. 4–6 замість одноголосного викладу — п'ятиголосся. Відбувається розвиток у партії кларнету тематичного матеріалу, який уперше викладається у побудові з ц. 3. Водночас на цій ділянці з'являється новий контрастуючий тематичний елемент (рівномірні хвилеподібні мелодичні ходи декламаційного характеру в межах терції, кварта, квінти) в партіях перших, других скрипок та альт. Усе це сприяє відокремленості фрагмента від попереднього та подальшого викладу.

У секції (ц. 6) розвивається тематичний матеріал із попередньої побудови, а саме — відбувається ритмічне подрібнення хвилеподібних мотивів. На варіантно повторюваний тематичний матеріал нашаровуються



нові короткі тривожні вигуки флейти *piccolo*. Цілісності побудови сприяє темброва, мелодикоритмічна, тематична однорідність, виокремленість завдяки появі варіантно повторюваного та контрастуючого за характером тематизму. Від подальшого викладу (ц. 7+1 т.) фрагмент відмежується завдяки поступовому збільшенню тривалості пауз у кінці побудови та, відповідно, гальмуванню руху.

Хроноперіоди у цц.4–6 та ц. 6 структурно складаються з хрономотивів та хронофраз (див. додаток Г, приклад 1).

У Віолончельному концерті (цц. 77–81) у функції основного чинника утворення хроночарунки періодичного типу виступає **предикт**: ділянка композиції, де поступово подрібнюються ритмічні тривалості, збільшується загальна гучність та швидкість. Ця предиктова зона має кілька хвиль: у ц. 77 (перша), ц. 78 (друга), ц. 79 (третя) та цц. 80–81 (четверта, найбільш тривала за обсягом). На четвертій хвилі всі нотні тривалості — 49 вісімок — розміщуються під одним ребром, яке стає засобом фіксації часової одиниці та графічно позначає цілісний сегмент музичного тексту — хроночарунку. Перші три хвилі за обсягами можна визначити як хронофрази, четверту — як хроноперіод. Ці часові одиниці водночас вміщують більш дрібні структури — хрономотиви. Отже, як видно з прикладу, зона предикту може складатися з цілого комплексу хроночарунок. Метризація — розмір  $1/4$ , яка наявна у наведеному прикладі, — є умовною, вона порушується та нівелюється через дуже стрімке прискорення темпу (довжина ребра відповідає обсягу музичного матеріалу, на який припадає *accelerando*) та тактику диригентських жестів, які виступають у функції фразувальних акцентів (приклад 2.1).

## В. Лютославський, Віолончельний концерт, цц. 78–80

Нагадаємо, що в підрозділі 1.5 проаналізовано особливості часового структурування в цц. 49–55 Віолончельного концерту (див. приклад 1.4), у фрагменті з якого особливим чинником утворення хроночарунки в умовах нерегулярності є **індивідуальне виконавське фразування, швидкість, агогіка** (більш детально див. аналіз прикладу в підрозділі 1.5). Часові одиниці, що формуються в цьому фрагменті, можна визначити як хроночарунки періодичного типу.

В усіх розглянутих прикладах співвідношення між часовими одиницями у їх послідовності керується періодичністю. Остання проявляється як повторність часових обсягів, близьких за тривалістю. Варіантно повторюваними є однорідні, за тематичною ознакою, побудови, що мають подібні, проте переважно неоднакові часові обсяги. Також періодичність спостерігається у часових проміжках між початками побудов із

оновленим викладом тематичного матеріалу. Засоби повторності та оновлення є основою формування співвідношень опорного й неопорного часу.

### Хроночарунка мікроперіодичного типу

Як згадувалося, хроночарунка мікроперіодичного типу утворюється на ділянках композиції із сонорним понадбагатоголоссям, за обсягом є доволі тривалою, функціонує у формі **хроноперіоду** та переважно має малопомітні, при слуховому сприйнятті, завуальовані «контури». Майже невловимо, приміром, в «Книзі для оркестру» відмежовується нова часова одиниця (ц. 109+9 т.) від попередньої (ц. 109–109+8 т.) через поступове підсилення гучності у комплексі з іншими засобами — поступовою зміною звуковисотності (*glissando* в межах терції), досягненням мелодично виразної точки. У такий спосіб завуальованими межі чарунки стають через засоби **динаміки, звуковисотності**.

У ц. 404 з «Книги для оркестру» опорними тонами всередині сонорного пласта, який оформлюється як хроноперіод мікроперіодичного типу, стають *сі бемоль* і *ля* в партії віолончелей. У ц. 405 перехід до наступного хроноперіоду є дуже плавним, «ланцюговим», адже між гармонічними сполуками залишається один спільний тон — *сі бемоль*: у партії віолончелей всередині мікрополіфонічного плетива чергування басових тонів *сі-бемоль* і *ля* змінюється чергуванням тонів *сі-бемоль* і *до*. Усі елементи музичної тканини та характер музичного руху зберігаються у новій хроночарунці, тому зміни лише у звуковисотній складовій стають такими важливими та функціонально значними. Отже, засоби **звуковисотності** виступають фактором малопомітного та «м'якого» утворення нової хроночарунки (див. додаток Г, приклад 2).

Важливо, що межі хроноперіоду мікроперіодичного типу стають менш помітними переважно у другій частині форми — *Direct*, коли підхід до кульмінації вибудовується як низка сонорних понадбагатоголосних секцій

(це спостерігається в окремих творах — «Книзі для оркестру», «*Chain I*», «*Chain III*», Віолончельному концерті, Другій симфонії). У такому разі в утворенні часових одиниць на ділянках з мікрополіфонічною фактурою сонорного типу переважає варіантна повторність за мелодикоритмічною та фактурною ознаками та, водночас, ладогармонічне або темброве, або динамічне оновлення. Сукупна дія цих засобів, за умови внутрішньої однорідності побудови (мелодикоритмічної, фактурної, реєстрової) стає фактором формування часової одиниці мікроперіодичного типу, яка має «м'які контури» та малопомітну початкову «точку відліку» — опорний час.

Через те, що на розвитковому етапі форми межі між часовими одиницями можуть бути менш помітними внаслідок того, що зберігаються фактурні умови, кількість голосів фактури, характер тематизму і менш частим стає паузування, хроночарунки можуть об'єднуватися в єдиний комплекс. Приміром, в «*Chain I*», з ц. 40 по ц. 47 хроноперіоди припадають (цц. 42–44, 44–46, 46–47) на **предиктову зону**, яка охоплює обсяги побудови на найвищому рівні форми — у межах розділу. Виокремлення часових одиниць виникає завдяки варіантному оновленню тематизму та гармонічному руху через опорні тональні центри *сі-бемоль* — *мі-бемоль* — *сі-бемоль*. Кожен опорний тон «утримує» напругу, навколо себе концентрує певну фазу розвитку, яка оформлюється як часова одиниця — хроноперіод мікроперіодичного типу.

Варто підкреслити, що не завжди хроноперіод мікроперіодичного типу має маловловимі межі. У другій частині «Трьох поем» (ц. 52) побудова через контрастну зміну тембрів (різке нашарування на *fortissimo* хорového *tutti* на оркестрове після «натиску» ударних) чітко відмежовується від попереднього та подальшого викладу. Хроноперіод (ц. 52), фактура якого являє сонорний понадбагатоголосний пласт, має чіткі початкову та кінцеву межі завдяки виразним атакам звуку, підкреслюванням артикуляційними акцентами, динамічними нюансами (*subitoforte*), підвищеннями голосу тексто-музичних

силаб. Так, у «Трьох поемах» секція (з ц. 52) формується як одночасне проголошення хористами (двадцять учасників, по п'ять голосів у кожній із груп) шістнадцяти поетичних рядків вірша («*Le grand combat*»). Текст одного й того ж поетичного рядка навперемінно промовляється в одному з голосів кожної хорової групи (сопрано, альти, тенори, баси). Партії хору не мають традиційного «нотно-лінійного» оформлення. Замість конкретної висоти тону фіксуються лише приблизна позиція голосу на двох лінійках — високій і середній (діапазон голосу у кожного виконавця різний, тому на слух сприймається лише загальний висотний тонус). Ця понадбагатоголосна маса накладається на звучання оркестру. Наголоси в межах партій з'являються на кожному слові, і, як наслідок, утворюється різна щільність суміщених в одночасності акцентів — від трьох до дев'яти, — якщо умовно поррахувати кількість їх за позначеннями в партитурі. А отже, утворюється ефект грандіозного за масштабами хорового скандування, крику. Цілісності хроноперіоду з ц. 52, який за типом можна визначити як мікроперіодичний, сприяє однорідність побудови — звуковисотна, динамічна, реєстрова, темброва, вербально-фонічна. Спільна доля відліку є наддрібною у ритмічній організації цього фрагменту, пульсація — вкрай щільною (див. **приклад 3, додаток Г**).

Отже, хроночарунки періодичного та мікроперіодичного типів структурно оформлюються як синтаксичні побудови. Функціонально вони є одиницями музичного руху, який утворюється засобами взаємодії опорного та неопорного часу та керується періодичністю.

### Опорний і неопорний час

У підрозділі 1.5 ішлося про те, що опорний час утворюється передусім як результат сукупної дії принципів повторності та контрасту на рівнях мікро- та макроритму композиції (терміни В. Лютославського).

Приміром, у тт. 1–5 із «Книги для оркестру» засобами темпової, звуковисотної, фактурної, тематичної повторності формуються дві

хроночарунки: в тт. 1–2 та в тт. 3–5. Завдяки дії повторності (точної) початок т. 3 сприймається як «точка відліку» нової цілності та є опорним часом (приклад 2.2).

Приклад 2.2

В. Лютославський. «Книга для оркестру» (тт. 1–5)

1<sup>er</sup> CHAPITRE  
WITOLD LUTOSLAWSKI  
(1968)

3/4 (ca 80) rit. a tempo 2/4 3/4 rit.

vni I div.  
vni II div.  
vle div.  
vc. div.

У фрагменті з Віолончельного концерту (щ. 77–82, див. **приклад 4**, **додаток Г**) опорний час готується активним рухом у межах предиктової фази та виявляється засобами яскравого тематичного, динамічного, звуковисотного, тембрового й темпового контрасту в момент кульмінаційної вершини (ц. 81), де утворюється хрономотив (ц. 81), а після цього — хроноперіод (ц. 82).

Крім цього, опорний час підготовлюється та виникає в цьому фрагменті завдяки засобам предикту. А саме, предиктову функцію виконує побудова у розглянутому епізоді з Віолончельного концерту (щ. 77–81), у процесі розгортання якої досягається кульмінаційне багатозвуччя в ц. 81 (хрономотив).

Опорний час у хроноперіоді в «*Chain I*» (цц. 3–4) підготовлюється генеральною паузою, яка перериває попередній виклад музичного матеріалу, та виступає в функції предикту.

У секціях, де межі часових одиниць малопомітні, опорність неодмінно виникає, коли проявляється дія контрасту та подібності. Приміром, в розглянутому в підрозділі 2.1 прикладі з ц. 405 у «Книзі для оркестру» зміна опорного тону в гармонії стає початковою «точкою відліку» для нової часової одиниці — мікроперіодичного хроноперіоду (див. **аналіз прикладу 2 з додатку Г** в підрозділі 2.1).

Як зазначалося в підрозділі 1.5, під час сприйняття увага слухача постійно переміщується з менших за масштабом музичних подій на більші, з дрібного рівня сегментації на більш високий і навпаки. Багато в чому останнє залежить від того, що хроночарунки можуть змінювати форму через уповільнене чи прискорене виконання фрагменту. Тобто, залежно від швидкості виконання твору чи окремого епізоду часові одиниці різного масштабу стають домінуючими в структуруванні часового потоку.

Приміром, у «Трьох поемах» (цц. 98–136) кожний момент вступу окремих хорових груп або кількох з них водночас через регістровий, тембровий контраст, варіантну тематичну повторюваність стає опорним часом. Основною часовою одиницею в цьому фрагменті є хроноперіод, який структурно складається з одиниць меншого масштабу. Проте в уповільненому виконанні Р. Абдуллаєва / Ф. Чижевського [11, додаток Д] (6'47" за відеозаписом) на перший план висуваються цілісності синтаксичного рівню мотиву, одиниці ж крупнішого масштабу зберігаються, проте не виконують домінуючої у часовому оформленні ролі. Відповідно, виникає щонайменше два рівні пульсації — крупними хроноперіодами та дрібними хрономотивами. Опорний час функціонує і на рівні хроноперіодів, і на рівні хрономотивів завдяки сумісній дії повторності та оновлення.

Отже, можна підсумувати, що хроночарунка — це часова одиниця в умовах нерегулярності, яка за формою є синтаксичною побудовою, має відносну внутрішню завершеність, чіткі або малопомітно оформлені межі, варіативні часові обсяги, може складатися зі структур меншого масштабу або ж бути неподільною, а також є внутрішньо однорідною — за тематичною, фактурною, мелодикоритмічною, тембровою, реєстровою ознаками — та цілісною. Як зазначалося в підрозділі 1.5, маркує початок хроночарунки опорний час. Його утворення залежить від конкретних умов фактурних, тематичних, темпових, динамічних тощо, дії композиційних принципів подібності та контрасту, а також від зв'язку з предиктовістю. Відносно опорного часу часовий обсяг, який заповнює хроночарунку, має властивість неопорності.

Для часової організації творів В. Лютославського характерне вільне структурування часового потоку на хроночарунки різних типів. Хроноперіод в музиці Лютославського має дві форми: хроноперіод періодичного типу та — мікроперіодичного. Специфічною властивістю останнього у творах Лютославського є те, що в другій частині форми (*Direct*) хроноперіод мікроперіодичного типу має в окремих творах маловловимі, завуальовані межі.

### **2.1.2. Часова одиниця регулярного типу: такт**

Характерною особливістю часової організації у творах В. Лютославського є те, що тактові структури співіснують із хроночарунками. Головною умовою утворення тактових структур є ритмічна регулярність (рівномірна та відносно рівномірна), регулярність пульсації, чергування сильної та слабкої долей. У творах Лютославського такого типу метричні структури не обов'язково взаємопов'язані з традиційного типу графічною фіксацією у вигляді тактових рисок. Розглянемо різні приклади



тактових структур, які є доволі нечисленними в композиціях, що аналізуються.

У Віолончельному концерті яскраво виражений тактовий метр спостерігається в початковій, вступній частині — монолозі солюючого інструмента. Завдяки регулярності в чергуванні мелодикоритмічних формул, динаміки (*piano* — *forte*), утворюються співвідношення сильної та слабкої долей. Проте аж до ц. 1 (момент вступу мідних), в партитурі немає жодних позначок такту.

Тактова чарунка формується, передусім, завдяки рівномірній пульсації у басових партіях: а саме, регулярне чергування половинних на тоні *мі* у перших віолончелей та перших контрабасів дублюється зі зміщенням на одну чвертку в партіях других віолончелей та других контрабасів (тобто, утворюється канон у чверть). Така поліфонічна, в умовах канонічної імітації, взаємодія сукупно створює рівномірну пульсацію чвертками, через що виникає прихована тактова структура (2/4), яка не відповідає проставленому в нотах метричному розміру. На цю тактову сітку нашаровуються репліки альтів, арфи, скрипок, кларнетів, вільні, нескуті рівномірним метром, певними часовими обсягами. Перші два «візуальні» такти на 5/4 мають рівномірні вступи альтів, арфи, скрипок, які узгоджуються із пульсацією в басових партіях. Завдяки цьому утворюється та короткочасно функціонує структура такту сукупно в усіх голосах музичної тканини. Від т. 3, де з'являється розмір 4/4, репліки вступають через нерівномірні, більш щільні інтервали у часі. Тому від т. 3 спостерігається поліхронне співіснування регулярного метру та нерегулярного способу часової організації (див. додаток Г, приклад 5).

«Карикатурно банальна (незважаючи на атональні осередки!), ритмічна тема третьої частини надто не відповідає моєму уявленню про музичний смак, щоб я міг її слухати без неприємностей. Це мене не переконує, викликає якусь огиду, особливо тому, що вона настільки тупо (без найменшої

рефлексії — *attacca*) перетинає дивовижне враження від частини II» [259]. Так на сторінках «Руху музичного» Т. Зелінський озивається після першого прем'єрного виконання про третю частину Подвійного концерту (*Marciale e grottesco*), у якій перша тема має гостро гротескний характер, «вулично-цирковий» [31, с. 120], за висловом В. Лютославського, оформлена в жорсткій тактовій системі з маршовим пунктирним ритмом. Ця двічі повторювана тема поєднується в третій частині з іншими темами-образами, трагічного, знущально-глумливого, характеру написаних поза метром (із застосуванням умовних, «візуальних» тактів, а також нетактованого запису) — див. приклад 6, додаток Г.

Отже, підсумуємо. За модель інтонування В. Лютославський обирає гнучкий та вільний природний ритм людського мовлення та художньої прози, на відміну від штучного метризованого віршового ритму. Тому такт як часова одиниця не має ставати на заваді вільній гнучкості інтонування і, відповідно, не може мати визначеної чіткої структури. Наслідком цього є неповнота його системних елементів і наявність лише окремих його ознак у творах В. Лютославського: регулярне та відносно регулярне чергування сильної та слабкої долей, цілісність, замкненість, виокремленість, автономність. Тактова риска — атрибутивний елемент такту — не завжди маркує тактометричну структуру.

Отже, у творах В. Лютославського такт функціонує як метрична одиниця, яка утворюється через співвідношення сильної і слабкої долей. Такт не має традиційної форми графічної фіксації через тактові риски, виникає переважно на окремих ділянках із рівномірно та відносно рівномірним регулярним метром. Як результат, за комплексом ознак утворюється споріднена чи аналогічна до такту часова структура, яку найбільш коректно варто визначати як квазітакт.

Крім цього, в музиці В. Лютославського функціонують тактоподібні графеми, які візуально нагадують традиційний такт. А саме, це **умовні**

**графічні позначки**, які застосовуються композитором для фіксації часового обсягу побудови або фактурного сегменту всередині багатоголосся: стрілки або ж лінії, які позначають, в сукупності з хронометричними вказівками, тривалість: вертикальні, горизонтальні, Г, L-подібні. Особливі форми запису елементів організації часу багато в чому зумовлюються налаштуванням техніки контрольованої алеаторики на участь **виконавця**, залученням його в процес створення твору, а також необхідністю координації окремих учасників виконавського ансамблю у часі. З цим пов'язана поява тактоподібних форм нотації у музиці В. Лютославського.

### 2.1.3. Поліструктурна часова одиниця

Важливою особливістю у проаналізованих творах В. Лютославського є те, що в їх часовій організації переважають поліструктурні утворення.

Цікавий приклад взаємодії двох типів ритму — регулярного, тактового і нерегулярного, пост-тактового — спостерігається в інтродукції та в цц. 1–7 з Віолончельного концерту. В окремих епізодах інтродукції проявляється комплекс ознак системи такту: регулярне чергування сильної та слабкої долей на тих ділянках, де монотонно повторюється мотив в партії солюючої віолончелі (тон *re* шістнадцяткою та пауза чверткою), двійкова пульсація. Проте відсутня в нотному запису тактова риска — атрибутивний елемент тактометричної системи (як графічний символ закономірного розміщення сильних та слабких долей). У цц. 1–7 на монолог віолончелі нашаровуються агресивні репліки мідних духових, які не мають тактового запису. У такий спосіб поліфонічно поєднуються два типи часових одиниць — такт і хроночарунка (хронофраза), два типи ритму — регулярного позаінтонаційного, який є художнім аналогом штучного вірша, та нерегулярного інтонаційного, який утілює закономірності живого людського мовлення (приклад 2.3).

## В. Лютославський, Віолончельний концерт, цц. 1–4

The image displays a musical score for the Cello Concerto by Witold Lutosławski, measures 1-4. The score is written for a cello solo and four trill parts (Tr. 1-4). The cello solo part is marked 'VC. solo' and 'pwm 796'. The trill parts are marked 'Tr. 1', 'Tr. 2', 'Tr. 3', and 'Tr. 4'. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *pp*. The trill parts are marked 'AD LIB.' and include tempo markings like 'tempo  $\Gamma$  = ca 200' and ' $\Gamma$  = ca 300'. The score is divided into four measures, with the first measure being a cello solo and the subsequent three measures featuring the trill parts.

Зразком поліфонічного поєднання різних форм ритмічної організації є епізод із Віолончельного концерту (цц. 76–77). Партія оркестру являє собою суцільний, однорідний, мікрополіфонічний сонорний пласт (10 партій), у якому асинхронно сполучаються голоси на *pianissimo*. Ця інертна звукова маса поліфонічно поєднується з яскраво мелодизованим, виразним монологом партії солюючої віолончелі. Музичний матеріал партії віолончелі надзвичайно контрастує оркестровому пласту за тематизмом, а також характером ритмічного рисунка і динамікою. У такий спосіб в межах однієї часової одиниці — хроноперіоду — сполучаються різні форми ритмічної організації — періодична та мікроперіодична. Через їх поліфонічну взаємодію утворюється художній ефект поліхронності (приклад 2.4).

## В. Лютославський. Віолончельний концерт (ц. 76–77)

Виразним прикладом поліструктурного нашарування хроноперіодів періодичного та мікроперіодичного типів є також фрагмент з Книги для оркестру, в ц. 109 (+9 тактів), у якому перша чарунка, яка формується в партіях струнних, «витікає» з попередньої побудови через поступове підключення нових голосів, поступову зміну гармонічних вертикалей (глісандування в середині голосів, що утворюють вертикаль), динаміки (*crescendo*, що починається від *ppp*). Опорний момент часу (початок першої чарунки) припадає на ц. 109 (+9 т.): тут відбувається яскравий короткочасний підйом динаміки (*mezzopiano* — *ppp*). До початку ц. 110 голоси струнних поступово вимикаються, і чарунка «розчинюється». З т. 5 до ц. 110 на першу чарунку накладаються репліки партії фортепіано, які мають інше фактурне, ритмічне оформлення, звучать в більш швидкому темпі близько 4–6 секунд. Початкова та кінцева межі нового утворення — другої чарунки — не збігаються з кордонами першої чарунки у струнних. Завдяки цьому в

цц. 109–110 формується поліструктурна ділянка (сполучення двох різних за часовими обсягами хроноперіодів). У цій побудові сполучаються приблизно однакові за часовими обсягами утворення (хроноперіоди), внутрішньо цілісні, однорідні, тематично виразні та, водночас, контрастні, відокремлені від попереднього викладу. Обидві чарунки мають різні моменти вияву опорного часу. Завдяки зазначеним чинникам цей фрагмент сприймається на слух як поліструктурна часова одиниця (приклад 2.5).

Приклад 2.5

В. Лютославський. «Книга для оркестру» (ц. 109)

109

5 tom-t.

xylo. 2.

gr. c.

*h. dura*

*Lento*

vn I div.

vn II div.

vlc div.

vc div.

9

vn I div.

vn II div.

vlc div.

vc div.

The image shows a musical score for a symphony orchestra. The staves are labeled: pf. (piano), vni I div. (violin I), vni II div. (violin II), vle div. (viola), and vc. div. (cello). A blue oval highlights a specific section of the score, and a text box with the label "Поліструктурна ділянка" (Polystuctural section) is placed over it. The score includes dynamic markings like *ff.* and *rit.*, and a time signature of 3/4.

Отже, в описаному фрагменті з ц. 110 (+9 тактів) функціонує явище складної, комплексної часової одиниці — хроноперіоду, який виникає у разі поліфонічного сполучення двох одиничних простих чарунок (аналог стрети — за співвідношенням чарунок, що взаємодіють) у майже одночастинності та співпадіння у часі двох фаз:  $[m+t]$  першої чарунки одночасно із  $[i+m]$  другої на найкрупнішому плані часових рівнів.

Отже, особливою властивістю часової організації в музиці В. Лютославського є вільна взаємодія різних типів ритму — регулярного та нерегулярного. Також, у творах В. Лютославського різні типи часових одиниць взаємодіють поліфонічно або ж чергуються в процесі розгортання музичного руху у часі. Поліфонічне нашарування одиниць періодичного та мікроперіодичного типів, або ж регулярного та періодичного, стає одним з факторів утворення поліхронної часової організації та поліструктурної часової одиниці.

## 2.2. Особливості роботи Вітольда Лютославського з поетичним текстом в аспекті часового структурування музичної композиції

Проблема втілення віршованого та мовленнєвого ритмів у музиці розкривається у працях Б. Асаф'єва [14], В. Васіної-Гроссман [36], К. Дальхауза («Речення та період. До теорії музичного синтаксису» —

див. працю М. Пилаєва [141]), К. Руч'євської [6; 151; 155], Н. Афоніної [18], Л. Кирилліної [84, ч. 2], В. Холопової [194]. Утіленню особливостей французької просодії у музиці присвячені фундаментальні дослідження українських музикознавців — В. Жаркової [69] та В. Нечепуренко [124]. У цій дисертації виникає необхідність розглянути взаємодію слова та музики на іншому, за своїми властивостями та якостями, музичному матеріалі — композиції В. Лютославського, створеній 1963 р. із застосуванням техніки контрольованої алеаторики — «Трьох поемах Анрі Мішо».

Твір «Три поеми Анрі Мішо» в аспекті взаємовпливу слова та музики розглядається в дослідженні С. Стаки [331], а також у статті польського диригента і композитора І. Внук-Назарової [356]. Дослідниця наводить численні переклади польською віршів А. Мішо, аналізує засоби музичного утілення образів, закладених у поетичних композиціях бельгійського поета. У зв'язку з тим, що кількість досліджень з питання співвідношення слова та музики у «Трьох поемах» є обмеженою, задля більш глибокого розуміння специфіки роботи В. Лютославського з поезією ми звертаємося до літературознавчих та мовознавчих праць. Зокрема, важливими для нашого аналізу є праці з галузі мовознавства, у яких розглядаються особливості *ритмічної організації поетичного тексту* (М. Гаспаров [48; 49; 50], В. Жирмунський [70], Ю. Еткінд [218; 219; 220; 221], Ю. Тинянов [180, 181], О. Камриш [78; 79; 80; 81], М. Гордіна [54], Л. Щерба [215], А. Рапанович [142]), літературознавства, присвячених питанню *звукового символізму* (Ю. Еткінд [218; 219; 220; 221], Б. Томашевський [177; 178; 179]), а також *стилістиці поезії А. Мішо* (дисертації А. Попової «Мовностилістичні параметри поетичної прози Анрі Мішо: на прикладі «Портрета мейдостанців» [136], Леона Б. Філіпса «Анрі Мішо. Поет у повстанні» [308], книга Н. Паріш [305]), статті С. Великовського [37; 38], О. Тімашової [176], А. Мокроусова [115], П. Брума [232], Ш. Чандра [236]).



Отже, особливу роль в аспекті часового структурування в цьому творі виконує взаємодія вербального та музичного рядів. Саме часова організація поетичного тексту багато в чому зумовлює й логіку часомузичної організації. Розглянемо цей взаємозв'язок.

Чотири циклічних вокально-інструментальних твори В. Лютославського центрального періоду творчості створені на французькі тексти поетів — сюрреалістів («Три поеми Анрі Мішо», сл. А. Мішо, «Піснєквіти, піснеказки», «Простір сну», сл. Р. Денсоса, «Ткані слова», сл. Ф. Шабрена).

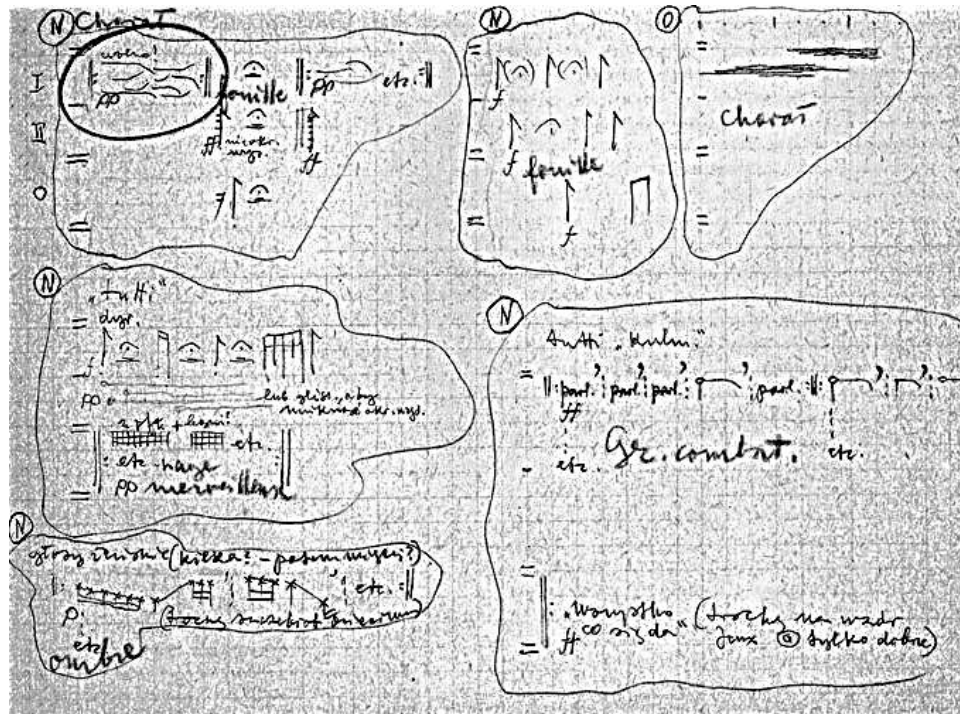
У «Трьох поемах» В. Лютославський звертається до композицій бельгійського поета та художника А. Мішо: «*Le grand combat*» («Велична битва», 1927, збірка «*Qui je fus*»), «*Pensées*» («Думки»), «*Repos Dans Le Malheur*» («Відпочинок у нещасті») (1938, «*Plume précédé Lointain intérieur*»). Зауважимо, що збірки мали безліч перевидань. Зокрема, поезія «*Repos Dans Le Malheur*» входить також до збірки «*Un certain Plume*» (1930). Про зацікавленість саме французькою поезією композитор говорить у статті «Про роль слова, театральності та традиції в музиці» [284]: «До сьогодні, крім польських, використовував французькі тексти для моїх творів. Люблю особливо цю мову в поєднанні з музикою. Його носові приголосні, його акцент на останньому складі, його типу для французької натури делікатну чуттєвість» [284, с. 159].

З поетичними текстами «*Pensées*» та «*Repos dans malheur*» (поезії, які стали основою першої і третьої частин «Трьох поем») композитор спочатку ознайомився у польськомовних перекладах, опублікованих у журналі «Творчість». Ці вірші точно відповідали задуму музичної композиції, загальний план якої тоді вже був сформований. І це багато в чому зумовило особливості, специфіку музично-вербального симбіозу «Трьох поем». Наводимо фото чернетки В. Лютославського, у яких, як зазначає М. Хомма, міститься попередня схема композиції «Трьох поем» із підлаштуванням

поетичного тексту під графічне відображення фактурно-тематичного, динамічного рішень<sup>18</sup> (ілюстрація 2.1).

Ілюстрація 2.1

«Три поеми Анрі Мішо». Чернетки, які опублікувала М. Хомма [251]



Поезія, яку обирає В. Лютославський, не проаналізована в аспектах метричної, часової організації, жанру та форми в жодній з доступних публікацій. З'ясовуючи ці питання, ми спираємося на аналіз «Портрета мейдостанців» А. Мішо, здійснений А. Поповою [136], адже обрана В. Лютославським поезія є близькою до «Мейдостанців».

Віршам, обраним В. Лютославським, властиве явище синтаксичного паралелізму («поетичного прийому, заснованого на однаковій синтаксичній та інтонаційній побудові кількох речень» [115]):

<sup>18</sup> За М. Хоммою, «Цей ескіз містить (на основі центральних слів: «fouille», «page», «marveilleuse», «ombre») шість прикладів на те, як «ключові ідеї» позначаються для різних епізодів твору» (див. коментар на інтернет-сторінці «Polishmusic.usc.edu» за посиланням: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no2/lutoslawski-trois-poemes/>)

Le pied a failli!  
 Le bras a cassé!  
 Le sang a coulé!

*(Le grand combat);*

а також асонансів і алітерацій:

**Ombres** de mondes infimes,  
**ombres** d'**ombres**,  
**cendres** d'ailes.

*(Pensées);*

лексичного повтору («різномірневої та різнофункційної мовної одиниці, яка полягає у дво- або кількаразовому використанні в межах контексту <...> тотожних чи подібних <...> слів або їх частин, синтаксичних конструкцій <...> для досягнення відповідного виражального <...> ефекту» [94, С. 496]):

**Mon** grand théâtre, **mon** havre, **mon** âtre

*(Repos Dans Le Malheur)*

**Le malheur**, mon grand laboureur,  
**Le Malheur**, assois-toi,

*(Repos Dans Le Malheur);*

шифтерів «(займенників третьої особи однини), що виконують узагальнюючу функцію» [136, с. 11]:

Il l'emparouille et l'endosque contre terre;  
 Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle;  
 Il le pratèle et le libucque et lui barufle les ouillais;  
 Il le tocarde et le marmine,

*(Le grand combat)*

У «Le grand combat» (Величній битві) використовуються також і нові, вигадані слова, «лексичні дивацтва» (за висловом М. Панова, [131, с. 427]), неологізми:

Abrah! Abrah! Abrah! *(Le grand combat)*

Fouille, fouille, fouille, *(Le grand combat)*

У додатку Б наведено французькі тексти обраної В. Лютославським поезії та їх переклади польською мовою.

Щодо стилістики А. Мішо, а також жанрової різноманітності його літературної спадщини можна навести слова С. Великовського: «Склад (рос. *слог* — *О. М.*) його буває іноді плавним, струменястим, іноді уривчастим, кострубато точним, а буває й майже нерозбірливим, кидає виклик граматиці і раптом починає дзвоніння карколомними неологізмами і безладними звуконаслідуваннями. Мішо дивує тих, хто схильний все розкласти по поличках, у нього воістину все змішується: коротенькі есе, запис снів, афоризми, подорожні нотатки, сміх, який обривається плачем, пророцтва, що переходять в клінічний документ, невиразний шепіт медіума, сповідь, анекдот» [37, с. 323]. А дослідник Л. Філіпс зазначає: «Ці свідоцтва можуть мати безліч літературних форм: **есе, фабула, уявлюваний портрет, щоденник мандрівника, афоризм, роздуми з ботаніки та зоології.** Ці враження та спостереження представлені читачеві **і поезією, і прозою,** і часто **в комбінаціях обох форм** (*виділення — О. М.*)» [308, с. 24]. У наведених цитатах змішуються поняття форми та жанру. Питання поетичних форм, створюваних А. Мішо, досі є мало дослідженим. Недостатньо об'ємно висвітлена й жанрова специфіка його літературних творів. Проте важливо, що всі дослідники відзначають головну якість літературних композицій Мішо: **вільне поєднання способів оформлення матеріалу як ритмізованого вірша та прози.** Поетичні композиції, використані В. Лютославським, входять до збірок, **які представлені жанрами і поезії, і прози.** Крім цього, власне метрика обраних віршів втілює риси обох типів організації вербального тексту (детальніше ця властивість розглядається в наступних підпунктах).

Зауважимо, що надзвичайно цікавими є матеріали з французькомовного сайту [315], які містять добірку використаних іншими композиторами поетичних творів А. Мішо, зокрема вірша «*Repos dans malheur*» («Відпочинок у нещасті»). Цей матеріал надає можливість

порівняти принципи роботи В. Лютославського та інших авторів із текстом, що є перспективою подальшого дослідження.

### 2.2.1. Метричні особливості віршів Анрі Мішо

У французькій мові наголос припадає на передостанній склад слова. Побіжний позаударний голосний «е» кінцевої силаби не виголошується у розмовній мові. Проте в поетичній творчості в XVI–XVII ст. були встановлені норми віршування, згідно з якими всі ненаголошені «е» в рядку мали вимовлятися. Це було необхідно задля того, щоб інтонацією голосу зберегти метричну структуру вірша<sup>19</sup> (здебільшого — 8, 10, 12 складів у кожному рядку вірша: найбільш уживаними до середини XX ст. були парні розміри). У таких метричних формах, які належать до силабічної системи віршування, наголоси розташовуються нерегулярно в рядку. Проте прихована тонічність неодмінно властива і класичному віршу: в кінці піввіршів, рівних за кількістю складів, розташовується центральний, **регулярний**, смисловий наголос<sup>20</sup>. У такий спосіб у поетичному мовленні реалізується властивий французькій просодії **фразовий ритм**: слова

<sup>19</sup> Згідно із твердженням В. Жирмунського, усталена в творчості Плеяди, «в епоху Ронсара (XVI століття)» [70, с. 25] метрична структура базувалася на принципі обов'язкового чергування жіночих та чоловічих кінцівок. На слух складалося враження, що кожний рядок вірша має односкладове закінчення (відкриту чи закриту силабу), проте насправді цей ефект створювався через озвучування побіжного позаударного «е». Як зазначається в статті з Енциклопедичного словника Брокхауза: «Наукове обґрунтування вчення Плеяди відбулося в трактаті Дюбелле — "Défense et illustration de la langue française" (1549); це було щось на зразок маніфесту всієї школи, який мав величезне історико-літературне значення. Доповненням до трактату став роздум самого Ронсара "Abrégé d'art poétique" (1565), в якому розглядалися питання віршування, рими, поетичних зворотів тощо» [39]. Переламний етап цієї традиції яскраво відобразився у творі П. Верлена «Мистецтво поезії» (*Art poétique*, 1874 р.), в якому проголошувалися нові естетичні принципи французької версифікації (див. детальніше: Ю. Еткінд [220, с. 118]).

<sup>20</sup> З цього приводу дуже показовим є аналіз М. Гаспарова російськомовного та французькомовного варіантів «Молодця» М. Цветаєвої. Дослідник стверджує: «Заперечення силаботоніки французами є тільки фактом психології <...>. Це не факт мови. <...> Всім, хто читав французьку поезію, відомо, що саме для віршів французька мова зберегла архаїчну вимову, в якій промовляється кінцевий німий «е», а, відтак, наголос може припадати не тільки на кінцевий, а й на передостанній склад; цього достатньо для складання силаботонічних віршів. Такі поезії створювалися французькою, проте — характерно — поетами чужої поетичної культури» [50, с. 268].

об'єднуються в ритмічну групу, в кінці якої — один спільний для групи слів наголос. А саме, «На відміну, наприклад, від силабо-тонічного російського вірша, у якому відбувається чергування сильних і слабких позицій в певному порядку, а наголос сприймається як міра відліку, у французькій мові (та поезії) домінує фразовий, синтагматичний наголос, який підкреслює у фразі якесь слово або групу слів (словосполучення) найбільшої смислової значущості» [124, с. 46–47]. Метрика складалася зі структур, сформованих «елегійного характеру ямбом» (М. Гаспаров) [48, с. 397].

З другої половини ХІХ ст. норми декламації і віршування починають активно ламатися. Побіжний «е» всередині рядків стає мобільним, почасти редукується, унаслідок чого трапляються порушення метричної структури вірша. Читці сучасної французької поезії можуть вільно обирати будь-який спосіб декламування класичної поезії: традиційний, метризований або ж максимально наближений до живого мовлення. Крім того, «сучасний поет може «закласти» пропуск голосного і тільки у такий спосіб зберегти ритмічну одноманітність» (О. Камриш, з приватної розмови). Як зазначають Л. Щерба [215, с. 112], О. Камриш [81], внаслідок варіабельності вимови побіжного «е», особливого значення набувають кінцеві приголосні: якщо голосний випускається, то через незначне подовження приголосних утворюється «квазісклад», який компенсує своєю тривалістю в часі відсутність очікуваного звуку. А саме: «Необхідно <...> враховувати, що навіть через випадання побіжного [e] враження складу може зберігатися. Цьому сприяють модифікації попередніх приголосних: збільшення тривалості та інтенсивності, реалізація експлозивних приголосних, вокалізація і придих. Як впливає з результатів інструментального аналізу, <...>, у разі пропуску [e] перераховані акустичні ознаки приголосних забезпечують цілісність складу на артикуляторному рівні й дають змогу реконструювати складову модель рядка в процесі сприйняття. Водночас випадіння [e] в сукупності з іншими фонетичними засобами сприяє

створенню виразних художніх образів» [81]. У такому разі під час декламування поезій може утворюватися метризація, незважаючи на те, що «е», всупереч традиції, не вимовляється. Такий спосіб дещо відрізняється від простої, наближеної до розмовної мови, манери читання віршів, нагадує швидше театралізовану декламацію, ніж природній мовленнєвий потік<sup>21</sup>. Хронометрично точна тривалість вимови побіжного «е» в поетичному рядку, ступінь редукції голосного в сучасній мовленнєвій практиці блискуче розкрила О. Камриш у фонетико-експериментальному дослідженні [78; 79; 80; 81]. Наведені науковцем результати можуть бути використані для аналізу вербального тексту музичних творів, з'ясування особливостей роботи конкретного виконавця над просодією, виміру спеціальною апаратурою артикуляційних результатів. Поезії А. Мішо, які обрав В. Лютославський, не є ізосилабічними, складаються з ямбічних та хореїчних структур, які нерегулярно чергуються (останні, нагадаємо, абсолютно не властиві французькій класичній версифікації). Проте читець засобами інтонації може виявити приховану метризацію, притаманну віршам.

Приміром:

Penser, vivre, *mer* peu *distincte*  
 Moi — ça — *tremble*,  
 Infini incessamment qui *tressaille*.

Ombres de mondes *infimes*,  
 ombres d'*ombres*,  
 cendres d'*ailes*.

(*Pensées*)

У наведеному уривку напівжирним виділяються природні наголоси у слові та курсивом — фразові, основні акценти. На перший погляд, кількість складів у кожному з рядків є різною, акцентуація — нерегулярною, рими — виключно жіночі, неточні, з невідповідністю приголосних. Проте можливим є ритмізований варіант декламування цієї поезії. Цьому сприяє сама якість

---

<sup>21</sup> Ю. Гинянов наводить цитату з праці Меймана, де вирізняються «тактуюча» та «фразуєча» тенденції декламування поезії на сучасному етапі [180, с. 43].

матеріалу: по-перше, між ударними та неударними силабами можуть утворюватися співвідношення довгого-короткого; по-друге — підкреслюватися і подовжуватися, незважаючи на смисловий наголос, «історично довгі голосні» [142, с. 37]: *a, o, e*; по-третє, скорочуватися, втрачати половину своєї тривалості ненаголошені голосні внаслідок підпорядкування загальному метру вірша та смисловій спрямованості фрази; по-четверте, подовжуватися позаударні приголосні у разі пропуску побіжного «*e*». Як наслідок, засобами інтонації засобами інтонації може сформуватися тридольна пульсація (схематично знак «I» позначимо умовно як тактову риску, а «\_\_\_» — як долю).

Pen I ser, I vivre, I mer peu dis I tincte .... ..

З іншого боку, інтонацією і темпом мовлення легко зруйнувати будь-яку закладену у вірші метризацію. А це почасти передбачається зовнішньою формою запису поезій Мішо.

Як зазначає О. Невзглядова, «Знаки пунктуації — це міміка душі та запис голосу» ([123]). Зокрема, крізь пунктуацію обраних В. Лютославським віршів проступає прихована авторська інтонація А. Мішо: рядки відокремлюються один від одного точками з комами, знаками оклику, комами або ж об'єднуються між собою через відсутність будь-яких знаків; піввірши подекуди дрібняться довгими тире, знаками оклику, відмежовуються трикрапкою<sup>22</sup>. Зіставлення та протиставлення рядків, їх сегментів у такий спосіб сприяють формуванню певних сюжетних зв'язків в насичених символікою, в окремих рядках безладних текстів поета, розкривають потенційні смислові значення. У жодному з наявних перекладів (на сьогодні польською та російською доступним є переклад «Величної битви») перекладачі не дотримуються авторської пунктуації. Кожен, хто відтворює оригінал, наділяє вірш власною інтонацією і — відповідно —

<sup>22</sup> До середин XIX ст. у класичній французькій поезії розділові знаки розташовувалися суворо «тільки в цезурі, на кінці вірша, двовірша, катрена, строфи» [69, с. 199], переноси були заборонені.



новими смисловими відтінками (див. додаток Б, польський, російський переклади «*Le grand combat*»)<sup>23</sup>.

Між рядками «*Le grand combat*» у А. Мішо взагалі немає проміжків. В іншомовних відповідниках, навпаки, з'являються інтервали, які поділяють суцільний вербальний потік на строфи — тобто смислові та часові сегменти<sup>24</sup> (див. додаток Б). Як приклад, наводимо форми запису п'яти останніх рядків з двох польськомовних перекладів та оригіналу:

1. W kotle jego brzucha tkwi wielka tajemnica

Jedzę płaczące wokół w swe chustki.

Wszyscy się dziwią, dziwią się, dziwią  
I partzą na ciebie  
Poszukują, także my skądinąd, Wielkiej Tajemnicy  
(переклад — Артура Медзижецького)

2. W kotle jego brzucha jest wielka tajemnica.

Megiery dokoła siąkają w swe chustki.

Spojrzenia, spojrzenia, spojrzenia,  
Pełne zdziwienia, zdziwienia,  
Szukanie także przez nas Wielkiej Tajemnicy.  
(переклад — Марія Лециньська)

3. Dans la marmite de son ventre est un grand secret  
Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs;  
On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne

<sup>23</sup> «Відтворення вільного вірша нітрохи не є легшим за переклад поезії складних строфічних форм. <...> Зовнішні поетичні форми — це щільна звукова матерія, яка компенсує і неточність слова, і приблизність інтонаційного руху, і недостатню визначеність думки чи емоції. <...> У вільних віршах такої “звукової матерії” немає, — наслідувачу нема чим затулитися, нема за що сховатися. Необхідно знайти внутрішню форму, а вона створюється абсолютно природною інтонацією, точно вивіреною системою повторів, підхватів, ритмо-синтаксичних паралелізмів» [221, с. 336–337]. І далі: «У сфері вільного вірша перед поетом відкривається широкий простір для художнього відтворювання. Категорично забороненою для нього є тільки брехня, і передусім один із найбільш небезпечних її видів — баналізація» [221, с. 343] (розрідження—Ю. Еткінд).

<sup>24</sup> Значення графічної форми як елементу стилістичної композиції детально розглядає Б. Томашевський [178, с. 62–64].

Et on vous regarde  
 On cherche aussi, nous autres, le Grand Secret.  
 (оригінал — Анрі Мішо)

Зовсім відмінними є розташування розділових знаків у наведених версіях та інтервали між рядками. Це передбачає, передусім, дуже різні способи ритмічного оформлення поетичного тексту в музичній композиції. Цікаво з під таким кутом зору порівняти у подальшому дослідженні аудіозапис декламування «*Le grand combat*» [16] особисто поетом із його авторською пунктуацією, а також з'ясувати значення оригінальної пунктуації поетичного тексту для В. Лютославського.

Як видно з наведених прикладів, в поезії А. Мішо закладається переплетення поезії та прози, яке має особливе художнє відображення і в музиці композицій В. Лютославського 1960–1990-х років.

### **2.2.2. Взаємодія вербального та музичного компонентів в аспекті часового структурування**

Важливою для усвідомлення особливостей роботи В. Лютославського з поетичним текстом А. Мішо специфіки взаємодії часової організації вербального та музичного рядів, є концепція зустрічного ритму, яку запропонувала К. Руч'євська. Сутність явища полягає у з'ясуванні «розбіжностей мовленнєвого та музичного ритмів» [160, с. 57], які проявляються внаслідок взаємодії вербального ряду із музичним, — у зміні наголосів у словах, у неспівпадінні меж музичних та вербальних синтаксичних структур — угруповань слів та відповідних до них музичних побудов, у нівелюванні стопного метру, у розтинанні слів або певних поетичних структур паузами. Крім цього, «самостійність музичного ритму відносно поетичного» [160, с. 58] визначається також, на думку К. Руч'євської, темпом вимови [160, с. 62]. Перелічені особливості застосовуються дослідницею в аналізі лише одноголосної мелодичної лінії та ритму узгодженого у часі, синхронного багатоголосся. У часовій організації

понадбагатоголосних алеаторичних секцій із асинхронною взаємодією мелодичних ліній у творах В. Лютославського неспівпадіння музичного та вербального рядів спостерігаються всередині кожної лінії сонорного пласта, проте не прослуховуються. Приміром, **переакцентуація силаб** (коли наголос у поодиноких випадках припадає не тільки на передостанній склад, а й на перший) спостерігається в першій частині (ц. 28): «*pen* — *ser*». Проте це відбувається в межах понадбагатоголосся та є маловловимим при слуховому сприйнятті. Ділянки із солюючим мелодичним голосом у музичній тканині «Трьох поем» нечисленні. Так, у третій частині «Трьох поем» (цц. 5–6) ненаголошені склади в партії солюючого альту розспівуються, ритмічні акценти припадають на побіжний «*e*» в кінці слова, фразовий ритм нівелюється. Це є прикладом зустрічного ритму (приклад 2.6).

Приклад 2.6

В. Лютославський. «Три поеми Анрі Мішо».

Партії альтів (з ц. 6)

The image shows a musical score for five violas (I-V) from the third part of 'Three Poems by Henri Michaux' by Witold Lutosławski. The score is written in G major and 4/4 time. The first viola (I) has a melodic line with lyrics 'He - po - se toi, Re - po - se, ...' and dynamic markings 'pp' and 'p (solo)'. The other four violas (II-V) play a rhythmic accompaniment with lyrics 'ie Malheur, ...'. The score is in a single system with five staves.

У роботі з поетичним текстом на перший план для Лютославського стають не метроритмічні, а евфонічні якості поезій. Саме звукова виразовість поетичного тексту стає фактором, який впливає на розподіл поетичних рядків у музичній композиції, на їх музично-ритмічну організацію, а також на відтворення просодичних властивостей французької мови в мелодичній лінії.

**Поетична пунктуація** в окремих побудовах відтворюється музичними засобами. Зокрема, коми всередині рядків припадають на малопомітні для слуху цезури всередині алеаторичних секцій (перша частина, ц. 28) чи

нетривкі генеральні паузи (третя частина, цц. 4, 5), а крапки з комою (перша частина, ц. 28), коми (перша частина, ц. 60), крапки на кінці рядків (третя частина, ц. 10) — на тривалі фермати між усіма або окремими голосами.

Працюючи з вербальним текстом, В. Лютославський або точно відтворює послідовність слів у поетичному рядку, або членує його на різні сегменти та по-новому їх комбінує. Як наслідок, утворюються нашарування в межах однієї побудови текстів різних рядків (друга частина, цц. 52, 57–61), або ж слів одного рядка (друга частина, ц. 13). Приміром, у першому рядку «*Le grand combat*» — три ритмічні фрази: 1) «*Il l'emparouille*» 2) «*et l'endosque*» 3) «*contre terre;*» (на кінці рядка — крапка з комою). У мелодичній лінії тенорів і басів (партії яких керуються диригентом, проте не є тактованими) остання у рядку силаба «*re*» (де промовляється побіжний «*e*») об'єднується з початком наступного рядка тріольною ритмічною групою: «*re + Il + le*» та акцентується. Таке розчленування слова суперечить поділу рядка на ритмічні групи, проте створює ефект надзвичайно жорсткого, агресивного скандування тексту. Поступове прискорення темпу, подрібнення тривалостей, які підготовлюють досягнення на *subitofortissimo* кульмінаційної мелодичної вершини та відхід на *glissando* від неї сприяють цілісності синтаксичної побудови — часової одиниці, яку можна визначити як хроноперіод періодичного типу. Виокремлення складу з побіжним «*e*», порушення фразового ритму є яскравим прикладом зустрічного ритму в музиці В. Лютославського (приклад 2.7).



партіях тенорів та басів, поліфонічно накладаються на хроноперіод мікроперіодичного типу в партіях сопрано, альтів.

Яскравим зразком співіснування в одночасності двох систем ритміки— тактової, регулярної та пост-тактової, нерегулярної — є і фрагмент із ц. 52 «Трьох поем», де поліфонічно взаємодіють такт і хроночарунка та утворюють поліструктурну часову одиницю обсягом з секцію. Зокрема, як зазначалося стосовно **прикладу 3 з додатку Г**, сегмент фактури в хорових партіях з ц. 52 містить асинхронне проголошення хористами (двадцять учасників, по п'ять голосів у кожній з хорових груп) шістнадцяти поетичних рядків в одночасності. Тексти поетичних рядків безупинно вигукуються (згідно із вимогою автора) на *fortissimo* учасниками алеаторичного понадбагатоголосся. Як наслідок, створюється ефект грандіозного за масштабами хаотичного крику.

Ця понадбагатоголосна звукова маса, яка оформлюється як хроноперіод мікроперіодичного типу, накладається на оркестрове понадбагатоголосся, у якому шари ударних та духових мають регулярну часову організацію. А саме, кожні півтори секунди на *crescendo* від *piano* до *fortissimo* регулярно і розмірено з'являються різної структури співзвуччя, внаслідок чого формується тактометрична пульсація. Подібне поліфонічне накладання регулярної тактової та нерегулярної ритміки призводить до утворення художніх ефектів поліхронності, поєднання порядку та хаосу, неузгодженості пульсацій та темпоритмів.

Співвідношення **синтаксису** музичного та поетичного потребує більш систематичного висвітлення із залученням інших вокально-інструментальних композицій Лютославського. На основі аналізу «Трьох поем» зазначимо, що здебільшого обсяг поетичного рядку стає основою формування цілісної часової одиниці — хронофрази та хроноперіоду. Із обсягом поетичного рядка збігаються обсяги хроночарунок у першій частині: цц. 27–28 (перший рядок), ц. 29 (2-й), цц. 51–60 (4-й), ц. 60 (5-й), цц. 65–67 (6-й), цц. 90–98 (7-й), ц. 154

(10-й), цц. 162–163 (11-й); другій частині: цц. 1–3 (1-й), цц. 3–5 (2-й), цц. 20–23 (6-й), цц. 23–33 (7-й), цц. 33–36 (8-й), цц. 36–42 (9-й), цц. 42–44 (10-й), ц. 49 (15-й); третій частині: цц. 6–7 (2-й), ц. 10 (7-й), цц. 21–23 (9-й), ц. 34 (12-й). А також віршових сегментів, тобто ритмічних фраз (груп), на які сегментується поетичний рядок: приміром, цц. 30–33, 98–104, 105–109, 110–114, 115–122, 123–126, 127–130, 131, 133–135, 136, 163, 164, 165 у першій частині.

Можна підсумувати, що ідея відтворення ритму прози надзвичайно яскраво відобразилася в роботі В. Лютославського над поезією А. Мішо. Композитор **вуалює внутрішню метризацію, притаманну поезіям, і перетворює поетичний текст музичними засобами на прозу.** Рядки та їх складові елементи стають, насамперед, додатковим засобом інструментовки музичної тканини. Розтягування, стискання у часі, поліфонічне нашарування віршових сегментів сприяють опуклому вияву їх фонічних якостей. Вербальний текст поетичного рядка у тих фрагментах, де відсутнім є запис точної звуковисоти, виконує функцію музичного матеріалу.

### **2.3. Дотактові елементи часового структурування в нотній графіці композицій Вітольда Лютославського**

#### **2.3.1. Пошук інноваційних засобів партитурного запису**

Прагнення композитора художньо втілити в музиці закономірності людського мовлення, з усіма нюансами, призвело до проблеми створення адекватного партитурного запису. Кожна багатоголосна алеаторична секція побудована як театральна бесіда, в якій персонажі вільно висловлюються. Чи не найскладнішим для композитора став пошук такого партитурного запису, у якому всі інструменти — «персонажі оркестру» — мають можливість бути незалежними один від одного у часі. Тому доповнимо суто конструктивну

характеристику властивостей часової організації творів В. Лютославського деякими фактами з його біографії.

Партитура першого твору, створеного в техніці контрольованої алеаторики – «Венеціанських ігор» (1961), — остаточно оформилася тільки після прем'єри: «Виконавська доля цієї композиції <...> була нетиповою, адже вона (*партитура* — *О. М.*) виправлялася після прем'єри» (А. Томас [270, с. 72]). Партитура «Трьох поем» (1963) є багато в чому унікальною через те, що потребує участі двох диригентів — для хору та для оркестру. Відповідно, партитура має два узгоджені варіанти: для оркестру зі скороченим записом хорових партій та для хору зі скороченим записом оркестрових партій. Із «Трьох поем» (наступного після «Венеціанських ігор» великого твору) почалася і регулярна диригентська діяльність В. Лютославського, яка «підказувала» йому максимально зручні способи партитурного запису — як зазначав композитор: «Моя система нотації сформувалася — між іншим — під впливом диригентської практики, яка продиктувала необхідність застосування максимально комунікативного запису» [285, с. 118]. (В. Лютославський був диригентом-автодидактом і диригував лише власними творами [303, с. 40–41]).

Досконалою партитурою, на думку В. Лютославського, є його Струнний квартет (1964). На одній партитурній сторінці розташовуються чотири прямокутники, всередині яких вміщується музичний матеріал кожної партії. Приміром, в ц. 1 «персонажі» квартету вступають в діалог, їх репліки є відокремленими, самостійними, довготривалими. У межах цілого розділу форми, який припадає на ц. 1, «розмова» чотирьох інструментів вміщується лише на одній партитурній сторінці та нагадує «картину» з чотирьох прямокутників. У статті «Про ритміку та організацію звуковисотності в техніці композиції із застосуванням обмеженої дії випадку» [285] композитор зазначає: «Вважаю, що мої оркестрові партитури є фальшивими, тому що не відповідають звуковому результату <...>. Єдиний твір, правильно



занотований, це Струнний квартет (без вертикальної синхронізації). Подібна процедура є неможливою в оркестровій партитурі. Запис чергових звукових комплексів у вертикалях, які не повинні, певна річ, звучати одночасно, вводить в оману багатьох виконавців, диригентів. Тому я змушений застосовувати численні словесні коментарі» [243, с. 115].

Як зазначає Ч. Б. Рей [311, с. 103], ідея створення такого досконалого партитурного запису належала дружині композитора — Дануті Лютославській. Коли перший диригент Квартету Вальтер Левін наполегливо прохав надати йому хоч чернеткову робочу партитуру, Лютославський відмовив. Тоді Данута Лютославська створила першу партитуру: нотну партію кожного голосу вона наклеїла на просту паперову картку та окреслила кожний голос прямокутною рамкою. У такий спосіб голоси були відокремлені один від одного та мали можливість незалежно один від одного, асинхронно, розкуто, так само, як під час живого емоційного діалогу, розгортатися у часі (приклад 2.8).

## В. Лютославський, Струнний квартет (ц. 1)

The image shows a page of a musical score for a string quartet by V. Lutosławski. It features four staves: Violino I (vno I), Violino II (vno II), Viola (vla), and Violoncello (vc). The score is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings. There are several performance instructions in Polish and English, such as "poutarzaj aż do wejścia I skrzypiec, po czym przerwij natychmiast" and "repeat until the entrance of the 1st violin, then stop immediately". The score is marked with a circled '1' at the top left.

Пошук «комунікативного» партитурного запису, за висловом В. Лютославського [285, с. 118], який не руйнує ідею втілення в музиці живого людського мовлення, приводить до появи численних додаткових графічних позначень в нотах. Розглянемо їх функцію в партитурах щодо відображення в музиці В. Лютославського до-тактових способів часового структурування.

### 2.3.2. Тактус як елемент партитурної графіки та особливості його функціонування в музиці Вітольда Лютославського

У багатьох партитурах композиторів ХХ–ХХІ ст., зокрема й у творах В. Лютославського є ділянки із чітким тактовим поділом. Проте він не

завжди відповідає пульсації, яка зумовлюється встановленим метром, і тим самим втрачає властивості, необхідні для функціонування у тактометричній системі, тобто, набуває іншого значення. Виявити особливу функцію тактової ритми допомагає аналіз дотактового явища тактусу, яке розглядалося у теоретичному розділі як історично рання форма часоструктуруючої одиниці.

Як зазначалося в пункті 1.2.5, сенс цього явища полягає у **позначенні пульсаційного елемента музики з метою синхронізації** голосів (тільки тоді, коли у останньому є потреба) під час виконавської практики у XV–XVII ст.

Незважаючи на те, що історично досить швидко повністю сформувалася тактометрична система з чіткою сильною долею, можна говорити про те, що тактус **як удар** продовжив активне функціонування аж до початку XIX ст. Приміром, Л. Кирилліна у своєму фундаментальному дослідженні привертає увагу до такої цікавої інформації з твору Ж. Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза»: «Головним завданням керівника оркестру повсюдно вважалася чітка вказівка або буквально відбиття такту: способи ж варіювалися. У паризькій опері аж до кінця XVIII століття такт голосно відбивався важкою палицею, через що дотепники глузливо іменували диригента «лісорубом» (Руссо 1961)» [84, ч. 3, с. 237]. (У цій цитаті під словом «такт» розуміється явище такту у його класичній формі; проте цікавим є факт його функціонування у перехідну епоху — відбиття пульсу відбувається за цілісними метричними одиницями — тактами, а не за одиницями часу, які «дорівнювали» певній часовій «нормі» — «*integer valor*»).

На нашу думку, функція тактусу і на сьогодні залишається такою ж, як і в музиці попередніх часів: синхронізація голосів через відбиття спільної для всіх голосів долі відліку. Чи тактус виходить з виконавської практики? — на наш погляд, ні. Зараз не застосовується цей термін, але **явище продовжує існувати**. Адже досвід використання під час репетицій одноманітного биття

метроному чи вистукування ногою під час виконання музики, яка належить до системи тактового метру — це власне і є прояв означеного явища. У творах В. Лютославського тактус також наявний. Нагадаємо, що в композиціях 1960–1970-х років функціонує зовнішньо подібний до класичного такту (приміром, у Віолончельному концерті — цц. 49–55). Він має традиційну форму фіксації — тобто, тактові риси та метричний розмір. Але в одному випадку він відповідає метризації (цц. 49–55 з Віолончельного концерту), в іншому — тактові риси є лише орієнтиром для диригента, який має синхронізувати голоси. Крім цього, у творах Лютославського містяться ділянки *Ad libitum*, початок яких має позначки для диригента (трикутники і риси, див. приклади 2.9, а також — **7, додаток Г**). Ці графеми відповідають конкретним рухам руки, які мають бути **регулярними, синхронізувати у часі та налаштувати на певний темп** усіх виконавців чи окрему їх групу задля злагодженого виконання протягом певного проміжку часу секції *Ad libitum*. У цьому виявляється спорідненість тактування на ділянках *Ad libitum* із тактусом.

## В. Лютославський. Віолончельний концерт (цц. 13–15)

The image shows a page of a musical score for the Viola Concerto by Shostakovich, specifically measures 13, 14, and 15. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are three boxes labeled 13, 14, and 15, each with a downward-pointing triangle. The staves are labeled as follows: cl. 1 (Clarinet 1), cl. 2 (Clarinet 2), cl. b. (Clarinet Bass), ar. (Piano), vle. (Viola), and vc. (Violoncello). The music is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) are indicated throughout the score. The bottom left corner of the page contains the number 'PWN 724'.

Зробімо невеликий відступ та прокоментуємо різні позиції В. Лютославського та диригента В. Міхневського стосовно практики застосування додаткових тактів в партитурах Лютославського на ділянках *Ad libitum*, яка виникла в період адаптації диригентів до нової форми запису, розробленої композитором задля фіксації творів в техніці контрольованої алеаторики. Призначення трикутників і вертикальних рисок в секціях *Ad libitum* абсолютно у різний спосіб інтерпретувалися виконавцями на практиці. Це відображено у таких цитатах:

— В. Лютославський: «Запис у формі партитури може бути повністю неправильно зрозумілий деякими диригентами, які додають непередбачені тактові риси у моїх партитурах, метр тощо. <...> Це призводить до повного спотворення намірів композитора, до перетворення твору на його карикатуру» [296, с. 83].

— Диригент В. Міхневський: «Пів-стрілки, які він використовує, накладають на часовий перебіг метричний (за своєю суттю) імпульс. **Немає нічого поганого** в перетворенні **імпульсу стрілок у метричний пульс** (виділення — О. М.), якщо він знадобиться на практиці» [296, с. 83].

Ці цитати провокують до дискусії, адже свідчать про різне бачення часової організації секцій *Ad libitum*: В. Лютославський не має на меті формування тактометричної організації на цих ділянках, натомість В. Міхневський її там знаходить, він сприймає початковий імпульс, який умовно фіксується стрілками та трикутниками, **як метричний**. Хоча, підкреслимо, на нашу думку, ці стрілки є набагато ближчими не до явища такту, а до **тактусу**. Незважаючи на те, що обидва митці мали такі відмінні позиції, зауважимо, що одним з найбільш вдалих записів твору «Три поеми Анрі Мішо» є запис його виконання під орудою В. Лютославського та В. Міхневського<sup>25</sup> (нагадаємо, що виконанням цього твору керують два диригенти разом).

Отже, у творах В. Лютославського як засіб досягнення виконавського ансамблю, узгодженого в часі, виступає елемент докласичної системи часової організації — тактус. У нотному запису виявляють дію цього елемента чорний трикутник, різної форми в окремих творах, і тактова риска. Тактус припадає на кожну долю умовного графічного такту, який у своїй звуковій реалізації функціонує як часова одиниця нерегулярного типу ритміки. Тактус є яскраво індивідуальним інноваційним засобом часової організації в музиці В. Лютославського.

---

<sup>25</sup> Із диригентською партитурою Венеціанських ігор можна ознайомитися на інтернет-сторінці А. Томаса «Onpolishmusic.com» за посиланням: <https://onpolishmusic.com/2014/12/30/%e2%80%a2-wl10079-jeux-venitiens-conducting-score/>

## 2.4. Акцент і його властивості у творах Вітольда Лютославського

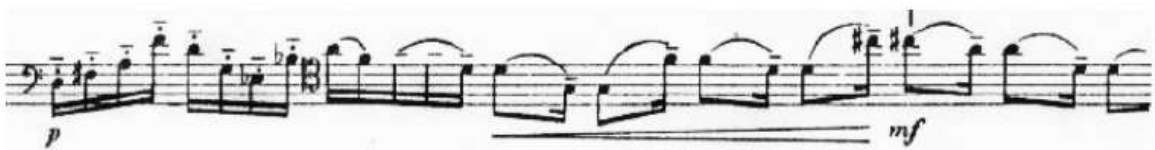
### Типи акцентуації та її властивості

Як зазначено в підрозділі 1.2, у творах В. Лютославського, відповідно до слухового досвіду, відмінність акцентів зумовлюється, насамперед, ступенем чіткості їх прояву. А отже, акценти можуть бути виразними, оформленими, кристалічними (точковими) і невиразними (розмитими), дія яких відчувається, проте момент утворення стає невловимим, слабким і непомітним. Точковий акцент функціонує у двох формах: як поодинокий — у межах самостійних мелодичних побудов та як сумарний, що утворюється за рахунок нашаровування атак всередині багатоголосних фактурних шарів та пластів. Охарактеризуємо особливості кожного з типів акценту, відштовхуючись від аналізу музичного матеріалу.

Чіткий **одиничний точковий акцент** притаманний, насамперед, регулярній метричній організації, а також ділянкам з ритмом нерегулярного типу. Точковий акцент функціонує в межах виокремлених, самостійних мелодичних ліній фактури через дію чітких атак, узгоджених у часі. Наприклад, в епізоді з Віолончельного концерту (цц. 14–15) підкреслення утворюються в партії соліста, всередині періодичного чергування подібних за часовим обсягом та ритмічним рисунком групувань (приклад 2.10). У такому разі акцентом є найбільш виразний, «важкий» звук, а момент виділення має оформлений, «точковий» вияв.

Приклад 2.10

В. Лютославський. Віолончельний концерт (цц. 14–15)



**Точковий одиничний акцент**, в умовах нерегулярності, вирізняється на слух особливо чітко в момент появи нового тематичного матеріалу,

фактурної формули, гармонічного комплексу, тембру, динамічного відтінку або — внаслідок ритмо-мелодичного, фактурного повторення, введення подібного за викладом музичного матеріалу. Крім цього, новим, додатковим акцентоутворюючим засобом стає **інструментовка вербального тексту**: момент промовляння шиплячої приголосної на *pianissimo* в межах понадбагатоголосного сонорного пласта стає фактором утворення легкої точкової атаки. А саме, у першій частині «Трьох поем» (ц. 28) шиплячі приголосні м'яким **оболоком** оповивають багатоголосний спів, який має малопомітні, «розмиті» атаки звуку, та утворюють додатковий шлейф сумарних акцентів, слабких, розпорошених, неузгоджених у часі. Проте приклад з першої частини «Трьох поем» (ц. 28) у різних виконавських версіях має відмінні якості точкової акцентності. В аудіозапису невідомого колективу<sup>26</sup> [15, додаток Д] всі шиплячі приголосні є дуже чіткими в артикуляції хористів, добре прослуховуються, натомість у виконанні під орудою А. Віта / А. Стошак [7, додаток Д] ці звуки абсолютно непомітні. Як результат, у першій із зазначених виконавській версії фрагменту спостерігається поєднання розмитої та точкової акцентуації, що призводить до утворення художнього ефекту поліхронності, у другій — функціонує тільки розмитий тип акцентності, через що формується явище ритму-статики.

**Сумарний точковий акцент** формується усередині фактурних шарів та понадбагатоголосних пластів. Неодмінною умовою його утворення є чіткість атак, які є, проте неузгодженими у часі. Приміром, у прикладі з другої частини «Трьох поем» (ц. 52) одночасно проголошуються у партіях хору на *fortissimo* шістнадцять рядків поетичного тексту на тлі оркестру. У межах кожної партії утворюються точкові акценти. Але через те, що ритмічні тривалості різних голосів не збігаються в спільному моменті часу, на слух сприймається взаємодія неузгоджених мелодичних ліній з ефектом «сумарного» акценту (див. приклад 2.11).

---

<sup>26</sup> Виконавський колектив не вдалося ідентифікувати. Із аудіозаписом можна ознайомитися за посиланням: [http://classic-online.ru/downloads/?file\\_id=20761](http://classic-online.ru/downloads/?file_id=20761)



## В. Лютославський. «Три поеми Анрі Мішо». Друга частина (ц. 52)

The image shows a page of a musical score for voice and piano. It is divided into two systems, labeled 'S.' (Soprano) and 'A.' (Alto). Each system has five staves. The lyrics are in French and are written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sf' (sforzando) and '>' (accent). The lyrics are:
   
S. I: rousp - te jusqu'à son drôle; Il le prattle et le débucque et lui ba - ru - fie les ouillais; Il le tocarde et le marmi - ne.
   
S. II: - co - ba - lis - se. L'au - tre hé - si - te, s'espu - dri - ne, se dé - faisse, se torse et se ru - i - ne. C'en se - ra bientôt fi - ni de lui.
   
S. III: lui; Il se repense et s'emmar - gi - ne, mais en vain. le cer - ceau tom - be qui a tant rou - lé.
   
S. IV: tant rou - lé, Abrah! Abrah! Abrah! Le pied a fail - li! Le pied a fail - li! Le pied a fail - li!
   
S. V: a cou - lé! le sang a cou - lé! le sang a cou - lé! fouille, fouille, fouille, Dans la marmi - te de son ventre
   
A. I: et le débucque et lui ba - ru - fie les ouillais; Il le tocarde et le marmi - ne. Le mu - na - ge rape à ri et ripe à ra.
   
A. II: - dri - ne, se dé - faisse, se torces et se ru - i - ne c'en se - ra bientôt fi - ni de lui, c'en se - ra bientôt fi - ni de lui;
   
A. III: - ne, mais en vain, le cer - ceau tom - be qui a tant rou - lé, le cer - ceau tombe qui a tant rou - lé.
   
A. IV: le pied a fail - li! Le pied a fail - li! Le pied a fail - li! Le bras a cas - sé! Le bras a cas - sé! Le bras a cas - sé!
   
A. V: fouille, fouille, Dans la marmi - te de son ventre Il l'emparouille et l'eclosque con - tre ter - re.

Такий тип акцентності утворюється також і за протилежних динамічних умов. Наприклад, вербальний текст у другій частині «Трьох поем» (секція цц. 57–66) у сонорних пластах вимовляється переважно пошепки; акцентоутворюючими засобами стають: шерхотіння шумних та дзвінких дрижачих приголосних, спеціальне підкреслення кожного останнього складу слова артикуляційним акцентом (>) під час промовляння музично-поетичного тексту (приклад 2.12).

«Три поеми Анрі Мішо». Друга частина.  
Сумарна акцентуація на *pianissimo* (цц. 65-66)

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes parts I, II, S. III, IV, and V. The second system includes parts I, II, A. III, IV, and V. Each staff contains a vocal line with lyrics and musical notation. The lyrics are: 'qui pleurent dans ses tribulations', 'Et vous regardez et vous re-gar-dez', 'de son effort, dans ses pas', 'est, nous cachez. le Grand Secret.', 'Dans la maison - le de son service', 'de son service et un grand secret', 'cret. M'gime a - les-tour'. The musical notation includes notes, rests, and accents. A dynamic marking 'pp' is visible at the bottom right. A tempo or performance instruction 'ca 5<sup>th</sup> 66' is written above the first system.

**Розмитий тип акценту** в композиціях, які аналізуються, формується усередині фактурних шарів та понадбагатоголосних пластів, «монолітних», «статичних» мікротонових тембровзвучностей сонорного типу. Розмиття акцентної точки утворюється через мікроінтервальні ковзання в мелодичній лінії за умов рухливого темпу, недостатньої розчленованості тонів, «ланцюгової», «м'якої» атаки звуку, невеликої гучності, плавної «динамічної хроматизації» (невпинного чергування підсилень, послаблень гучності в кожній лінії мікрополіфонічного плетива), глісандування. Приміром, у побудові з першої частини «Трьох поем» (ц. 28) (приклад 2.13) у виконанні під орудою А. Віта / А. Стошак [7, додаток Д] хоровий спів має дуже м'які, малопомітні атаки звуку всередині алеаторичного багатоголосся, через що створюється ефект інертного, майже статичного часового континууму (подібними є приклади з першої частини «Трьох поем», цц. 154, 162).

## Приклад 2.13

«Три поеми». Перша частина. Функціонування розмитого акценту (ц. 28)

The image shows a musical score for a string quartet and a vocal soloist. The score is for the first part of 'Three Poems', page 28. It features a complex rhythmic pattern with accents. The vocal line is marked 'P ad lib.' and the string parts are marked 'P'. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents. The vocal line is marked 'P ad lib.' and the string parts are marked 'P'.

У межах однієї побудови може відбуватися перехід від розмитого до точкового типу акцентності (та навпаки), або ж — поліфонічне функціонування обох типів в різних сегментах фактури. Приміром, епізод із третьої частини (ц. 4 і 5) «Трьох поем» (приклад 2.14) починається синхронним унісонним співом жіночих голосів, якому притаманна точкова акцентність (епізод виконується *a Battuta*). Поступово голоси асинхронно розгалужуються. Перехрещення півтонових, нецезурованих ковзань на *pianissimo* створюють легкий звуковий оболон, який вуалює атаки звуку. Відбувається поступовий перехід від точкової до розмитої акцентуації.

## «Три поеми». Третя частина (ц. 5)

У третій частині «Трьох поем» (цц. 21–23) кількість голосів поступово збільшується від п’яти до двадцяти. Секцією керує диригент, часові співвідношення між тривалостями чітко визначені. У фрагменті безперервно утворюються точкові атаки, які мають об’ємний звуковий шлейф. Спочатку в межах кожної партії чітко вимовляється вербальний текст, потім — виспівуються тільки окремі склади слів в межах вузького хроматичного звукоряду. Через вокалізацію голосних звук ніби набуває різної форми: вузької («і»), об’ємної, прямої («а»), глибокої («о<sup>h</sup>»), широкої («е»). Поступове *crescendo* та збільшення кількості голосів посилює «в’язкість» звуків та їх нерозчленованість у часі (див. приклад 8, додаток Г).

У Віолончельному концерті в цц. 76–77 синхронно поєднується розмитий тип акцентуації (у фактурному сегменті партій струнних) та точковий (матеріал солюючої віолончелі). В партіях струнних відбувається поступовий перехід від розмитої акцентності до точкової. У такий спосіб здійснюється перехід до активної пульсації, а отже — значно динамізується загальний розвиток (див. приклад 8, додаток Г). У ц. 6 з третьої частини



Отже, утворення акценту необов'язково спричинюється початковим моментом звуковидобування: виділення може сформуватися поступово. Ступінь оформленості акценту має у творах різні градації, що зумовлюється якісними властивостями музичного матеріалу та, передусім, — його фактурним викладом. Завдяки розмиттю та вуалюванню точного моменту акценту, утворюється не точка напруження, а зона через поступові динамічні посилення та послаблення, агогічні пришвидшення та уповільнення, фактурне ущільнення та розрідження, регістрове розширення та звужування за умови неодмінної гармонічної, фактурної, ритмо-мелодичної однорідності. Аналіз нових форм акценту дає змогу дійти висновку, що засаднича, атрибутивна властивість цього елемента — короткочасність — в позаметричних умовах — стає неактуальною. А саме, акцент має різну тривалість розповсюдження власної дії, яка є відносною, нестабільною. Така властивість є специфічною складовою явища акценту в композиціях, які аналізуються.

Пропонуємо схематичний опис властивостей акценту як явища:

- комплексна природа утворення;
- незмірність;
- різна, відносна міра важкості;
- різні форми та різний ступінь чіткості вияву акценту;
- можливість плавного переходу від однієї форми акцентності до іншої (модуляція типу акцентності);
- можливість синхронної взаємодії різних форм акцентності — тобто поліакцентуація;
- короткочасне та поступове утворення акценту;

#### Функції акценту в часовій організації

У результаті аналізу вдалося виявити, що акцент є фактором утворення політемповості, поліхронності. **Політемп** виникає за умови синхронної взаємодії сегментів фактури, що мають **дуже контрастні** ритмічні рисунки

та, відповідно, обсяги ритмічних тривалостей, а також усередині понадбагатоголосних пластів як засіб поліритму. **Поліхронність** виникає у разі поліфонічного суміщення ліній, шарів, пластів фактури з точковою та розмитою акцентуацією, через що створюється ефект поєднання інертного та динамічного плинів (ілюстрацією може послугувати приклад із третьої частини «Трьох поем» (ц. 6), проаналізований раніше — див. приклад 2.15). Як правило, такого типу поліхронність відповідає суміщенню різних форм ритмічної організації (регулярної, періодичної і мікроперіодичної) та, відповідно, функціонує поряд із суміжним явищем політемповості, ознакою якого є значний контраст ритмічних рисунків у різних сегментах фактури.

Наприклад, у «*Mi-parti*» (цц. 42–43) репліки тромбонів мають чіткий ритмічний рисунок із пунктирним ритмом, оформляються як хронофрази, почергово, на різній звуковисоті нашаровуються на мікрополіфонічну «магму» дерев'яних та мідних духових (хроноперіод, обсяги якого припадають на цц. 40–44). Завдяки тому, що в сонорному понадбагатоголосі функціонують розмиті акценти, а в партії тромбонів — точкові, утворюється ефект поліхронності (див. приклад 7, додаток Г).

Акцент також бере участь в утворенні опорного часу, формуванні хроночарунки періодичного та мікроперіодичного типів. У межах хроноперіоду мікроперіодичного типу чергування акцентів виконує часоструктуруючу функцію. А саме, акцент підтримує рух у секціях, де пульсація всередині сонорного понадбагатоголосного пласта нагадує вібрацію. Сукупна дія акцентів (точкових і розмитих) формує багаторівневу та розмаїту пульсацію всередині часових одиниць мікроперіодичного типу.

Явище «розмиття» акценту спостерігається в багатьох творах композиторів-попередників та сучасників В. Лютославського. Наприклад, такий тип функціонує в окремих побудовах з «*Ionisation*» Е. Вареза, «*Atmosphères*», «*Lux aeterna*» Д. Лігеті, «*Uaxuctum*» Дж. Шельсі, «*Metastasis*» Я. Ксенакіса, Третій симфонії А. Тертеріяна, «*Plainscapes*» Я. П. Вакса,

*Concerto Grosso № 1, «Pianissimo»* А. Шнітке, *«Open spaces»* Г. Ф. Хааса, «Тринадцять кольорів сонця, що сідає» Т. Мюроя тощо — у творах, які надзвичайно відрізняються один від одного за технікою композиції.

Цікавий під кутом зору співвідношення різних типів акцентності є, на наш погляд, твір *«Ionisation»* Е. Вареза. Поліхронний ефект створюється завдяки нашаруванню неметризованих партій двох сирен на поліритмічний пласт ударного оркестру. У музичному матеріалі сирен напруження концентрується не в моменті часу, а в зоні, на яку припадає посилення гучності та зміна висоти звучання. Формування розмитої акцентуації відбувається тут в межах не фактурного шару або пласта, а двох самостійних мелодичних ліній. У такому випадку через розмиту акцентуацію не утворюється ефект часової статичності, притаманної асинхронному понадбагатоголосному плетиву. Проте сполучення музичного матеріалу ударних та сирен створює яскравий ефект поліхронності, поєднання різних часових площин. Тож можна стверджувати, що феномен розмитої акцентуації не пов'язаний із конкретною технікою композиції.

Отже, визначення форм акцентності в обраних творах (точкової, розмитої) зумовлюється, передусім, властивостями музичного матеріалу, а також особливостями звукової реалізації тексту партитури. Головним елементом змісту акценту є підкреслення, засоби якого є дуже різноманітними. Зокрема, особливого значення в умовах нерегулярності набувають принципи повторення та оновлення, які є чинниками точкової акцентуації. Додатковим фактором є також інструментовка вербального ряду. Зовсім не дослідженими у теорії ритму є **чинники формування** акценту в умовах сонорного понадбагатоголосся. Завдяки проведеному аналізу, можна говорити про інноваційні властивості акценту, не розглянуті до теперішнього часу в теорії музики. А саме, окрім комплексності та незмірності, важкості, акцент може мати відносну, нестійку тривалість розповсюдження та утворюватися після моменту початкової атаки звуку. Відповідно,



інноваційними є функції акцентуації у творах В. Лютославського, що передусім проявляється в участі акценту в утворенні художніх явищ ритму-динаміки, ритму-статики, поліхронності.

Певні художні аналогії між формою, типом акценту та відповідним художньо-живописним утіленням у полотнах А. Мішо містяться в Додатку В, де представлені репродукції художніх робіт митця.

## **2.5. Проблема виявлення художніх та конструктивних властивостей часової організації у виконавських версіях творів Вітольда Лютославського**

Майже неможливим, на перший погляд, видається порівняння звукової реалізації нотного тексту алеаторних творів у виконавських версіях при аналітичному дослідженні саме часової організації, адже композитор розумів під власною технікою «алеаторизм деталей» [283, с. 87, с. 89]: тобто, за його задумом, зміни мають відбуватися в локальних сегментах фактури під час виконання та бути зовсім **непомітними для слухача**. Лютославський згадував: «Якось на репетицію “Венеціанських ігор” прийшов відомий музикознавець Стефан Яроціньский. Диригент Вітольд Ровицький попросив оркестр зіграти першу частину два рази поспіль, щоб оркестранти опанували манеру гри *ad libitum*. Стефан сказав: “І де ж твій алеаторизм? Адже це було те ж саме!”. А я цього і прагнув» (В. Лютославський. З «Розмов» з І. Нікольською) [31, с. 97].

Проте, аналізуючи твори В. Лютославського, ми зіштовхнулися з тим, що такі складові виконавського процесу, як швидкість та артикуляція, у разі невідповідностей партитурним позначкам, докорінно змінюють властивості ритміки.

### 2.5.1. Часова одиниця і специфіка виявлення її властивостей у різних виконаннях «Трьох поем»

Методика порівняння виконавських версій «Трьох поем» під кутом зору відповідності окремих виконань авторському хронометру, застосована в цьому дослідженні, дає змогу з'ясувати деякі **особливості структурування часу** в «Трьох поемах», властивості часових одиниць, проаналізувати можливості виконавського донесення специфіки сегментування часового потоку, закладеного в партитурному тексті.

Приміром, у фрагменті з ц. 98–136 під орудою Р. Абдуллаєва / Ф. Чижевського [11, додаток Д] обсяги побудов «розтягується» у часі, і, як наслідок, домінуючим у часовому оформленні стає не хроноперіод, а хроночарунка найдрібнішого рівня — хрономотив. Як наслідок, слухач охоплює свідомістю «образ» часової організації у цілому як інертний, загальмований.

Порівняння інтерпретацій дало змогу визначити також певні розбіжності у тривалості звучання окремих **побудов**, що відображено у **таблицях 1, 2 з додатку К** — на прикладах другої (ц. 1–67) і третьої частин (ц. 1–23). Насиченим бузковим кольором позначена точна відповідність тривалості виконання авторському хронометру, яскраво жовтим — різюча неточність. Так, партитура «Трьох поем» передбачає максимальні відхилення від зазначеної тривалості побудов під час виконання до 3", проте на практиці розбіжності сягають 40" (завершення другої частини, секції з ц. 57–67 у виконанні невідомого колективу від 11'45" [15, додаток Д]).

Невідповідність виконання оригінальному задуму виявляється переважно у секціях *Ad libitum*. Імовіріше за все, збільшення тривалості цих побудов пов'язано з прагненням інтерпретаторів розкрити художньо-виразові можливості музичної тканини в секціях *Ad libitum*, адже сам композитор стверджував, що виконання алеаторичних побудов вимагає часу [285, с. 109]. Збільшення у часі обсягу секцій не через уповільнення темпу, а через

тривалість виконання має свої переваги і дає змогу вслухатися в «гру» ритмів всередині побудови, повністю відключитися від «правил гри», встановлених у попередньому фрагменті, а тому є художньо виправданим та маловловимими на слух.

З таблиць видно також, що закономірним є збільшення тривалості кульмінаційних секцій в усіх чотирьох аудіоверсіях. Очевидно, що на інтерпретаторів вплинуло напруження драматургічного розвитку (див. таблицю 3, додаток К).

Різниця у виконаннях спостерігаються і на рівні **мікроритмічної організації** (нагадаємо, що це термін В. Лютославського, який використовується в текстах композитора стосовно внутрішнього ритмічного устрою фактурних сегментів — «об'єктів звукових»): приміром, ритмічний рисунок відтворюється неточно у виконанні початку третьої частини (цц. 1–4) під орудою Р. Абдуллаєва / Ф. Чижевського. В партії фортепіано (цц. 1–4) замість гострого та нерівномірного ритму — чергування рівних тривалостей, через що встановлюється чітка двійкова пульсація. Головна ідея нерівномірно ритмізованого фрагменту на початку третьої частини — налаштування уваги слухача на глибоко особистісну, зворушливу, крихку за настроєм музику третьої частини. Нерівномірний ритм має створювати ефект «хиткості» руху, уособлювати пошук опори та рівноваги. Двійковість та рівномірність, регулярність, в результаті якої утворюються тактові структури, стабільність є зовсім неприпустимими у такому разі, та суперечать авторському задуму.

### **2.5.2. Акцент і специфіка виявлення його властивостей у виконавських версіях «Трьох поем»**

Як зазначалося в підрозділі 1.2, у творах Лютославського функціонують два типи акценту: точковий та розмитий. Нагадаємо, що головною акцентоутворюючою умовою точкового акценту є **чітка атака**

**звучу.** Розмитий акцент формується через поступове підсилення гучності та ущільнення фактури, поступову зміну звуковисоти, вступ нових, близьких до попередніх за барвою, тембрів, майже **непомітну атаку звучу.** Проте, коли **темп, обраний виконавцем, є нижчим за зазначений у партитурі,** ступінь розчленованості звуків у часі стає більшим, момент підкреслення помітнішим, а отже — **явище розмитого акценту не формується.** Наприклад, у виконанні під орудою В. Лютославського / В. Міхневського [8, додаток Д] фрагменту з ц. 21–23 III ч (від 17'19") та невідомого колективу [додаток Д, 15] (від 18'23") домінує дія розмитої акцентуації, проте в запису Р. Абдуллаєва / Ф. Чижевського [11, додаток Д] (від 19'6") через занадто уповільнений темп — точкової.

Також, як зазначалося в підрозділі 1.2, для формування акценту важливим є такий чинник, як виконавська артикуляція. У версії невідомого колективу [15, додаток Д], у фрагменті (ц. 35–50) з першої частини (від 1'57") ритміка є дуже активною, динамічною завдяки утворенню точкових атак, що відповідає вказаному в нотах штриху стакато. Проте в інтерпретації Р. Абдуллаєва / Ф. Чижевського [11, додаток Д] (від 2'50") змінюється артикуляція в оркестрових партіях: замість сухого стакато — в'язке легато, у якому акцентовані точки «розмиваються», внаслідок чого предикт до вступу жіночих голосів в ц. 51 втрачає динамізм та перетворюється на досить статичну зону.

Крім цього, важливим акцентоутворюючим фактором є інструментовка вербального ряду в умовах конкретного артикуляційного втілення. Зокрема, поетичний рядок «*Moi tremble*» з I ч. (ц. 29) по-різному вимовляється хористами. Наприклад, у запису невідомого колективу наперемиінно перехрещуються голосні та приголосні звуки, через що створюється ефект мерехтіння звукової тканини. Фрагмент у цьому виконавському прочитанні оформлюється виконавськими засобами як хроноперіод мікроперіодичного типу — цілісна та однорідна побудова. Абсолютно інший ефект досягається



Е. Ваарт / В. Лютославський [10]	Ma traa <sup>bl</sup>
А. Віт / А. Стошак [7]	Mwa aaa
В. Лютославський / В. Міхневський (1976) [8]	Ma aaa
Ян Кренз / В. Лютославський (1963) [12]	Ma <sup>t</sup> aaa
В. Лютославський / В. Міхневський (1978) [9]	Mwa aaa
невідомий колектив [15]	Mwa twaa
Р. Абдуллаєв / Ф. Чіжевський [11]	Mwa twaa
Д. Райскін / А. Рубінштейн [14]	Mwa twaa
Г. Хмура / В. Щедлік [13]	Mwa sa

Отже, виконавська артикуляція в різних проявах — штрихова техніка, техніка вимови вербального тексту — є дуже важливим фактором утворення певної форми акценту. Також, цей засіб впливає і на внутрішній устрій часової одиниці, властивості якої зумовлюються багато в чому типом акцентуації.

Як зазначалося в підрозділі 1.2, зовсім іншої природи є ще один фактор, позамузичний, який впливає на формування акценту, проте не передбачується композитором заздалегідь. Таким чинником виступає якість аудіозапису. У виконанні під орудою А. Віта / А. Стошак, хоровий спів у третій частині (ц. 28, від 0'28") характеризується м'якими, малопомітними звуковими атаками всередині алеаторичного багатоголосся. Багато в чому це пов'язано з тим, що через недостатньо високу якість аудіозапису приховуються численні деталі артикуляції. У такий спосіб створюється ефект майже статичного «звукового оболуку». З іншого боку, у версії Невідомого виконавця всі приголосні в артикуляції хористів дуже виразні і добре прослуховуються: дзвінки та шиплячі приголосні ніби перетинають однорідний статичний звуковий фон, утворюючи точкові акценти. Завдяки поєднанню розмитого та точкової акцентуації створюється ефект поєднання різних типів звуку (шелесту та співу), а також ефект порушення часової статистики раптовою, динамічною атакою звуку. Таким чином, якість аудіозапису є додатковим фактором, який визначає формування конкретного типу акценту, а отже — є носієм певних художніх функцій.

Отже, в композиціях В. Лютославського утворення розмитого акценту забезпечується специфічними фактурними умовами, які, як один з елементів

композиторської техніки, заздалегідь продумуються композитором. Але на його формування впливають також особливості індивідуальної виконавської артикуляції, швидкість виконання, та, навіть, якість аудіозапису. Ці чинники майже не розглядаються в сучасній теорії ритму, проте, на нашу думку, їх роль у ритмічному оформленні є вкрай важливою. Властивості, пов'язані з проаналізованими чинниками, розширюють уявлення про явище акценту та його функції в музиці ХХ ст.

Отже, порівняння виконавських версій «Трьох поем» дає змогу простежити, як саме впливає конкретне художньо-виконавське прочитання на властивості часової організації твору, а також на утворення художніх ефектів ритму-статики, ритму-динаміки, поліхронності.

Дія елемента випадковості у часовій організації є складовою композиторської техніки Лютославського. Композитор підкреслює, що в його партитурах **немає навіть короткочасних імпровізованих партій**. Більше того, В. Лютославський прагнув досягнення ефекту відсутності алеаторики. Проте кожне художнє виконання твору містить певний елемент випадковості. І власне ця випадковість, пов'язана з художньо-виконавським прочитанням, і ступенем, у якому це прочитання становить точну реалізацію нотного тексту, є дуже важливим чинником, який впливає на формування явищ часової організації, зокрема акценту, часової одиниці.

Лише сукупність текстів виконавських версій та партитурного запису, їх порівняння дають змогу з'ясувати сутнісні властивості часової організації творів В. Лютославського. Зокрема, виконавець або реалізує закладений в тексті партитурі тип акценту, або навпаки, «змінює» його форму. Якщо виконавець привносить нові нюанси у виконання — а саме, змінює способи артикуляції або ж темп виконання, ефекти ритму-статики та ритму-динаміки можуть не сформуватися.

Якість аудіозапису, яка залежить від технічних умов запису звуку на платівку та зберігання останньої, також є надзвичайно важливим чинником

через те, що впливає на утворення певної форми акценту і, відповідно, явища ритму-статики.

Часова одиниця в результаті виконавського інтонування може мати відмінний від закладеного в авторському тексті часовий обсяг. Якщо темп менший за зазначений в нотах, тривалість побудови, яку можна було б атрибутувати як часову одиницю найбільшого масштабу — хроноперіоду, збільшується. Відповідно, домінуючими в часовому оформленні стають побудови меншого синтаксичного рівня — хрономотиви.

Тривалість алеаторичних секцій значно змінюється, як зазначалося, у кожній з виконавських версій. Проте, коли причиною збільшення їх масштабу є кількісні (час виконання), а не якісні (артикуляція, темп) зміни, художні якості часової організації, притаманні певним фрагментам, зберігаються.

Отже, проведений аналіз виконавських версій дає змогу підтвердити, що в дослідженнях часової організації в сучасній музиці обраний підхід є вкрай необхідний.

### **2.5.3. Особливості виконавської реалізації лейттемповості у творах Вітольда Лютославського**

Порівняння виконавських версій іншого твору В. Лютославського — Віолончельного концерту — так само наштовхують на цікаві роздуми. У творі міститься темп ( $\text{♩}=200$ ), який у комплексі з іншими музичними засобами має особливе драматургічне значення. Цей темп властивий тематизму мідних, звучання яких сприймається як уособлення образів агресії. У процесі розвитку жорстке скандування у репліках мідних вступає у суперечливий діалог із репліками віолончелі, сповненими емоційних, людських інтонацій. У кульмінаційній зоні тематизм мідних передається і партії солюючого інструмента, та усім іншим інструментам оркестру.



Незмінну швидкість  $\text{♩}=200$ , яка властива тематизму мідних та характеризує образи агресії, пропонуємо визначити як лейттемп.

За вказівками В. Лютославського на політемпових ділянках композиції, де поліфонічно поєднується музичний матеріал партій віолончелі соло та групи мідних, темпи мають контрастувати. Проте у проаналізованій виконавській версії Концерту (диригент В. Лютославський, соліст М. Ростропович [1, додаток Д]) після тривалого виконання у темпі  $\text{♩}\approx 168$  інструменталісти не встигають перелаштуватися на іншу швидкість (див. аудіозапис, 8'30" [1, додаток Д]). В інших аудіоверсіях (Ф. Вельзер-Мьос / І. Мозер [2, додаток Д]; В. Лютославський / Йо-йо-Ма [3, додаток Д]; Г. Шифф / Б. Вайнмайстер [4, додаток Д]) також не досягається необхідний темповий контраст. Відповідає же авторському хронометру лише виконання оркестру ВВС (Т. Едіс / П. Уоткінс [5, додаток Д]).

Наведений приклад свідчить, що в Концерті існує «внутрішня» **міра**, щодо якої відбувається структурування часового потоку. Ця міра організовує як сприйняття слухача, так і процес виконавського інтонування. Під час виконання фрагмента (цц. 23–64) у його учасників «спрацьовує» їх внутрішнє відчуття руху у творі, а також тривалості **міри руху**. Ця міра руху, яка є не умовним, позаінтонаційним орієнтиром, а елементом інтонаційних структур (ритмоформул) та виражається у формі конкретної ритмічної тривалості (вісімки), як одиниця відліку викликає певну інерцію у виконавця. Це відбувається через те, що переважна більшість темпових позначень у партії соліста зазначаються відносно вісімки. Ритмічний рисунок партії соліста складається в частині *Hesitant* (до ліричної кульмінації від ц. 64) більшою мірою з ритмічних угруповань з трьох, чотирьох, п'яти шістнадцятих (у різних варіантах комбінацій нот і пауз). Співвідношення у часі цих ритмомотивів організовується відносно одиниці відліку — вісімки,

часовий обсяг якої запам'ятовується учасниками виконавського процесу. Через довготривалу періодичну повторюваність ритмоформул у темпі, встановленому відносно вісімки, виконавцю важко на нетривалих ділянках розвитку, коли вступають мідні, перейти на інший рівень швидкості.

Вияв охарактеризованої властивості одиниці відліку часу, на наш погляд, надає можливість збагачення теоретичних розвідок, присвячених проблемі музичного руху та часової організації музичних композицій ХХ ст. Подальше вивчення цього явища на прикладах виконавських версій інших композицій В. Лютославського є перспективою цього дослідження.

## **2.6. Вітольд Лютославський і Валентин Бібік: відображення**

### **в текстах композиторів індивідуальних підходів до організації часу**

В аспекті значення виконавської інтерпретації цінним є досвід порівняння оригінального тексту В. Лютославського (Віолончельний концерт, цц. 64–73) та нотний запису **цитати** з цього твору (Прелюдія № 11 В. Бібіка з циклу «34 Прелюдії і фуги») <sup>27</sup>. Аналітичне співвіднесення текстів дає змогу виявити **відмінності у ритмічному мисленні композиторів**. Важливо, що усвідомлення особливостей цих розбіжностей стало можливим не тільки завдяки умоглядному порівнянню нотних текстів творів, а й через процес реального виконавського інтонування у часі, здійснений у цій дисертації з аналітичною метою. Аналіз виконавських версій за такою

---

<sup>27</sup> Феномен музичної цитати розглянуто в дослідницькій літературі досить широко та об'ємно. У центрі уваги музикознавців — обсяг і зміст поняття (М. Арановський [8], Л. Крилова [90], А. Денисов [64], М. Романець [151]), функції цитування (Л. Крилова [90], А. Денисов [64], М. Романець [151]), питання співвідношення, а також взаємодії цитованого матеріалу та контексту (А. Денисов [65]), семантичне наповнення запозиченого тексту (А. Денисов [61]), проблеми типології явища (С. Лаврова [92], М. Арановський [8], А. Денисов [63]); здійснено унікальну спробу накопичення та систематизації власне цитатного матеріалу — в нещодавно опублікованому А. Денисовим «Довіднику» [64]. У роботах, присвячених означеній проблематиці, досі не розкритим є аспект співвідношення «тексту-донора» та «тексту-реципієнта» (А. Денисов [63]) в аспекті проблем часової організації. Також не фігурує ця тема і в працях, присвячених матеріалу дослідження — Віолончельному концерту В. Лютославського і Прелюдії № 11 з поліфонічного циклу В. Бібіка «34 Прелюдії та фуги».

методикою дає змогу значно розширити коло дослідницьких пошуків та стверджувати, що такий підхід є принципово необхідним у дослідженні музики ХХ–ХХІ ст.

Отже, звернімося до першоджерела цитати. У Прелюдії запозичено фрагмент Концерту з ц. 64 до ц. 73: цитується матеріал партії віолончелі соло, вилучений з багатоголосного контексту. Бібік обирає центральний в драматургії твору епізод, який є початком ліричного центру («Кантилени», за висловом В. Лютославського), вираженням глибоко особистісного начала. Монолог віолончелі на тлі оркестру підготовлює момент «незавершеної кульмінації» (В. Лютославський [83]), і — драматургічного зламу в композиції. Межі цитати позначені в нотному тексті цифрами: початком запозичення є Інціпіт Прелюдії (відмічений «1»). Завершальний епізод п'єси (відокремлений від попередньої побудови пунктирною лінією та цифрою «2») виходить за межі цитати (див. **приклад 9, додаток Г**).

Для того, щоб розглянути специфіку співвідношення текстів першоджерела та його цитатної версії у зазначеному аспекті, окреслимо, передусім, характер змін у цитаті відносно вихідного матеріалу. По-перше, В. Бібік вдається до жанрової трансформації «тексту-донора» (термін А. Денисова): з фрагмента концертного твору він створює прелюдію, частину мікроциклу «прелюдія-фуга»<sup>28</sup>. А отже, нове жанрове рішення активізує сферу тих контекстів, які пов'язані з жанром прелюдії *фортепіанної* як такої. Іншими також стають виразові можливості, які передбачаються самою природою, технічними можливостями інструмента — фортепіано. По-третє, у «тексті-реципієнті» з'являються нечисленні звуковисотні відмінності, і — **абсолютно іншим стає принцип організації часу**. У зв'язку з тим, що виконавський процес реалізується в часі, власне цей аспект стає першорядним для усвідомлення логіки авторського переосмислення першоджерела.

---

<sup>28</sup> Крім цього, одна з тематичних чарунок розвиваючого епізоду прелюдії стає початковим сегментом теми подальшої фуґи.

Якщо порівнювати нотний запис фрагменту з Віолончельного концерту, що цитується, та Прелюдії, можна помітити низку дрібних, незначних невідповідностей у способах фіксації.

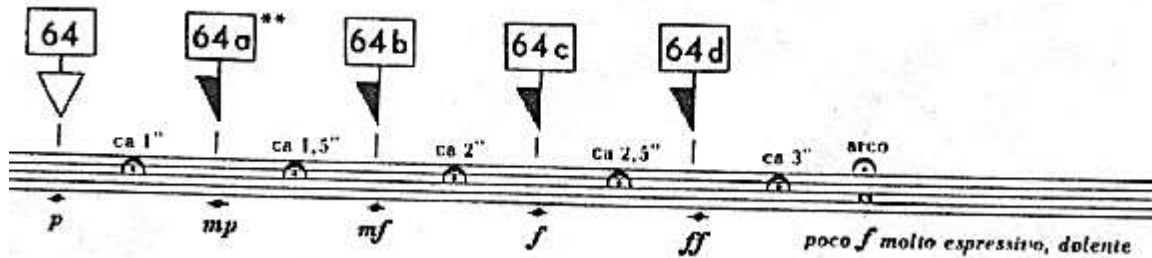
Зокрема, в епізоді з Концерту, що цитується В. Бібіком, відсутній тактовий поділ, партію віолончелі соло перетинають умовні вертикальні лінії. Останні є, нагадаємо, символом диригентського жесту, який координує у часі моменти вступу оркестрових голосів (приклад 2.17).

Приклад 2.17

В. Лютославський. Віолончельний концерт (ц. 64)

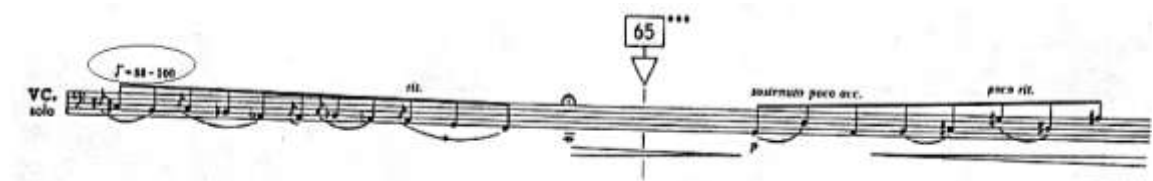
Ритмічні тривалості у Концерті, які мають традиційну форму запису, втрачають свою функцію носія інформації про точний час звучання. Вони стають умовною координатою, зміст якої визначається метрономічними та хронометричними вказівками. Крім цього, в цц. 64–64d тривалість нот зумовлюється не тільки хронометричними вказівками, а й силою видобування звуку штрихом *pizzicato* (згідно із зазначеним динамічним нюансом) і часом, необхідним для його згасання (приклад 2.18).

## В. Лютославський. Віолончельний концерт (ц. 64)



Обмеження часових співвідношень точними, числовими показниками у фрагменті, який цитується, не перешкоджає, а, навпаки, сприяє формуванню вільного, гнучкого, не скутого чіткими часовими «лещатами» виконавського висловлювання. Це досягається завдяки особливим способам позначення **темпу**. У цитованому фрагменті В. Лютославський або фіксує граничні числові межі швидкості руху ( $\text{♩} = 88\text{--}100$  уд. м./хв.), надаючи виконавцю можливість вибору одного з її рівнів (приклад 2.19), або — вказує приблизне цифрове значення темпу ( $\text{♩} = \text{ca } 106$ ).

## В. Лютославський. Віолончельний концерт (цц. 64–65)



При порівнянні обраних творів увагу привертає дрібниця, яка спочатку здається малозначущою. А саме, у Концерті **часовою тривалістю, відносно якої виконавець прораховує всі темпові градації, є вісімка**. Ця **ритмічна одиниця** обрана В. Лютославським не випадково. Як зазначалося, вона є домінуючою у ритмічному оформленні фрагменту. Через це її часовий обсяг

легко утримувати в пам'яті та, відносно неї, інтонувати музичний текст. «Стиснення» та «розтягнення» обсягу цієї тривалості в межах встановлених темпових градацій стає, у такий спосіб, природнім результатом виконавського інтонування в часі.

Проте таку функцію вісімка виконує не тільки в партії віолончелі, яка цитується у Прелюдії. У творі В. Лютославського її значення для часової організації є надзвичайно важливим, адже власне через оперування найбільш зручною, єдиною протягом процесу розгортання у часі та, водночас, «гнучкою», відповідно до умов інтонування, одиницею полегшується технічно-виконавська організація понадбагатоголосся, уможлиблюється утримання швидкості руху кожним виконавцем в умовах політемпового контрапунктування оркестрових партій, а отже — створюється надзвичайно рафіноване та вишукане, багаторівневе ритмічне плетиво.

Для того, щоб прояснити значення такого підходу В. Лютославського у вирішенні завдань часової організації, нагадаємо що головним досягненням розробленої В. Лютославським техніки є новий спосіб створення немодулярної (термін В. Лютославського) ритмічної структури. Проста тривалість (почасти — вісімка), як спільна для усіх голосів одиниця відліку, набуває у кожному голосі власної конкретної тривалості, що зумовлюється різними у голосах вказівками швидкості. У цитованому фрагменті ритмічний рисунок складається з простих тривалостей, переважно — вісімок, проте реальна тривалість останніх дуже різна. Ця тривалість не має фіксованої часової величини, проте, превалюючи в ритмічному оформленні, виконує функцію центральної одиниці відліку.

Отже, у нотному запису проаналізованого матеріалу концентровано відображені та виражені всі основоположні принципи технічної організації часу, які розробив В. Лютославський. Загалом вони виявляють **ідею точного композиторського розрахунку, що забезпечує свободу виконавського процесу.**

Фрагмент Кантилени з Віолончельного концерту є цікавим в аспекті часової організації не тільки з технічного боку, а й художньо-виразового. Епізод є чи не найяскравішим зразком художнього явища поліхронності.

Проте В. Бібік вилучає багатоголосся, в умовах якого поліхронні явища утворюються, з тексту В. Лютославського та занурює матеріал солуючої партії в абсолютно інші фактурні умови. Підкреслимо, що в нотному запису Прелюдії відсутня навіть педалізація (наявна в інших творах з циклу), властивістю якої є пом'якшення звучання та створення його особливої об'ємності.

Крім цього, засоби та прийоми фіксації ритму, до яких вдається В. Бібік, певною мірою суперечать центральній ідеї Лютославського — розкріпаченню часових зв'язків через точний композиторський розрахунок. А саме, візуально монолог фортепіано являє вільне, не скуте чіткими тактовими межами висловлювання. (Дві вертикальні лінії — суцільна і пунктирна, які перетинають нотоносець, лише позначають тричастинну структуру композиції). Проте засоби «внутрішньої» часової організації, якими оперує В. Бібік, мають докорінно інше значення та є відмінними від першоджерела. Якщо у Віолончельному концерті швидкість руху фіксується локально (окремо для кожного етапу розвитку), то у Прелюдії темпова вказівка позначається над першим нотоносцем та розповсюджується на всю композицію:  $\text{♩} = 58$ . У фрагменті, що цитується, спостерігається п'ять змін метрономічних вказівок, амплітуда яких коливається від  $\text{♩} = 88$  до  $\text{♩} = 106$  уд. м./хв. У Прелюдії, на відміну від першоджерела, позначаються не темпові «модуляції», а «відхилення» від центральної швидкості, «структура» яких є «тричастинною» (поверненням до «*Tempo I*» фіксується початок третього розділу форми). Кількісне значення метрономічних одиниць є чітко визначеним: виконавець має точно дотримуватися встановлених координат.

Тому і якісне значення нотних тривалостей є не відносним, як у В. Лютославського, а абсолютним.

Під кутом зору ж виконавського інтонування найцікавішою є зміна у цитаті якісного та кількісного значення одиниці відліку, встановленої у темповій вказівці. А саме, мірою відліку часу стає не вісімка, а чверть. Як зазначалося, технічно виконавцю легше інтонувати за вісімкою (як у Концерті В. Лютославського). Вибудовування часового розгортання відносно чвертки (у Прелюдії В. Бібіка) ускладнює артикуляцію ритмічно нерівномірних мотивів і фраз, які переважно складаються з дрібніших за встановлену одиницю (чвертку) тривалостей. У такому разі обрана В. Бібіком одиниця є не домінуючою у фрагменті ритмічною тривалістю, а формально-орієнтуючим часовим об'ємом. Це привносить у виконавський процес невловиме напруження, а інтонування втрачає природні «дихання» й гнучкість. У такий спосіб, свідомо чи несвідомо, композитор, зберігаючи практично всі співвідношення ритмічних тривалостей нотного тексту першоджерела, порушує логіку інтонування, яку запровадив В. Лютославський.

Крім цього, В. Бібік змінює, відповідно до обраної міри, деякі часові обсяги. Наприклад, у В. Лютославського тривалість кінцевої ноти (цілої) у завершеннях фраз неоднакова, тому що розміщені над і під нотними знаками фермати та динамічні вилки передбачають градації у часі (приклад 2.20).



## Приклад 2.20

## В. Лютославський. Віолончельний концерт (цц. 64–66)

VC. solo

$\Gamma = 11 - 100$

65 \*\*\*

rit.

sostenuto poco acc.

poco rit.

VC. solo

66

poco *f*

VC. solo

67

rit.

sostenuto acc.

più mosso

З огляду на можливості фортепіано, В. Бібік не тільки відмовляється від динамічного нюансування останнього звуку, але також і від «відтягувань», підкреслюючи у такий спосіб інакшу, молоточкову природу звуковидобування (приклад 2.21).

## Приклад 2.21

## В. Бібік. Прелюдія № 11

[Molto moderato] (♩ = 58)

pochis. incalz.

riten.

*p mp mf f fff p*

a tempo

incalz.

*p f f*

a tempo

incalz. acceler. riten.

a tempo

incalz.

riten.

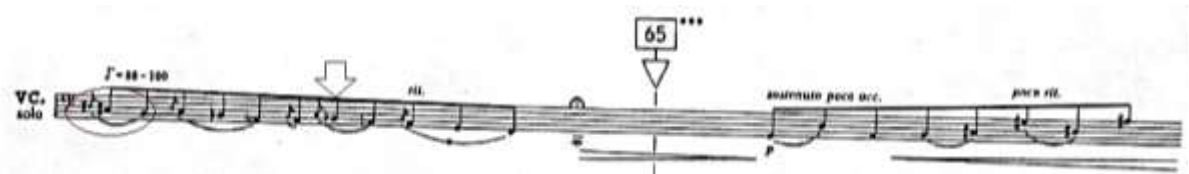
a tempo

incalz.

Також, В. Бібік інакше структурує музичний матеріал у часі через інтонаційні та фразувальні позначення (приклади 2.22, 2.23).

Приклад 2.22

В. Лютославський. Віолончельний концерт (цц. 64–65)



Приклад 2.23

В. Бібік. Прелюдія № 11

Щодо відмінностей, які є значущими не так для технічного аспекту виконавського процесу, як для його виражальної сторони, то варто зазначити, що темп, який встановлює В. Бібік, на вісім одиниць вище крайньої межі у тексті-джерелі, а динамічні та агогічні вказівки є гострішими за смисловим значенням (*pochissimo incalando*, *accelerando*, *Animato*). У зв'язку з цим, можна припустити, що зміна одиниці відліку є не випадковою. У комплексі з темпово-агогічною драматургією, цей засіб надає музичному образу дещо інакший, ніж у Концерті, відтінок експресії: гранично натягнутий. Проте відчуті та досягнуті це допомагає передусім **лише безпосередньо процес виконавського інтонування**<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> У цьому тексті спеціально уникаємо опису відмінностей у фразуванні і в артикуляції, тому що найімовірнішою причиною цих невідповідностей є «приспособлення» музичного матеріалу до нових, «фортепіанних» якостей.

Попри відмінності в технічно-виконавській організації часових процесів в Прелюдії та Концерті, обидва тексти мають найголовнішу споріднену рису. А саме, В. Лютославський неодноразово проводить паралель між ритмікою власних творів та організацією ритму прози. Ця думка є однією із найважливіших в усвідомленні тонкощів його концепції часової організації. Власне зв'язок із живим мовленням, не імпровізованим, а структурованим та чітко організованим, тобто — з прозою, дуже тонко виявляється в Прелюдії В. Бібіка. Поза багатоголосним контекстом у цитованому фрагменті ще більше оголюються «мовленнєві» якості матеріалу: Прелюдія нагадує абсолютно самотній людській голос, здавлений та тривожний. Композитор створює своєрідну прозу — монолог для фортепіано.

Отже, завдяки переосмисленню часових співвідношень художній образ в Прелюдії набуває характеру загостреної експресії. Проте ми не можемо переконливо стверджувати, не вивчивши рукописів композитора, що зміна одиниці відліку, агогічних та динамічних засобів нюансування справді є наслідком свідомого переосмислення цитованого джерела. Неясними є також причини трьох розбіжностей, наявних у звуковисотній лінії (третя лінійка, кінець першої фрази, замість *do-dієз* — *сі-dієз*, шоста лінійка, кінець передостанньої фрази, замість *ля* — *ля-dієз*, десята лінійка, завершення першої фрази, замість *ля* — *ля-dієз*), а також у ритмічному нюансуванні мотивів (п'ята лінійка, фраза, що припадає на *Animato*, замість вісімки — чвертка, сьома лінійка, остання ритмічна фраза, замість шістнадцятки — тридцять друга). Ці відмінності можуть бути спричинені помилками, припущеними редактором (зокрема проминання деяких знаків скасування альтерації). Відмінності у фразуванні й агогіці дають змогу припустити, що В. Бібик міг взяти за основу не нотний текст, а його аудіоверсію. Зокрема, наприклад, темп, динамічна *i*, що найголовніше, деталізована агогічна організація в першому розділі тексту Прелюдії є доволі близькі до

відтворення відповідного фрагменту в інтерпретації віолончеліста Р. Яблонського (1978, диригент — В. Лютославський) [6, додаток Д]<sup>30</sup>. У такому разі міра відліку могла бути обрана В. Бібіком за внутрішнім відчуттям протікання часу в Концерті. Можливо, композитор переосмислює у своїй Прелюдії досвід і слухового, і зорового «прочитання» тексту твору В. Лютославського, свідомо перебудовуючи часову концепцію В. Лютославського у прагненні надати музичному образу потенційної, латентної загостреності. Підтвердити або спростувати наші припущення можна лише в результаті вивчення рукописів Прелюдії В. Бібіка, що є перспективою подальшого дослідження. На жаль, ми не можемо ознайомитися з чернетками твору, тому що композитор, зі слів його доньки Вікторії Бібік, знищив їх після написання композиції.

Вірогідним є і той факт, що виконавці власне Прелюдії беруть за основу не тільки нотний текст твору, а й аудіоверсії Віолончельного концерту. Зокрема, в інтерпретації Тімоті Гофта, який вперше у 2018 р. виконав поліфонічний цикл повністю, всі відтягування останнього звуку у фразах першої побудови є природними, гнучкими та не відповідають зафіксованій у тексті цілій тривалості (див. приклади 2.22, 2.23). Крім того, піаніст активно педалізує, створюючи м'який звуковий шлейф, який злегка нагадує сонорне плетиво супроводжуваних голосів, поліхронні ефекти у фрагменті оригіналу (хоча це не прописано в нотному тексті В. Бібіка). Цікавою є фразувальна тактика Т. Гофта в центральній побудові. Попри відсутність будь-яких позначень в цьому фрагменті в тексті В. Бібіка, агогічне нюансування, фразування піаніста дуже близькі до виконавської версії Концерту 1974 р. (Паризький оркестр під орудою В. Лютославського, соліст — М. Ростропович, якому і присвятив свій твір композитор).

Головним же результатом нашого дослідження є те, що процес живого інтонування у **часі** стає додатковим інформатором для аналітика, дає змогу

---

<sup>30</sup> Перший зошит виданий 1981 р. (точний час написання невідомо), а Концерт — 1970 р. (тоді ж відбулася і його прем'єра).

осягнути ступінь відмінностей між текстами, їх значущість, а звідси — і повноту авторського задуму у творах. Саме такий підхід стає інструментом виявлення різних типів ритмічного мислення композиторів, різних підходів до організації часу в композиціях. Подальший аналіз джерельних матеріалів, а також поліфонічного циклу загалом, порівняння дослідження Прелюдії з іншим зразком цитування у фузі № 33 із Третього зошита дозволить уточнити можливі причини відмінностей в засобах письмового оформлення музичного матеріалу запозичення, а отже — наблизитися до смислового наповнення цитати, до розуміння В. Бібіком значення та сенсу цієї цитати в його тексті.

Загалом, співвіднесення текстів творів дає змогу виявити різні властивості авторського мислення, позиції та підходи до оформлення музичного матеріалу в часі. Лютославський створює цілісну концепцію часової організації, яка відображається та виявляється в художньо-часових ефектах, композиційно-технічній організації та виконавсько-технічних засобах. Головний вектор його пошуків — знаходження найзручніших способів часового структурування, узгоджених із внутрішнім сприйняттям часу слухачем, виконавцем і безпосередньо композитором. Узагальнено охарактеризувати винятково на матеріалі Прелюдії «модус» мислення Бібіка неможливо. Проте в результаті вивчення тексту цитати зазначимо, що композитор зосереджується у Прелюдії, передусім, на художньо-виразових якостях музичного матеріалу, який переосмислює, і шукає відповідне ритмічне оформлення власних звукових уявлень, не скеровуючи системно певних завдань на виконавсько-технічні питання (залишаємо за лаштунками інші композиції циклу). Головний напрямок роботи композитора з чужим текстом — узгодження та поєднання своїх творчих ідей з інноваціями, представленими в часовій організації цитованого матеріалу.

На нашу думку, якими б не були причини привнесення у виконавський процес додаткового напруження, аспект часової організації є дуже важливим

у розумінні художньої концепції В. Бібіка. Результати порівняння текста-реципієнта та текста-донора в часовому аспекті можуть послугувати джерелом для подальшого дослідницького осмислення семантичного навантаження цитати в цьому творі, а також стати у пригоді виконавцям. Незалежно від того, якими технічними засобами оперуватиме піаніст в процесі виконавського інтонування, усвідомлення особливостей часової організації Прелюдії може утворити підґрунтя для більш глибокого прочитання тексту автора і, отже, — для створення глибокої та стильної інтерпретації.

### **Висновки до другого розділу**

Отже, інноваційні форми та властивості часової організації в музиці В. Лютославського є утіленням прагнення композитора створити гнучкі, не скуті традиційною суворою метричною сіткою ритмічні рисунки, наближені до вільного людського мовлення. Цією ідеєю зумовлюється те, що у творах В. Лютославського вільно взаємодіють різні типи ритміки: регулярна – позаінтонаційна та нерегулярна — інтонаційна, — яким властиві різні форми акценту (розмита, точкова) та типи часових одиниць: такт, хроночарунка (яка має різні обсяги та відмінні способи внутрішньої організації).

Специфікою нерегулярності в ритміці В. Лютославського є те, що співвідношення у часі між часовими одиницями, в функції яких виступають синтаксичні побудови, керується періодичністю. Остання як головна властивість ритміки В. Лютославського у творах 1960–1990-х років, виявляється у повторності варіантних, близьких за масштабами обсягів часових одиниць, а також спостерігається у співвідношеннях опорного та неопорного часу.

У творах В. Лютославського вільно взаємодіють різні форми ритмічній організації, властиві часовим одиницям регулярного, періодичного та мікроперіодичного типів. Головна відмінність між періодичною та

мікроперіодичною формами ритмічної організації полягає у характері пульсації, що утворюється, та одиниці її виміру, обсяг якої або відповідає показникам 60–120 уд. м./хв., або — перебільшує межу 120 уд. м./хв. Поліфонічне нашарування сегментів фактури з різними формами ритмічної організації є, в сукупності із засобами поліакцентуації, фактором утворення художнього ефекту поліхронності.

Часова одиниця у творах В. Лютославського може мати моно- та поліструктурний устрій. Поліструктурна часова одиниця утворюється як результат поліфонічного нашарування побудов із різною формою ритмічної організації — регулярною тактометричною, періодичною, мікроперіодичною.

Крім цього, з'ясовано, що часова одиниця на окремих ділянках розвитку — із сонорним алеаторичним понадбагатоголоссям, може мати не тільки чіткі, а й маловловимі межі. А саме, хроночарунка — панівна у часовій організації часова одиниця, яка має інтонаційну природу та є, за своїм походженням, синтаксичною структурою, — в **окремих творах** («Книга для оркестру», «*Chain I*», «*Chain III*», Віолончельний концерт, Друга симфонія), написаних у формі, визначеній дослідниками як кінцево-орієнтована, функціонує як хроноперіод, що має завуальовані, маловловимі початкову та кінцеву межі у передкульмінаційній зоні, розташованій ближче до фіналу.

Аналіз партитурного тексту обраних творів та їх виконавських інтерпретацій дозволяє виявити інноваційні форми акценту, та, відповідно, визначити особливості його утворення та функціонування. З'ясовано, що точковий є чинником формування ритму-динаміки, розмитий акцент — ритму-статики, а їх поліфонічна взаємодія в сукупності з іншими засобами ритмічної організації — поліхронності. Акцент є одним із базових елементів музичного руху, одним із головних засобів його структурування.

У дослідженні ми керувалися таким підходом до аналізу властивостей часової організації, як співвіднесення графіки партитурного запису (в якій

наявні трикутники, традиційній тактові риси, метричні розміри, сегменти *Ad libitum* з комплексом додакових коментарів і графом, тощо) та виконавського звукового втілення. Окремі ж властивості структурних елементів часової організації (часових одиниць, акцентів, темпів, одиниці відліку часу) з'ясовувалися завдяки такій методиці як порівняння за хронометром текстів виконавських версій та партитури.

Крім цього, важливим є досвід аналізу цитувань, у яких відображається сприйняття властивостей часової організації Віолончельного концерту В. Лютославського іншим реципієнтом — В. Бібіком. Розбіжності в нотному запису оригінального тексту та цитати вдалося виявити через досвід виконавського інтонування Прелюдії № 11 В. Бібіка, що є додатковим складовою методики аналізу обраних творів у аспекті часової організації.



## ВИСНОВКИ

У результаті дослідження можна стверджувати, що розгортання інтонаційного процесу в часі у творах В. Лютославського періоду 60–90-х років ХХ ст. є закономірно організованим. З'ясовано, що часова організація у творах зазначеного періоду є своєрідною завдяки вирішенню завдань її утворення оригінальними засобами, винайденими внаслідок тривалих творчих пошуків.

У процесі дослідження було виявлено, що немає праці, яка містила би аналіз часової організації у творах В. Лютославського 1960–1990-х років. У цій дисертації вперше комплексно висвітлено особливості часової організації у творах В. Лютославського окресленого творчого періоду. Досвід сучасного музикознавства, у якому ґрунтовно охоплені різні аспекти творчості В. Лютославського (зокрема, праці Я. Пайї-Стах, Д. Гвіздаланки та К. Майера, З. Сковрона, Ч. Б. Рея, А. Томаса, М. Клейна, С. Стаки, І. Нікольської, М. Хомми, А. Хлопецького), а також представлені індивідуальні концепції з питань теорії ритму (роботи В. Руджинського, В. Холопової, С. Чащиної), допоміг зрозуміти естетичні засади творчості польського композитора, з'ясувати контекст інновацій у сфері часової організації. Для теоретичного підґрунтя цієї праці дуже цінними стали теорія вільного ритму, яку запропонував В. Руджинський, і концепція регулярної та нерегулярної ритміки В. Холопової. Ідеї цих науковців скерували дисертаційне дослідження у напрямі уточнення окремих положень теорії ритму (зокрема визначення змісту понять регулярності, нерегулярності, періодичності, метричної та часової одиниці) та сприяли процесу опрацювання творчої спадщини В. Лютославського.

Вирішального значення для наукового осягнення явища часової організації у творах польського митця набули його музикознавчі праці, ідеї, висловлені у бесідах, інтерв'ю, роздуми, викладені у нотатках, примітках до партитур тощо. Виявлено, що теоретичні статті В. Лютославського є вагомим внеском у сучасну теорію ритму, а авторські терміни композитора

(макроритм, мікроритм, модулярна, немодулярна ритміка) з його теоретичних напрацювань доцільно використовувати в сучасній теорії. (Зокрема, у підрозділі 2.6 цього дослідження, у характеристиці інноваційної ритмічної організації фрагменту Віолончельного концерту В. Лютославського (ц. 64) застосовано поняття немодулярної ритміки, у підрозділі 2.5 в описі результатів порівняння часових обсягів за хронометром — поняття макроритму композиції. У підрозділі 2.1 виявлено особливості дії опорного часу на рівнях макро- та мікро- ритму композиції, за термінологією В. Лютославського).

Дослідження текстів партитур композитора потребувало використання різних аналітичних методик. Так, для виявлення специфіки організації розгортання музичного твору в часі застосовано порівняльний аналіз матеріалів партитурного тексту твору та різних виконавських версій звукової реалізації цього тексту, зокрема – у авторській інтерпретації. У такий спосіб виявлено та уточнено властивості часової одиниці, акценту, темпу, спільної долі відліку у творах польського митця. На нашу думку, аналіз часової організації у творах останньої третини ХХ ст. неодмінно потребує дослідження виконавських версій музичного твору. Це дає змогу комплексно, повною мірою досягнути особливості устрою часової організації, її властивості, а також виявити її художні функції.

Концептуальною для розуміння закономірностей устрою та функціонування часової організації у творах В. Лютославського періоду 1960–1990-х років стала стаття композитора «З питань, пов'язаних із конструкцією великих замкнених форм» [291], у якій митець коментує особливості ритміки Струнного квартету, акцентує увагу на її «мовленнєвій природі». На нашу думку, що у творах В. Лютославського ритміка живого людського мовлення стає художнім зразком для створення композицій із нерегулярним типом ритміки (термін В. Холопової), який панує на численних ділянках композиції у творах 1960–1990-х років.

Отже, в результаті виконаного аналізу, з'ясовано, що конструктивною основою часової організації в опрацьованих творах В. Лютославського є регулярний та нерегулярний типи ритміки, взаємодія яких зумовлює комплекс інноваційних властивостей часової організації в його музиці 1960–1990-х років. А саме, у проаналізованих композиціях функціонують система тактового метру і форми ритмічної організації, які визначаємо як періодичну та мікроперіодичну. Співіснування системи тактового метру та зазначених форм ритмічної організації у кожному з творів 1960–1990-х років має індивідуальні вирішення, спрямовані на досягнення певного художнього задуму. Водночас їх вільне, гнучке переплетення наявне в кожній із композицій цього періоду, що дає підстави говорити про певну системність у комплексному застосуванні їх засобів.

Панівною в музиці В. Лютославського є нерегулярність. Ця властивість ритміки втілюється в конкретних формах ритмічної організації у творах В. Лютославського — періодичній та мікроперіодичній. Вирішення, знайдені у сфері нерегулярного типу ритміки, зумовлені тим, що композитор прагнув художньо переосмислити в музиці ритм живого людського мовлення, перекласти його засоби мовою музики і застосувати у власній творчості.

Як періодичну визначаємо форму ритмічної організації диригованих, тактованих, а також недиригованих секцій, у яких ритмічні рисунки є неметризованими, асинхронними, неузгодженими через певні пропорційні співвідношення тривалостей, вибудованими відповідно до одиниці пульсації, обсяг якої охоплюється показниками 60–120 уд. м./хв. Таке вирішення ритмічної організації може стосуватися всіх голосів усередині побудови загалом або окремого сегменту фактури.

Як мікроперіодичну пропонуємо визначити форму ритмічної організації мікрополіфонічних понадбагато голосних секцій *Ad libitum* (мінімальна кількість голосів, які беруть участь у таких побудовах — близько двадцяти й більше). Для ритмічної організації сонорного понадбагато голосся

властиве асинхронне неметризоване переплетення ритмомотивів, ритмофраз, відсутність пропорційності у співвідношеннях між тривалостями в ритмічних рисунках, наддрібна пульсація. Мірою пульсації є часові обсяги, тривалість яких перевершує межу 120 уд. м./хв. Періодичність функціонує в таких побудовах на мікрорівні.

Моделлю людського мовлення у творах, що аналізуються, визначаються також специфічні особливості одиниці часової організації в умовах нерегулярності, яка, за природою, є інтонаційним явищем та, за структурою, — синтаксичною побудовою.

Отже, у часовій організації творів В. Лютославського у функції часової одиниці виступають: хроночарунка (в умовах нерегулярності) і такт (у системі регулярної ритміки). Властивостями-ознаками хроночарунки є її виокремленість, замкненість, самостійність, цілісність. Її межі визначаються обсягами синтаксичних побудов. Як інтонаційні утворення, хроночарунки диференційовані в дисертації за аналогією до синтаксису формоутворення: дрібна одно-акцентна структура (з ритмічним акцентом) — хрономотив; послідовність двох-чотирьох хрономотивів утворюють більш масштабну єдину структуру — хронофразу, яка має один смисловий акцент; через взаємодію хронофраз утворюється найбільша цілісна структура синтаксичного рівня — хроноперіод (за аналогією як до класичного цезурованого періоду, так і до докласичного та посткласичного прозоподібного періодів). Специфічною властивістю часової одиниці у творах В. Лютославського є те, що ближче до кульмінації та фіналу межі хроночарунки у творах, що мають кінцево-орієнтовану форму (*end-accented form*) стають завуальованими, менш помітними (в окремих творах — «Книзі для оркестру», «*Chain I*», «*Chain III*», Віолончельному концерті, Другій симфонії). Але, загалом, у композиціях В. Лютославського прямолінійного зв'язку між формою-структурою і структуруванням на часові одиниці не спостерігається.

Устрій хроночарунки визначається формою її ритмічної організації — періодичною чи мікроперіодичною, а способи зв'язку з іншими часовими одиницями, зокрема й тактометричними, керується періодичністю як провідною властивістю нерегулярного типу ритміки у творах В. Лютославського.

У співвідношенні часових одиниць переважною закономірністю є те, що хроночарунки різного масштабу й типу та регулярні тактові структури вільно чергуються або поліфонічно нашаровуються.

Результатом цієї взаємодії стає утворення різних художніх ефектів у сфері часової організації. Зокрема, ритмічна організація хроночарунки моноструктурного типу може мати властивість політемповості, а поліструктурного — поліхронності як провідної ознаки ритмічного стилю В. Лютославського.

Важливо, що інноваційні ідеї внутрішнього устрою часової одиниці доповнюються засобами їх зовнішнього вияву, запозиченими з до-тактових способів часового структурування. Так, функцію впорядковування руху на кожен долю часу у творах Лютославського виконує тактус — диригентський удар, що відповідає графемі чорного трикутника і вертикальної риски (подібної до тактової) в партитурах. Тактус наявний у творах В. Лютославського не як одиниця метру, синтаксису, а як засіб координації голосів, диригентський жест, який забезпечує синхронізацію моментів часу в задіяних часових одиницях. Зміст і функція графем трикутника, вертикальної (тактоподібної) риски у досліджуваних творах є інноваційними.

Отже, В. Лютославський запозичує і творчо переосмислює досвід у сфері засобів часового структурування з музики до-тактових, тактометричної, пост-метричних стильових систем та винаходить нові, індивідуальні вирішення.

Інноваційні властивості в устрої часової організації обраних творів має також акцент, як один із базових елементів ритму. Виявлено, що залежно від

чіткості атак, акцент у творах В. Лютославського може бути точковим і розмитим. Точковий (за визначенням у дисертації) виражається у двох формах: як одиничний усередині самостійних мелодичних побудов або багатоголосся, з ритмічною організацією періодичного типу; як сумарний, що утворюється через асинхронне нерегулярне перехрещення, нашарування атак усередині фактурних пластів і шарів переважно з мікроперіодичною ритмічною організацією. «Розмиття» акценту відбувається у разі мікроінтервальних ковзань у досить рухливому темпі, недостатньої диференційованості тонів усередині фактурних шарів і пластів, нечіткої артикуляційної атаки виконавців переважно на ділянках з мікроперіодичною формою ритмічної організації усередині понадбагатоголосних секцій *Ad libitum*.

Отже, ступінь оформленості акценту може мати різні градації. Виявлено, що утворення акценту, сутнісною функцією якого є підкреслення, не обов'язково припадає на початкову фазу атаки звука. З'ясовано, що акцент бере участь в утворенні та функціонуванні часової одиниці. Розмитий акцент є фактором утворення статичних, слабо пульсуючих звукових комплексів, які характеризуються в сучасній теорії через поняття «ритму-статики». Точковий є засобом утворення художнього ефекту «ритму-динаміки». Важливо, що у межах однієї часової одиниці може відбуватися «модуляція» від точкової до розмитої акцентуації (і навпаки), а також виявлятися одночасне функціонування різних її типів через нашарування фактурних утворень усередині поліструктурної часової одиниці, що стає фактором утворення поліхронності. Доведено, що властивості акценту по-різному виявляються залежно від технічної якості аудіозапису, а також через особливості виконавського артикулювання та швидкості.

Певні інновації у сфері часової організації вдалося виявити лише в окремих творах В. Лютославського 1960–1990-х років.

Зокрема, з'ясовано, що у Віолончельному концерті митець розширює способи графічного позначення ритмічної тривалості, застосовуючи у цій функції динамічні вказівки та хронометр.

Також виявлено функціонування у Віолончельному концерті лейттемпу як засобу драматургії твору.

Встановлено у результаті аналізу Віолончельного концерту, що обсяг одиниці відліку, як міри руху, зафіксованої у темпових позначеннях, добре запам'ятовують учасники виконавського процесу. Це відбувається завдяки тому, що як одиниця відліку функціонує не умовна величина, а інтонаційне явище — ритмічна тривалість (вісімка), яка бере участь в оформленні ритмічного рисунку. Міра руху в Концерті впливає на внутрішнє відчуття виконавцями швидкості розгортання у часі музичного твору, що є причиною їх неспроможності на переключення з однієї швидкості на іншу.

На основі аналізу часової організації вокально-інструментального твору В. Лютославського — «Трьох поем» — з'ясовано, що в понадбагатоголосних секціях яскраво представленим є явище зустрічного ритму. Також, виявлено, що В. Лютославський нівелює приховану метризацію, притаманну віршам А. Мішо, та прочитує його поезію як прозу.

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що в дисертації вперше:

— комплексно досліджено часову організацію в музиці В. Лютославського 1960–1990-х років, виявлено її структурні, логічні та художні функції;

— *обґрунтовано*, що у творах В. Лютославського 1960–1990-х років струнко втілено інноваційно ідею вільного переплетення різних типів ритму, що зумовлює комплекс специфічних властивостей часової організації;

— *запропоновано* такі *поняття* для визначення властивостей часової організації в музиці В. Лютославського: хроночарунка (хрономотив, хронофраза, хроноперіод), розмитий акцент, одиничний точковий акцент,

сумарний точковий акцент, періодична та мікроперіодична форма ритмічної організації, лейттемп, поліструктурна часова одиниця;

У дисертації *уточнено* зміст таких понять теорії ритму:

- акценту, поліхронності, політемповості, регулярності, нерегулярності, періодичності на основі аналізу обраних композицій;
- метру, метричної одиниці, часової одиниці, сильної та слабкої долі, опорної та неопорної долі, метричної і ритмічної долі;

У виконаному дослідженні *удосконалено* окремі положення теорії класичного тактового метру.

Інноваційні властивості часової організації у творах В. Лютославського, ступінь індивідуалізованості у вирішенні окремих завдань визначено засобами виявлення контекстуальних паралелей між творчістю польського митця та музикою його попередників, сучасників, послідовників. Попередній аналіз дає підстави стверджувати, що форми ритмічної організації — періодичної та мікроперіодичної, а також такі види акценту, як сумарний і розмитий, — спостерігаються у творчості багатьох композиторів покоління В. Лютославського (приміром: у Четвертій симфонії А. Тертеріяна, цд. 6–30 — мікроперіодична форма ритмічної організації в партіях перших скрипок, що утворюється на вібрато всередині сонорного мікротонового понадбагатоголосся, а також розмитий тип акцентуації на зазначеній ділянці із властивим ефектом ритму-статики; у творі «*Lux aeterna*» Д. Лігеті, тт. 1–21 — у часовій організації спостерігаються періодична форма ритмічної організації, розмитий тип акцентуації з ефектом ритму-статики; у композиції «*Atmosphères*» Д. Лігеті, тт. 1–15 — функціонують мікроперіодична форма ритмічної організації усередині сонорного понадбагатоголосся, розмитий тип акцентуації; «Плач за жертвами Хіросіми» К. Пендерецького, від початку до ц. 6 — функціонує мікроперіодична форма ритмічної організації), а також в музиці його попередників (наприклад, у партіях двох сирен з твору «*Ionisation*» Е. Вареза), послідовників (приміром,



у хоровій баладі «*Litene*» Я. П. Вакса: функціонування розмитої акцентуації). Вивчення цих творів у аспекті часової організації є перспективою дослідження.

Отже, дисертацію можна вважати першим етапом систематичного дослідження часової організації в музиці польського митця. Застосовані підходи та методики створюють умови для продовження дослідження музики В. Лютославського, аналізу його творів раннього творчого періоду (до 1960 р.), більш детально — композицій, створених після 1960 року, зокрема — вокально-інструментальних опусів на тексти поетів-сюрреалістів. Вважаємо, що необхідною є кореляція часової організації та звуковисотності у композиціях В. Лютославського, створених після 1960 р. Крім цього, важливим подальшим кроком у дослідженні є опрацювання рукописів, чернеток композитора, які зберігаються у Фонді Пауля Захера (*Paul Sacher Foundation*). Також перспективою дослідження є подальше вивчення партитур В. Лютославського, його сучасників, із застосованою у дисертації методикою порівняння виконавських версій задля формування більш широкого, цілісного уявлення про властивості часової організації в його музиці.

Представлені результати дослідження можуть бути застосовані для аналітичної роботи музикознавців-дослідників польської музики ХХ ст., творчості В. Лютославського, ритму та часу в музиці ХХ ст. Також, наукові результати можуть стати цінними для виконавців музики Лютославського та його послідовників (зокрема В. Бібіка), адже інтерпретація сучасної музики вимагає заглиблення у внутрішній художній світ митця, а також усвідомлення його естетичних смаків та прагнень, його технічних завдань у створенні музичної композиції, широко контекстуального тла, в яке потрапляє твір.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Агарков О. М. Об адекватности восприятия музыкального метра // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. Вып. 1. Москва : Музыка, 1970. С. 95–135.
2. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
3. Акопян Л. О. Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2009/12/Akopyan.pdf> (дата обращения: 03.10.2017).
4. Акопян Л. О. Лютославский, Витольд // Акопян Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. С. 386–388.
5. Акопян Л. О. Музыкальная акцентуация в средневековых армянских духовных гимнах. URL: [http://hpj.asj-oa.am/5096/1/1988-4\(138\).pdf](http://hpj.asj-oa.am/5096/1/1988-4(138).pdf) (дата обращения: 03.10.2017).
6. Анализ вокальных произведений : учеб. пособ. / Ручьевская Е. А., Иванова Л. П., Широкова В. П. и др.; отв. ред. О. П. Коловский. Ленинград : Музыка, 1988. 351 с.
7. Андреева Е. С. Темпоральное мышление Б. Бартока и Д. Лигети в свете диалога Востока и Запада : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.09 Теория и история искусства / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 174 с.
8. Арановский М. Г. Симфонические искания: проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. : исслед. очерки. Ленинград : Советский композитор, 1979. 287 с.
9. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки: опыт феноменологического исследования. Москва : Библос, 1992. 167 с.
10. Аркадьев М. А. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто. URL: [http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev\\_creatif.htm](http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev_creatif.htm) (дата обращения: 28.05.2018).
11. Аркадьев М. А. Метр как творческий парадокс и дисгармонирующее начало. URL: [http://www.academia.edu/4468443/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D1%80\\_%D0%BA%D0%B0%D0%BA\\_%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%81\\_%D0%B8\\_%D0%BA%D0%B0%D0%BA\\_%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE](http://www.academia.edu/4468443/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D1%80_%D0%BA%D0%B0%D0%BA_%D0%BF%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%81_%D0%B8_%D0%BA%D0%B0%D0%BA_%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE) (дата обращения: 28.05.2018).
12. Аркадьев М. А. О величии нотного письма и европейской ритмике. URL: [http://www.academia.edu/4475390/%D0%9E\\_%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%87%D0%B8%D0%B8\\_%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%B0](http://www.academia.edu/4475390/%D0%9E_%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%87%D0%B8%D0%B8_%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BF%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%B0) (дата обращения: 28.05.2018).

13. Аркадьев М. А. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее»: время, метр, нотный текст, артикуляция. Saarbrücken : Lap Lambert Academic Publishing, 2012. 398 с.

14. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Москва; Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.

15. Афанасенко Т. Статичное и динамичное в пьесе «Садовая славка» О. Мессиана // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. : 111 : Принципи організації руху в музичному творі. Київ, 2014. С. 100–105.

16. Афонина Н. Ю. Время. Событие. Ритм : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2015. 79 с.

17. Афонина Н. Ю. Концепция музыкального ритма в трудах Е. А. Ручьевской. URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017\\_1%2817%29\\_3\\_Afonina\\_rhythm\\_Ruch.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_1%2817%29_3_Afonina_rhythm_Ruch.pdf) (дата обращения: 28.05.2018).

18. Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке высокого ренессанса и барокко (формообразующая роль музыкального синтаксиса) : лекции / С.-Петербург. гос. консерватория (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург : Изд-во Политех. ун-та, 2006. 168 с.

19. Афонина Н. Ю. Метрическая переменность, её формообразующее и выразительное значение: на материале классической и современной музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Муз. искусство / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1993. 18 с.

20. Афонина Н. Ю. О взаимосвязи метра и синтаксиса (от барокко к классицизму) // Форма и стиль : сб. науч. тр. : в 2 ч. Ч. 2 / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; ред. Е. А. Ручьевская. Ленинград, 1990. С. 39–71.

21. Афонина Н. Ю. О семантике и этимологии некоторых пространственных и временных понятий // Е. А. Ручьевская: к 90-летию со дня рождения. Санкт-Петербург : Композитор, 2012. С. 97–131.

22. Афонина Н. Ю. Парадоксы ритма музыкальной формы. URL: [journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Afonina\\_2014\\_2.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Afonina_2014_2.pdf) (дата обращения: 28.11.2017).

23. Афонина Н. Ю. Переменные функции метроритмической структуры как фактор стиля // Материалы IV Всесоюзной науч.-теор. конф. аспирантов вузов и НИИ. Тбилиси : Мецниебера, 1980. С. 92–96.

24. Афонина Н. Ю. Ритм, метр, темп: временная организация в музыке. Санкт-Петербург : Союз художников, 2003. 48 с.

25. Афонина Н. Ю. Ритмический рисунок: учеб. пособ. по дисциплине «Ритмический практикум». Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2017. 172 с.

26. Афонина Н. Ю. Темповый аспект музыкальной формы // Искусство и образование. 2009. №2. С. 119–124.

27. Афонина Н. Ю. Метр в русской музыке XIX — начала XX веков (тактовый метрический норматив и его эволюция) / ред.-сост. Е. Л. Александрова, Л. П. Иванова. Санкт-Петербург : Изд-во Политех. ун-та, 2006. С. 95–124

28. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. URL: [http://classes.ru/grammar/174.Akhmanova/source/worddocuments/\\_39.htm](http://classes.ru/grammar/174.Akhmanova/source/worddocuments/_39.htm) (дата обращения: 28.05.2018).

29. Бажанов Н. С. О темпе длительностей в звучании сонат Бетховена. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-tempe-dlitelnostey-v-zvuchanii-sonat-bethovena> (дата обращения: 28.05.2018)

30. Бергер Н. А. Теория музыки в современной практике музицирования : дис. ... доктора философ. наук : спец. 17.00.02 Муз. искусство / С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2009. 516 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/teoriya-muzyki-v-sovremennoi-praktike-muzitsirovaniya> (дата обращения 03.10.2017).

31. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. Москва : Тантра, 1995. 208 с.

32. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений: структуры tonальной музыки : в 2 ч. Ч. 1. Москва : Владос, 2003. 253 с.

33. Борисова Е. В.. Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70–90-х годов XX века : дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2005. 268 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/svoistva-khudozhestvennogo-vremeni-v-otechestvennoi-instrumentalnoi-muzyke-70-90-kh-godov-xx#ixzz4AuA1h5ic> (дата обращения: 28.11.2017).

34. Бринь Т. М. Ars nova: вимір та раціоналізація музичного часопростору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 18 с.

35. Васильева, Н. В. Типовые музыкальные формы и логос времени-пространства : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Российская академия музыки им. Гнесиных. Саратов, 1996. 21 с. URL: <http://cheloveknauka.com/tipovye-muzykalnye-formy-i-logos-vremeni-prostranstva> (дата обращения: 28.11.2017).

36. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. Ч. 1 : Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 150 с.

37. Великовский С. И. Бортжурнал смятенной души. Анри Мишо // Великовский С. В скрещенье лучей: групповой портрет с Полем Элюаром. Москва : Сов. писатель, 1987. С. 322–334.

38. Великовский С. И. В скрещенье лучей: групповой портрет с Полем Элюаром. Москва : Сов. писатель, 1987. 400 с.

39. Веселовский Ю. А. Пляда // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона / Санкт-Петербург : Брокгауз–Ефрон. 1890–

1907. URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz\\_efron/80512/%D0%9F%D0%BB%D0%B5%D1%8F%D0%B4%D0%B0](https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/80512/%D0%9F%D0%BB%D0%B5%D1%8F%D0%B4%D0%B0) (дата обращения: 17.06.2018).

40. Виноград А. Э., Серячков В. В. «Насколько крупным может быть музыкальный метр?» // Израиль XXI. URL: [http://www.vynograd.com/html/m\\_a/3\\_statja\\_vynograd\\_serjachkov.pdf](http://www.vynograd.com/html/m_a/3_statja_vynograd_serjachkov.pdf) (дата обращения: 28.11.2017).

41. Вилан Ж.-К. Правила исполнения музыки в эпоху Барокко XVII–XVIII вв. /общие для всех инструментов/ Согласно Баху, Броссару, Куперену, Оттетеру, Монтеклеру, Кванцу, Рамо д'Алемберу, Руссо и т. д.» / пер. Н. И. Тарасевича. Paris : Alphonse leduc, 1986. 95 с.

42. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособ. Москва : Московская консерватория, 2011. 439 с.

43. Вышинский В. В. Симфонизм Д. Шостаковича и Г. Малера: движение как структурирующий и музыкально-драматургический фактор : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 Муз. искусство / Нац. Муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2011. 223 с.

44. Вышинский В. В. Движение как предмет науки о музыке // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 111 : Принципи організації руху в музичному творі. Київ, 2014. С. 13–24.

45. Вышинский В. В. Темповая прогрессия в музыке XX века // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 108 : Механізми новацій у музичній творчості. Київ, 2013. С. 11–21.

46. Гаврилова Л. В. Семантические грани цитаты в творчестве Ацио Корги. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/index.html%3Fp=265.html> (дата обращения: 28.05.2018).

47. Гаспаров М. Избранные труды : в 3 т. Т. 3 : О стихе: ритмика, рифма, строфика, вероятносная модель стиха. Блок. Пастернак. Маяковский. Стихovedы-стихотворцы. Москва : Языки русск. культуры, 1997. 603 с.

48. Гаспаров М. Л. Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти. Москва : Фортуна ЭЛ., 2012. 415 с.

49. Гаспаров М. Л. Романская силлабика // М. Л. Гаспаров. Очерк истории европейского стиха. Москва : Фортуна лимитед, 2003. С. 101–134.

50. Гаспаров М. Л. Русский «Молодец» и французский «Молодец»: два стиховых эксперимента // Гаспаров М. Л. Избранные труды : в 3 т. Т. 3 : О стихе. Москва : Языки русской культуры, 1997. С. 267–278

51. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Г. Тукова. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.

52. Гирфанова М. Е. Мензуральная теория и практика XIV–XV ст.: дис. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 Муз. искусство / Казанская гос. консерватория. Казань, 2015. 298 с.

53. Гоменюк С. Г. Музыкальный хронотоп: предмет и явление. Типология пространственно-временной организации в авангардной музыке :

дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.01 Теория и история культуры / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2006. 204 с.

54. Гордина М. В. Фонетика французского языка / Ленинградский гос. ун-т им. А. А. Жданова. Ленинград, 1973. 208 с.

55. Гусева Е. С. О восприятии времени в музыке. URL: [http://gf.nsu.ru/kaf/kik/guseva\\_kurs\\_2.pdf](http://gf.nsu.ru/kaf/kik/guseva_kurs_2.pdf) (дата обращения: 28.11.2017).

56. Даньшина Н. В. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 299 с.

57. Деменко Б. В. Полиритмика. Київ : Музична Україна, 1988. 119 с.

58. Деменко Б. В. Специфікація категорії часу в поняттях музичної науки : автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 36 с.

59. Деменко В. В. Вопросы полиритмики в теории и практике музыкального искусства: фортепианно-исполнительский аспект : автореф. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Ин-т искусствоведения, фольклористики и этнографии им. М. Ф. Рильского. Киев, 1983. 24 с.

60. Денисов А. В. Феномен музыкальной цитаты — проблемы исследования // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2009. № 5 (18). С. 28–33. URL: [http://www.conservatory.ru/files/28-33\\_musicus\\_018.pdf](http://www.conservatory.ru/files/28-33_musicus_018.pdf) (дата обращения: 28.05.2017).

61. Денисов А. О семантической трансформации музыкальной цитаты // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 2011. №№ 3–4. URL: [http://www.conservatory.ru/files/Musicus27\\_Denisov.pdf](http://www.conservatory.ru/files/Musicus27_Denisov.pdf) (дата обращения: 20.04.2017).

62. Денисов А. О соотношении «цитата-контекст» в музыкальном произведении. Южно-Российский музыкальный альманах / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2016. № 2. С. 13–22.

63. Денисов А. Феномен музыкальной цитаты — проблемы исследования. Musicus. Вестник Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. 2009. № 5 (18). URL: [http://www.conservatory.ru/files/28-33\\_musicus\\_018.pdf](http://www.conservatory.ru/files/28-33_musicus_018.pdf) (дата обращения: 20.04.2017).

64. Денисов А. В. Музыкальные цитаты: справочник. Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2013. 222 с.

65. Денисов А. В. О соотношении «цитата-контекст» в музыкальном произведении // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 13–17.

66. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 112–136.

67. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Изд. 5-е. Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. 518 с.

68. Жаркова В. Б. О движении в музыке, или о «достижении того, чего прежде не достигали»... // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. Вып. 111: Принципы организации руху в музыкальном творі. Київ, 2014. С. 3–13.

69. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля: в поисках смысла послания Мастера: монография. Киев: Автограф, 2009. 527 с.

70. Жирмунский В. М. Рифма, её история и теория. Петербург: Academia, 1923. 339 с.

71. Задерацкий В. В. Передмова // Бібік В. С. 34 Прелюдії та фуги для фортепіано, ор. 16 а: у 3 зошитах. Зошит 1. Київ: Муз. Україна, 1981. С. 3–5.

72. Задерацький В. В. У розвитку жанру. Музика. 1980. № 5. С. 5–7.

73. Зенкин К. В. Музыка. Эйдос. Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва: Памятники исторической мысли, 2015. 462 с.

74. Зубова О. В., Кюрегян Т. С. Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении. Москва: Московская консерватория, 2018. 276 с.

75. Зунделович Я. Рифма // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 2: П — Я. Москва; Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-7173.htm> (дата обращения: 17.06.2018).

76. Ивлиева И. В. Французский язык: учеб. пособ. Ростов: Феникс, 2002. 351 с.

77. Иглицкий М. И. Иллюзия традиционности: музыка Александра Чугаева // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 2 (26). С. 55–66. URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019\\_2\\_%2826%29\\_5\\_Iglitskii\\_Illusion\\_Chugaev.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019_2_%2826%29_5_Iglitskii_Illusion_Chugaev.pdf) (дата обращения: 17.06.2018).

78. Камрыш О. В. Восприятие французских безударных гласных (на материале стихотворной речи) // Язык и социальная коммуникация: сб. науч. тр. Вып. 1 / отв. ред. Д. Н. Баринов. Смоленск: Новаленсо, 2017. С. 15–21.

79. Камрыш О. В. Проблема фонологической и фонетической неопределенности беглого [ə] в современном французском языке // Теоретическая и прикладная лингвистика. / Амурский гос. ун-т, 2015. С. 50–60. Вып. 1 (1). URL: [https://lingua.amursu.ru/images/volume/2015/1/3/05\\_shr\\_kamrysh\\_50-60.pdf](https://lingua.amursu.ru/images/volume/2015/1/3/05_shr_kamrysh_50-60.pdf) (дата обращения: 28.05.2018).

80. Камрыш О. В. Эволюция звуковой формы французского силлабического стиха: экспериментально-фонетическое исследование: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.19 Теория языка / С.-Петерб. гос. ун-т. Санкт-Петербург, 2003. 21 с.

81. Камрыш О. В. Эволюция звуковой формы французского силлабического стиха: экспериментально-фонетическое исследование: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.19 Теория языка / С.-Петерб. гос. ун-т. Санкт-

Петербург, 2003. URL: <http://www.dslib.net/jazyko-znanie/jevoljucija-zvukovoiformy-francuzskogo-sillabicheskogo-stiha.html> (дата обращения: 28.05.2018).

82. Карачивцева И. Движение как фактор организации музыкального целого в сонате для скрипки и фортепиано F-dur Ф. Мендельсона // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 111 : Принципи організації руху в музичному творі. Київ, 2014. С. 75–82.

83. Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським. Львів : Сполом, 2002. 148 с.

84. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : в 3 ч. Москва : Композитор, 1996–2010. Ч. 2 : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. 2010. 224 с.; Ч. 3 : Поэтика и стилистика. 2010. 376 с.

85. Ковалинас Н. А. Сонорное формообразование: логос творчества : дис. ... канд. искусствовед.. спец. 17.00.02 Муз. искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 209 с.

86. Коклико А. П. Compendium musices (1552) / публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2007. 483 с.

87. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. Москва : Московская консерватория, 2009. 356 с.

88. Крицкая И. А. Особенности творческого мышления К. Штокгаузена: сериальность, музыкальное время, метод медиации : дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.03 Муз. искусство // Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2006. 210 с.

89. Крицька І. О. Особливості творчого мислення К. Штокгаузена: серіальність, музичний час, метод медитації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 19 с.

90. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. 1975. № 8. С. 92–97.

91. Крылова Л. Л. Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. Москва, 1975. № 8. С. 92–97.

92. Лаврова С. Цитирование как проявление принципа комплементарности у творчестве композиторов последней трети XX в. : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Муз. искусство / С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2005. 189 с.

93. Лаврова С. В. Цитирование как проявление принципа комплементарности у творчестве композиторов последней трети XX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 Муз. искусство / С.-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2005. URL: <http://cheloveknauka.com/tsitirovanie-kak-proyavlenie-printsipa-komplementarnosti-v-tvorchestve-kompozitorov-posledney-treti-xx-veka#ixzz4S9etUUUC> (дата обращения: 28.05.2018).



94. Українська мова : енциклопедія / ред. В. М. Русанівський та ін. Вид. 2. Київ : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. 820 с.
95. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
96. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
97. Майденберг-Тодорова К. І. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретаційний феномен у контексті сучасної музичної естетики : автореф. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.0.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 18 с.
98. Майденберг-Тодорова К. І. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретаційний феномен у контексті сучасної музичної естетики : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. С.
99. Макина А. В. Новая трактовка ритма : дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Пермский гос. ин-т искусства и культуры. Пермь, 2010. URL: <http://www.dissercat.com/content/novaya-traktovka-ritma> (дата обращения: 28.11.2017).
100. Маклыгин А. Л. Сонорика // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1990. С. 514–515.
101. Маклыгин А. Л. Сонорика в музыке советских композиторов : автореферат дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Муз. искусство / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1985. 23 с.
102. Метроритм — 1 / під ред. І. М. Юджіна. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2002. 155 с.
103. Метроритм — 2 / під ред. І. М. Юджіна. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2005. 143 с.
104. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Зміст явища акценту в сучасній музиці (на матеріалі творів Вітольда Лютославського) // Молоді музикознавці : тези ХІХ міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 9–11 січня 2019 р.) / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2019. С. 130–131.
105. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Особенности тактового структурирования музыкальной ткани в Концерте для виолончели с оркестром В. Лютославского // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2014. Вип. 49. С. 63–76.
106. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Особенности тактового структурирования музыкальной ткани в Концерте для виолончели с оркестром В. Лютославского // Молоді музикознавці України : тези ХVІ міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 8–10 січня 2014 р.) / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2014. С. 107–108.

107. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Цитата в Прелюдії В. Бібіка (з циклу «34 Прелюдії та фуги») як відображення взаємодії різних модусів ритмічного мислення // Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 37. Т. 2. С. 49–58. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-8>.

108. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Особенности цитирования в Прелюдии №11 В. Бибики (из цикла «34 Прелюдии и фуги») // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XV Міжнар. наук.-творч. конф. студ. та аспірантів / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. С. 62–63.

109. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Ритмы поэзии и прозы как структурные модели временной организации в произведениях В. Лютославского 60-х — 90-х гг. // The European Journal of Arts. 2021. № 4. P. 78–86. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-78-86>

110. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Феномен темпа в Виолончельном концерте В. Лютославского // Молоді музикознавці : тези XVI міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 8–10 січня 2016 р.) / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2016. С. 86–88.

111. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Віолончельний концерт та «Три поеми Анрі Мішо» Вітольда Лютославського: специфіка часової організації : дипломна робота ... магістра муз. мистецтва: спец. 025 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 166 с.

112. Мироненко-Міхейшина О. Ю. «Цілісність» як нове поняття теорії ритму: спроба визначення змісту // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. журн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2020. Вип. 16 (2). С. 27–35. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217738](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217738)

113. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Зміст явища акценту в сучасній музиці (на матеріалі творів Вітольда Лютославського) // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. 2019. Вип. 59 С. 14–31. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.02>

114. Мишо А. Портрет А.: избранные произведения / сост., послесл., примеч. А. Поповой. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2004. 448 с. URL: [https://www.e-reading.club/chapter.php/1004140/410/Misho\\_Anri\\_-\\_Portret\\_A.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1004140/410/Misho_Anri_-_Portret_A.html) (дата обращения: 16.06.2018).

115. Мокроусов А. Шепоты и крики // Иностранная литература. 1997. № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/6/galer102.html>(дата обращения: 16.06.2018).

116. Мостепаненко А. М. Пространство и время в макро-, мега- и микромире. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000182/st000.shtml> (дата обращения: 28.11.2017).

117. Мотылева Т. Л. О времени и пространстве в современном зарубежном романе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве /

ред. колл.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.), Б. С. Мейлах, М. А. Сапаров. Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1974. С.186–200.

118. Музыкальный словарь Гроува / ред., пер. с англ., доп. Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2001. 1095 с. ISBN 5-89816-032-9

119. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.

120. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

121. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.

122. Назайкинский, Е. В. О музыкальном темпе. Москва : Музыка, 1965. 95 с.

123. Невзглядова Е. Знаки препинания в стихотворной речи // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2016/10/znaki-prepianiya-v-stihotvornoj-rechi-pr.html> (дата обращения: 11.06.2018).

124. Нечепуренко В. Ю. Вокальна творчість Габрієля Форе: шляхи формування жанру *mélodie* : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 280 с.

125. Никольская И. И. Витольд Лютославский о себе, о творчестве, о традициях // Сов. музыка. 1988. № 9. С. 103–112.

126. Никольская И. И. Из корреспонденции В. Лютославского / публ. коммент. И. Никольской // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 220–230.

127. Никольская И. И. Кшиштоф Пендерецкий: инструментальная музыка, симфонии, оперы : очерки. Москва : Композитор, 2012. 300 с.

128. Никольская И. И. Лекарство от одиночества: исполнилось 100 лет со дня рождения великого польского композитора Витольда Лютославского // Музыкальная жизнь. 2013. № 3. С. 42–43.

129. Никольская И. И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: очерки развития симфонической музыки в Польше XX в. Москва : Сов. композитор, 1990. 332 с.

130. Окунева Е. Г. Ритмические структуры в сериальной музыке: к вопросу о типологии и систематике / Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова. URL: <http://docplayer.ru/amp/29280650-Tehnika-kompozicii-hh-veka.html> (дата обращения: 28.05.2018).

131. Панов М. В. Труды по общему языкознанию и русскому языку : в 2 т. Т. 2 / под ред. Е. А. Земской, С. М. Кузьминой. Москва : Языки славянской культуры, 2007. 842 с.

132. Панов А. А., Розанов И. В. О терминах *Tactus* и *Tact* в музыкальных трактатах Германии второй половины XVI–XVIII вв. URL: <http://www.splayn.com/cgi-bin/show.pl?option=LoadMaterial&id=1451> (дата обращения: 28.05.2018).

133. Панов М. В. Ритм и метр в русской поэзии. Статья вторая: словесный ярус. // Панов М. В. Труды по общему языкознанию и русскому

языку : в 2 т. Т. 2. / под ред. Е. А. Земской, С. М. Кузьминой. Москва : Языки славянской культуры, 2007. С. 424–427.

134. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции : дис. ... доктора искусствовед. : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2014. 569 с.

135. Переверзева М. В. Свободная алеаторика и строгая форма — две вещи несовместные? URL: [http://www.21israel-music.com/Svobodnaya\\_aleatorika.htm](http://www.21israel-music.com/Svobodnaya_aleatorika.htm) (дата обращения: 28.11.2016).

136. Попова А. И. Лингвостилистические параметры поэтической прозы Анри Мишо (на материале «Portrait des meidosems») : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : спец. 10.02.05 Романские языки / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 2009. 22 с.

137. Притыкина О. И. Музыкальное время: его континуальность, структура, методы исследования : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 Муз. искусство / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Ленинград, 1986. 19 с.

138. Проблемы музыкального ритма : сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. Москва : Музыка, 1978. 293 с.

139. Пространство и время в музыке : сб. тр. Вып. 121 / Рос. акад. муз. им. Гнесиных. Москва, 1992. 144 с.

140. Путилова С. М. «Livre pour orchestre» В. Лютославского: к вопросу о традициях и новаторстве. URL: [www.e-culture.ru/Articles/2008/Putilova.pdf](http://www.e-culture.ru/Articles/2008/Putilova.pdf) (дата обращения: 28.11.2017).

141. Пылаев М. Е. Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза : дис. ... докт. искусствовед. : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2016. 470 с.

142. Рапанович А. Н. Фонетика французского языка: курс нормативной фонетики и дикции. Москва : Высшая школа, 1973. 291 с.

143. Раппопорт Л. Некоторые особенности оркестровой полифонии Лютославского // Полифония : сб. ст. / сост. К. Южак. Москва : Музыка, 1975. С. 198–227.

144. Ренева Н. С. Звук и пауза // Музыкально-теоретические взгляды молодого Пьера Булеза (на материале книги «Записки подмастерья») : дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. С. 221.

145. Ренева Н. С. Музыкально-теоретические взгляды молодого Пьера Булеза (на материале книги «Записки подмастерья») : дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 249 с.

146. Риман Г. Музыкальный лексикон / ред., пер. с нем. П. Веймара ; доп. П. Преображенского, Н. Финдейзена, Б. Юргенсона и др. Москва ; Лейпциг : Издание Б Юргенсона. 1901. 1532 с.

147. Риман Г. Музыкальный словарь / пер.: Б. Юргенсон. Москва : Директмедиа Паблишинг, 2008. 10440 с. URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=dict&termin=72839> (дата обращения: 28.11.2017).

148. Ритм и форма: сб. ст. / Санкт-Петерб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; ред. Н. Афонина, Л. Иванова. Санкт-Петербург : Союз художников, 2002. 221, [2] с.

149. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Академия наук СССР, Научный совет по истории мировой культуры. Комиссия комплексного изучения художественного творчества ; ред. кол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.), Б. С. Мейлах, М. А. Сапаров. Ленинград : Наука, 1974. 299 с.

150. Ритмология культуры : очерки / под ред. Ю. Ю. Ветютнева, А. И. Макарова, Д. Р. Яворского. Санкт-Петербург : Алетея, 2012. 280 с. URL: [https://www.directmedia.ru/bookview\\_111782\\_Ritmologiya\\_kultury\\_ocherki/](https://www.directmedia.ru/bookview_111782_Ritmologiya_kultury_ocherki/) (дата обращения: 17.06.2018).

151. Романец М. Формы функционирования автоцитаты (на примере произведений Мориса Равеля) // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. 2014. Вип. 50. С. 214–220. URL: <http://www.glierinstitute.org/ukr/digests/050/27.pdf> (дата обращения: 29.01.2019).

152. Романец М. С. Самозаимствование в творчестве композиторов XX века: к постановке проблемы // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 65–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.065-071.

153. Ручьевская Е. А. Работы разных лет : 2 т. Т. 2 : Вокальная музыка. / отв. ред. В. В. Горячих. Санкт-Петербург : Композитор — Санкт-Петербург, 2011. 504 с.

154. Ручьевская Е. А. Движение и ритм // Ручьевская Е. А. Работы разных лет : сб. ст. : в 2 т. Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В. В. Горячих. Санкт-Петербург : Композитор, 2011. С. 451–455.

155. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 267 с.

156. Ручьевская Е. А. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина) // Поэзия и музыка. Москва : Музыка, 1973. С. 112–141.

157. Ручьевская Е. А. Синтаксис вербальный и музыкальный (сходство и различия) // Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. С. 142–149.

158. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 60 с.

159. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.

160. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Ручьевская Е. А. Работы разных лет : в 2 т. Т. 2 : Вокальная музыка / отв. ред. В. В. Горячих. Санкт-Петербург : Композитор — Санкт-Петербург, 2011. С. 43–90.

161. Сабанеев Л. Л. Ритм // Мелос: книги о музыке. Книга первая / под ред. Игоря Глебова, П. П. Сувчинского. Санкт-Петербург, 1917. С. 35–72.

162. Сабурова М. Читая Анри Мишо. URL: <https://www.ostinsight.com/2015/06/29/%D1%87%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%8F-%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%B8-%D0%BC%D0%B8%D1%88%D0%BE-%D0%B7%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BA%D0%B0-1/> (дата обращения: 17.06.2018)

163. Саркисов В. А. Понятие времени / Институт исследований природы времени. URL: [http://www.chronos.msu.ru/old/TERMS/sarkisov\\_time\\_is.htm](http://www.chronos.msu.ru/old/TERMS/sarkisov_time_is.htm) (дата обращения: 17.06.2017).

164. Севостьянова М. Р. Сонорика в хоровой музыке отечественных композиторов второй половины XX — начала XIX вв. : науч.-метод. работа / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2017. 61 с. URL: <http://lib.mosconsrv.ru/conslib/media/book/00008479.pdf> (дата обращения: 17.06.2018).

165. Семченкова А. В., Шак Т. Ф. Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. 2010. № 2. С. 179–184.

166. Паралелизм. URL: <http://sum.in.ua/s/paralelizm> (дата звернення: 19.08.2022).

167. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества : исследование. Москва : Композитор, 2007. 271 с.

168. Стоянов С. Ф. Вопросы динамики музыкального пространства : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 Муз. искусство / Ин-т искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского. Киев, 1993. 24 с.

169. Стронько Б. Ю. Статус буттєвого часу в музиці : автореф. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 14 с.

170. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.

171. Такташова Т. В., Баско Н. В, Баринаева Е. В. Музыкальный учебный словарь. Москва : Флинта ; Наука, 2012. 368 с.

172. Таранов Г. Курс чтения партитур. Москва : Искусство, 1938. 359 с.

173. Тарасевич Н. И. О мензуральной нотации, а также о канонах мензуральных и пропорциональных // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 2. С. 108–119.

174. Теория современной композиции : учеб. пособие / А. Соколов, Г. Григорьева, Т. Кюрегян и др. ; ответств. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. 624 с.

175. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва ; Ленинград : Изд-во АПН РСФСР, 1947. 335 с.

176. Тимашева О. Анри Мишо // Энциклопедический словарь сюрреализма / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; отв. ред. и сост. Т. В. Балашова, Е. Д. Гальцова. Москва : ИМЛИ РАН, 2007. С. 327–327.
177. Томашевский Б. В. Сравнительная метрика. Стих и проза. Силлабическая система // Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособ. / вступ. ст. Н. Д. Тамарченко. Москва : Аспект Пресс, 1999. С. 72–78.
178. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособ. / вступ. ст. Н. Д. Тамарченко. Москва : Аспект Пресс, 1999. 202 с.
179. Томашевский Б. В. Элементы стилистики. Эвфония // Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособ. / вступ. ст. Н. Д. Тамарченко. Москва : Аспект Пресс, 1999. С. 54–63.
180. Тынянов Ю. Н. Ритм как конструктивный фактор стиха. // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: избранные труды. / сост., вступит. статья, коммент. Вл. Новикова. Москва : Аграф, 2002. С. 31–70.
181. Тынянов Ю. Н. Смысл стихотворного слова // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: избранные труды. / сост., вступ. ст., коммент. Вл. Новикова. Москва : Аграф, 2002. С. 71–146
182. Грица С. Акцент // Українська музична енциклопедія. Т. 1 : А — Д / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України ; гол. редкол. Г. Скрипник. Київ, 2006. С. 40
183. Филиппов С. М. Искусство как предмет феноменологии и герменевтики : автореф. дис. ... доктора философ. наук : спец. 09.00.04 Эстетика / Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры Рос. Федерации. Москва, 2003. 37 с. URL: <http://cheloveknauka.com/iskusstvo-kak-predmet-fenomenologii-i-germenevtiki> (дата обращения: 21.11.2017).
184. Филиппов С. М.. Искусство как предмет феноменологии и герменевтики : дис. ... д-ра филос. наук : спец. 09.00.04 Эстетика / Гос. и-т искусствознания Мин. культ. Рос. Федерации. Москва, 2003. 254 с.
185. Харлап М. Г. Метр // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 341–342.
186. Харлап М. Г. Ритм // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1990. С. 463
187. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. Москва : Музыка, 1986. 102 с.
188. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма : сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. Москва : Музыка, 1978. С. 48–104.
189. Харлап М. Г. Темп // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 4 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. Стлб. 491–493.
190. Харлап М. Г. Темп // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1990. С. 542.
191. Холопов Ю. Н. Ритмические формы у Мессиана. URL: <http://www.kholopov.ru/hol-messiaen.pdf> (дата обращения: 17.06.2018).

192. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений* : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 440 с.
193. Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства* : учеб. пособ. Москва : Консерватория, 1994. 260 с.
194. Холопова В. Н. *Теория музыки мелодика, ритмика, фактура, тематизм*. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.
195. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. *Антон Веберн: жизнь и творчество* / предисл. Р. К. Щедрина. Москва : Сов. композитор, 1984. 319 с.
196. Холопова В. Н. *Вопросы ритма у творчестве композиторов первой половины XX века*. Москва : Музыка, 1971. 304 с.
197. Холопова В. Н. *Русская музыкальная ритмика*. Москва : Сов. композитор, 1983. 281 с.
198. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. *Антон Веберн. Жизнь и творчество*. Москва : Сов. композитор, 1984. 319 с.
199. Цареградская Т. В. *Время и ритм в музыке второй половины XX в.: О. Мессиа́н, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис* : дис. ... докт. искусствовед. : спец. 17.00.02. Муз. искусство / Рос. акад. муз. им. Гнесиных. Москва, 2001. 359 с.
200. Цареградская Т. В. *Время и ритм в творчестве Оливье Мессиа́на*. Москва : Классика-XXI, 2002. 374 с.
201. Ценова В. С. *Числовые фантазии: о ритме формы в композиционной структуре произведений С. Губайдулиной* URL: <https://123doc.org//document/1415280-.htm> (дата обращения: 5.05.2018).
202. Ценова В. С. *Время ритма, или ритм времени: о Новейшей музыке XX века*. URL: <http://www.21israel-music.com/Rhythm.htm> (дата обращения: 5.05.2016).
203. Цисык А. З., Шкурдюк И. А. *Античная метрика* / Белорусский гос. ун-т. Минск, 2004. 33 с.
204. Частник О. С. *Універсальне та специфічне в просторово-часовій символіці українського та ірландського традиційного мистецтвознавства (порівняльно-семіотичний аналіз) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури* / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2001. 20 с.
205. Чащина С. В. «Музыкальная длительность»: от понятия к категории // Текст художественный: грани интерпретаций: сб. науч. ст. / отв. ред. Е. Г. Окунева. Петрозаводск : Verso, 2013. С. 84–93.
206. Чащина С. В. «Свободный» или «интонационный» ритм: к проблеме методологических подходов в современном музыкознании // Журнал Общества теории музыки. 2018. № 2. С. 26–52. URL: [http://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2018\\_2%2822%29\\_2\\_Chaschina\\_Free\\_Rhythm.pdf](http://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2018_2%2822%29_2_Chaschina_Free_Rhythm.pdf) (дата обращения: 5.05.2018).
207. Чащина С. В. *Инструментальное творчество Клода Дебюсси: от звука-атома к звуку-процессу* // Музыкаведческий форум 2012 : материалы Междунар. науч. конф. (Москва, 19–22 ноября 2012 г.) / Рос. акад. музыки



им. Гнесиных ; сост. Л. О. Акопян, В. Б. Валькова. URL: [www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/Chashchina-2Mb.pdf](http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/Chashchina-2Mb.pdf) (дата обращения: 5.05.2018).

208. Чащина С. В. Концепция музыкальной длительности: на примере инструментального творчества Клода Дебюсси : дис. ... канд. искусствовед: спец. 17.00.02 Муз. искусство / Рос. ин-т истории искусств. Санкт-Петербург, 2000. 348 с.

209. Чижик І. О. Методологія звуковисотного аналізу / Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 129. Київ, 2020. С. 41–63.

210. Шадрина-Лычак О. В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII — початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 23 с.

211. Швецова О. Ю. Взаимодействие музыкального и поэтического ритма в хоровой музыке: проблема анализа // Культура и искусство. 2017. № 8. С. 1–12.

212. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.

213. Широкова В. П. «Слово и музыка» в трудах Е. А. Ручьевской // Ручьевская Е. А. Работы разных лет : в 2 т. Т. 2 : Вокальная музыка / отв. ред. В. В. Горячих. Санкт-Петербург : Композитор, 2011. С. 497–504.

214. Шишаков Арк. О тактовой черте (в защиту композиторской записи) // Советская музыка. 1975. № 7. С. 78–90.

215. Щерба Л. В. Фонетика французского языка: очерк французского произношения в сравнении с русским. Москва : Высшая школа, 1963. 308 с.

216. Энциклопедический словарь сюрреализма / Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького ; отв. ред. и сост. Т. В. Балашова, Е. Д. Гальцова. Москва : ИМЛИ РАН, 2007. 581 с.

217. Эткинд Е. Материя стиха. 2-е изд., испр. Paris : Institut d'etudes slaves, 1985. 506 с.

218. Эткинд Е. Г. Звук и смысл. Теория звукового символизма // Эткинд Е. Г. Материя стиха. Санкт-Петербург : Гуманитарный союз, 1998. С. 254–270.

219. Эткинд Е. Г. Переводчик как поэт // Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод. Москва, Ленинград : Сов. писатель, 1963. С. 72–118.

220. Эткинд Е. Г. Семинарий по французской стилистике : учеб. пособ. : в 2 т. Т. 2 : Поэзия. Москва ; Ленинград : Просвещение, 1964. 250 с.

221. Эткинд Е. Г. Современный свободный стих // Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод. Москва, Ленинград : Сов. писатель, 1963. С. 317–344.

222. Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод. Москва ; Ленинград : Сов. писатель, 1963. 430 с.

223. Abravaya I. On Bach's rhythm and tempo // *Bochumer Albertein zur Musikwissenschaft*. Band 4. Kassel ; Basel ; London ; New York ; Prag : Bärenreiter, 2011. 232 p.

224. Adamski J. Ewolucja liryki // Jerzy Adamski. *Historia literatury francuskiej : zarys*. Gdańsk : Tower Press, 2000. S. 182–195. URL: <http://biblioteka.kijowski.pl/adamski%20jerzy/francuska.pdf> (дата звернення: 28.05.2018).

225. Apel W. *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*. Cambridge : Mediaeval Academy of America, 1953. 433 p.

226. Aubigny B. Poetic and dramatic schemes in Lutosławski's vocal-instrumental works // *Lutosławski Studies* / ed. by Zbigniew Skowron. Oxford : Oxford University Press, 2001. P. 57–85.

227. Auhagen W., Busch V., Mahrenholz S. Zeit // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik gegründet von F. Blume*. URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16260&v=1.0&q=Pulsieren&rs=mgg16260> (accessed: 28.07.2022).

228. Bailey Sh. C. *An Analysis of formal determinants in the Funeral Music for String Orchestra (1958) and the String Quartet (1964) of Witold Lutoslawski* : M.A. thesis / The University of Arizona, 1981. 108 p.

229. Beat // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : CD-ROM : in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York : Grove Oxford University Press, 2001.

230. Bielawski L. *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dlja antropologii muzycznej*. Kraków : PWM, 1976. 228 s.

231. Boleslawska-Lewandowska B. *Symphony and symphonic thinking in Polish music after 1956* : PhD thesis / Cardiff University. Cardiff, 2013. 346 p.

232. Broome P. Henri Michaux: Structures in Space // *Dalhousie French Studies*. 1982, october. Vol. 4. P. 113–140. URL: [https://www.jstor.org/stable/40836762?read-now=1&loggedin=true&seq=28#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40836762?read-now=1&loggedin=true&seq=28#page_scan_tab_contents) (accessed: 18.02.2018)

233. Brown H. M., Bockmaier C. Tactus // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: CD ROM : in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York : Grove Oxford University Press, 2001.

234. Cadenbach R. *Dramaturgie der Form und Dialektik der Struktur im Cellokonzert von Witold Lutosławski* // *Festschrift Siegfried Kross* / eds. R. Emans, M. Wendt. Bonn : Gudrun Schroder, 1990. P. 423–442. URL: <https://ru.scribd.com/document/280891997/Me-II-Str-Up-Cello-Concerto> (accessed: 18.02.2018).

235. Chain technique. URL: <https://mapofcomposers.pl/en/terms/style-techniki/chain-technique> (accessed: 02.02.2022).

236. Chandra Sh. *Henri Michaux* // *French literature 1950 — 2000 : an anthology* / edit. by Chandra Sh. URL: [http://sahitya-akademi.gov.in/sahitya-akademi/library/e-books/french\\_literature\\_anthology.pdf](http://sahitya-akademi.gov.in/sahitya-akademi/library/e-books/french_literature_anthology.pdf) (accessed: 28.05.2018).

237. Chłopecki A. *PostSłowie: przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego*. Warszawa : Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, 2012. 224 s.
238. Cope D. *Techniques of the contemporary composer* New York : Schirmer Books, 1997. 250 p.
239. DeFord R. I. *Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century // Early Music History*. 1995. Vol. 14. P. 1–5. URL: <https://www.jstor.org/stable/853929> ((accessed: 18.07.2020).
240. *Der Musik Brockhaus* / eds. Brockhaus F. A. Wiesbaden : F. A. Brockhaus; Mainz : B. Schott, 1982. 686 p.
241. Dogantan-Dack Mine. *Upbeat // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: CD ROM* : in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York : Grove Oxford University Press, 2001.
242. Donington R. *Accent // The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 vol. Vol. 1 : A to Bacilly / edited by S. Sadie. London : Macmillan Publishers Limited, 1995.
243. *Encyclopedia muzyki* / pod red. A. Chodkowskiego. Drugie wyd. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. 1126 s.
244. *Estetyka i styl w twórczości Witolda Lutosławskiego* / red. Zbigniew Skowron. Kraków : Musica Iagellonica, 2000. 418 s.
245. Gendall C. T. *New musical rhythm: toward a reductive analytical method for music since 1900 a portfolio of three works* : D.M.A. dissertation / Cornell University, 2010. 113 p.
246. Gwizdalanka D., Meyer K. *Lutosławski. Droga do mistrzostwa. Tom II*. Kraków : PWM, 2004. 546 s.
247. Gwizdalanka D., Meyer K. *Lutosławski. Droga do dojrzałości. Tom I*. Kraków : PWM, 2003. 373 s.
248. Hall R. *Music and Periodicity*. URL: <http://people.sju.edu/~rhall/SoundingNumber/musicandperiodicity.pdf> (accessed: 15.05.2018).
249. Hextall P. *An Examination of the chance elements in Witold Lutosławski's music, with particular attention to its function as a model for compositional practice* : M.A. thesis / Victoria University of Wellington, 2012. 176 p.
250. *Historia muzyki polskiej : w 7 t. T. 7 : Współczesność*. / Krzysztof Baculewski ; pod red. S. Sutkowskiego. Warszawa : Sutkowski edition Warsaw, 2012. Cz. 1 : 1939–1974. 378 s.. 2 : 1974–2000. 314 s; Cz. 2 : 1974–2000 / Krzysztof Baculewski ; pod red. S. Sutkowskiego. Warszawa : Sutkowski edition Warsaw, 2012. 314 s.
251. Homma M. W. *Lutosławski's Trois poèmes d'Henri Michaux: the sketches and the work*. URL: <http://pmc.usc.edu/PMJ/issue/3.2.00/homma.html> (accessed: 28.05.2018).
252. Horlacher G. *Metric irregularity in «Les Noces»: the problem of periodicity // Journal of Music Theory*. 1995. Vol. 39. No. 2. P. 285 — 309. URL: <https://www.jstor.org/stable/843969> (accessed: 15.02.2018).

253. Houle G. *Meter in music, 1600–1800: performance, perception, and notation*. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 174 p. URL: <https://archive.org/stream/meterinmusic16000000houl> (accessed: 02.02.2022)

254. Howard M. B., Claus B. *Tactus // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: CD-ROM: in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel*. New York: Grove Oxford University Press, 2001.

255. Klein M. *Chain 2, Dialogue for Violin and Orchestra (1985)*. URL: <https://americansymphony.org/concert-notes/chain-2-dialogue-for-violin-and-orchestra-1985/> (дата звернення: 02.02.2022).

256. Klein M. *Texture, register, and their formal roles in the music of Witold Lutosławski / Indiana Theory Review*. 1999. Vol. 20. N 1. P. 37–70. URL: [http://www.jstor.org/stable/24044509?seq=4#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/24044509?seq=4#page_scan_tab_contents) (accessed: 16.03.2018).

257. Klein M. *A Theoretical study of the late music of Witold Lutosławski: new interactions of pitch, rhythm, and form: PhD thesis / State University of New York at Buffalo, 1995*. URL: <http://www.mtosmt.org/mto-dissertations.php?id=214> (accessed: 15.02.2018).

258. Kmieciak M. *Surrealizm a aleatoryzm: przypadek «Trois poèmes d’Henri Michaux» Witolda Lutosławskiego*. URL: <http://docplayer.pl/37821555-Surrealizm-a-aleatoryzm-przypadek-trois-poemes-d-henri-michaux-witolda-lutoslawskiego.html> (dostęp: 02.06.2018).

259. *Koncert podwójny*. URL: <http://www.lutoslawski.org/pl/pl/composition,66.html> (dostęp: 02.06.2018).

260. Krawczyk D. *Czas i muzyka: koncepcje czasu i ich wpływ na kształtowanie formy w muzyce współczesnej*. Warszawa: Łośgraf, 2007. 214 s.

261. Krawczyk D. *Koncepcja czasu Witolda Lutosławskiego // Muzyka*. 1995. T. 40. N. 1–2. S. 111–133.

262. Krawczyk D. *Koncepcje czasu i ich wpływ na kształtowanie formy w polskiej muzyce współczesnej // Muzyka*. 1995. T. 40. N. 1–2. S. 113–117.

263. Krawczyk D. *Lutosławski et Serocki: dwa typy kształtowania struktury czasowej // Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, Kraków: Musica Iagellonica, 1995. S. 219–232.

264. Krupowicz S. *Witold Lutosławski — an Algorithmic Music Composer? // ICMC 2015: International Computer Music Conference (Sept. 25 — Oct. 1, 2015) / University of North Texas*. P. 46–49. URL: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/witold-lutos%C5%82awski-an-algorithmic-music-composer.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2015.008> (accessed: 02.06.2018).

265. *Łańcuch II — dialog na skrzypce i orkiestrę*. URL: <http://www.lutoslawski.org/pl/pl/composition,74.html> (dostęp: 02.06.2018).

266. Lissa Z. *Zarys nauki o muzyce / wstęp i komentarz Iwona Lindstedt / Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego*. Rzeszów: Ad Oculos, 2007. 383 s.

267. Livre pour orchestre. URL: <http://www.lutoslawski.org.pl/en/composition,58.html> (accessed: 02.06.2018).
268. London J. Rhythm // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: CD ROM: in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York: Grove Oxford University Press, 2001.
269. London J. Tempo // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: CD ROM : in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York : Grove Oxford University Press, 2001.
270. Lutosławscy w kulturze polskiej / red. Bogdan Klukowski. Drozdowo : Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Przyrody, 1998. 231 s.
271. Lutosławski W. Zapiski / opracow., koment. Z. Skowrona. Warszawa : WUW, 2008. 125 s.
272. Lutosławski W. Improwizacje na zadany temat. Uwagi na marginesie Muzyki żalobnej. // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 135–138.
273. Lutosławski W. Język dźwiękowy // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 146–151.
274. Lutosławski W. Kilka myśli o percepcji muzyki // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 162–165.
275. Lutosławski W. Kilka problemów z dziedziny rytmiki // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 63–78.
276. Lutosławski W. Kompozytor a odbiorca // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 166–169.
277. Lutosławski W. Koncert wiolonczelowy (1969 — 1970) // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 222–227.
278. Lutosławski W. Lord Tennyson Song : autograf // Fabiańska A. Obiekt miesiąca: Niezwykły autograf Witolda Lutosławskiego. URL: <http://buwlog.uw.edu.pl/obiekt-miesiaca-witold-lutoslawski-lord-tennyson-song> (accessed: 02.02.2022)
279. Lutosławski W. O aleatoryzmie. Uwagi na marginesie Gier weneckich // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 87–94.
280. Lutosławski W. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. 493 s.
281. Lutoslawski W. Lutoslawski on Music / Ed. and translated by Zbigniew Skowron. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2007. 347 p.
282. Lutosławski W. O pięknie // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 33.

283. Lutosławski W. O roli elementu przypadku w technice komponowania // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 79–86.

284. Lutosławski W. O roli słowa, teatralności i tradycji w muzyce // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 158–161.

285. Lutosławski W. O rytmice i organizacji wysokości dźwięków w technice komponowania z zastosowaniem ograniczonego działania przypadku // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 95–119.

286. Lutosławski W. O twórczości. Głos w dyskusji // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 33.

287. Lutosławski W. Teoria a praktyka w pracy kimpozytora // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 139–145.

288. Lutosławski W. Trois poèmes d’Henri Michaux (1961 — 1963) // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 186–188.

289. Lutosławski W. Wysokość dźwięku, interwał, współbrzmienie // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 57–62.

290. Lutosławski W. Z zagadnień formy muzycznej // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 46–56.

291. Lutosławski W. Z zagadnień związanych z konstrukcją wielkich form zamkniętych // Witold Lutosławski. O muzyce : pisma i wypowiedzi / opracow. Z. Skowron. Gdańsk : Wydawnictwo słowo — obraz terytoria, 2011. S. 34–45.

292. Mała encyklopedia muzyki / pod red. S. Śledzińskiego. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1960. 922 s.

293. Michaux H. Emergences — Résurgences. Genève : Editions d’Art Albert Skira S. A., 1993. 66 p.

294. Michaux H. L’espace du dedans: pages choisies (1927 — 1959). Paris : Gallimard, 1966. 375 p.

295. Michniewski W. Teksty: pisma, wypowiedzi, rozmowy. Bydgoszcz : Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, 2017. 310 s.

296. Michniewski W. Wojciech Michniewski o «prawach» Lutosławskiego / rozmowę przeprowadziła Szczecińska E. URL: <https://www.polskieradio.pl/148/2565/Artykul/793299,Wojciech-Michniewski-o-prawach-Lutoslawskiego> (дата звернення: 28.05.2018).

297. Moroney D. The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes // Early Music. 1976, apr. Vol. 4. N 2 P. 143–151. URL: [https://www.jstor.org/stable/3125509?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3125509?seq=1#page_scan_tab_contents) (accessed: 02.06.2018).

298. Mountain R. Time and Texture in Lutoslawski's Concerto for Orchestra and Ligeti's Chamber Concerto. URL: <http://www.ex-tempore.org/mtn/mtn.htm> (accessed: 02.06.2018)

299. Myers C. S. A study of rhythm in primitive music. *Journal of psychology*. Vol. 1. Cambridge : Cambridge University Press, 1905. P. 398–406. URL: <https://archive.org/stream/b30607358?ref=ol> (accessed: 02.02.2022)

300. Myronenko-Mikheishyna O. «Trzy poematy Henri Michaux» W. Lutosławskiego: znaczenie współdziałania kompozytorskiego tekstu i jego wersji wykonawczych w ujawnieniu właściwości rytmicznej organizacji utworu // *Wieloznaczność dźwięku. Tom 6 / The Karol Lipiński Academy of music in Wrocław*. Wrocław, 2021. ISBN: 978-83-65473-30-1. S. 119–134.

301. Nikolska I. O typach związków łańcuchowych w twórczości Lutosławskiego na przykładzie «Łańcucha I» na zespół kameralny i «Łańcucha III» na orkiestrę // *Estetyka i styl w twórczości Witolda Lutosławskiego / red. Zbigniew Skowron*. Kraków : Musica Iagellonica, 2000. S. 353–370.

302. Off-beat // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: CD ROM : in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel*. New York : Grove Oxford University Press, 2001.

303. Paja-Stach J. Lutosławski i jego styl muzyczny. Kraków : Musica Iagellonica, 1997. 222 s.

304. Paja-Stach J. Witold Lutosławski and the European Musical Tradition // *Witold Lutosławski Studies*. 2007. T. 1. URL: [http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/lutoslawski/Studies/2007\\_1/WLStudies\\_1\\_2007\\_JPaja-Stach\\_1.pdf](http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/lutoslawski/Studies/2007_1/WLStudies_1_2007_JPaja-Stach_1.pdf) (dostęp: 28.05.2018).

305. Parish N. Henri Michaux: experimentation with signs. Amsterdam ; New York : Editions Rodopi B. V., 2007. 346 p.

306. Pasler D., Imberty M., Rahn J. Time in contemporary musical thought / eds. Kramer D. Vol. 7. Part 2. London : Routledge, 1993. 255 p.

307. Petersen P. Microtones in the Music of Lutoslawski // *Lutoslawski Studies / edited by Zbigniew Skowron*. Oxford : Oxford University Press, 2001. P. 324–355.

308. Philips L. Poet in rebellion : PhD thesis / Louisiana State University; Agricultural & Mechanical College, 1969. 235 p.

309. Pociąg B. Czas odnaleziony i przestrzeń rzeczywista // *Ruch muzyczny*. 1967. Vol. 11. N 2. P. 5–7.

310. Pociąg B. Lutosławski a wartość muzyki. Kraków : PWM, 1976. 132 s.

311. Rae Ch. B. Muzyka Lutosławskiego / tłum. Stanisław Krupowicz. Warszawa : PWN, 1996. 304 s.

312. Muzyka Lutosławskiego. Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 1996. 305 p.

313. Rae Ch. B. Pitch organization in the music of Witold Lutoslawski since 1979 : PhD thesis / University of Leed, 1992. 425 s.

314. Ratner L. Period // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : CD-ROM : in 29 vol. / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York : Grove Oxford University Press, 2001.

315. Repos dans le malheur // *The LiederNet Archive*. URL: [http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=25335](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=25335) (accessed: 17.06.2018).

316. Roeder J. A calculus of accent // *Journal of Music Theory*. 1995. Vol. 39. N 1. P. 1–46. URL: <http://www.jstor.org/stable/843897> (accessed: 28.05.2018).

317. Rudziński W. Nauka o rytmie muzycznym. Cz. 1. Kraków : PWM, 1987. 324 s; Cz. 2. Kraków : PWM, 1987. 426 s.

318. Sachs C. Rhythm and tempo: a study in music history. New York : W. W. Norton, 1953. 391 p.

319. Sachs C. World History of the Dance. University of California : Seven Arts, 1952. 469 p.

320. Schäffer B. Dotychczasowa twórczość Witolda Lutosławskiego : M.A. thesis / Jagiellonian University. Kraków, 1953.

321. Schäffer B. Nowa muzyka: problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków : PWM, 1958. 543 s.

322. Schäffer B. Wstęp do kompozycji. Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976. 76 s.

323. Schäffer B. Wstęp do kompozycji. Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976. Cz. 2. 471 s.

324. Seidel W. Rhythmus, Metrum, Takt // *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 8. Kassel : Bärenreiter. 1998. P. 257–317.

325. Seidel W. Rhythmus, metrum, takt. URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15967&v=1.2&q=Pulsieren&rs=mgg15967> (zugegriffen: 29.07.2022).

326. Serafine M. L. Measure of meter conservation in music based on Piaget's theory : PhD thesis. University of Florida, 1975. 117 p. <https://archive.org/stream/measureofmeterco00sera/ref=ol> (accessed: 02.02.2022).

327. Sethares W. A., Staley T. W. Meter and Periodicity in Musical Performance // *Journal of New Music Research*. 2001. Vol. 22. N 5. P. 1–11. URL: <http://extras.springer.com/2007/978-1-84628-639-1/Papers/jnmr2001.pdf>. (accessed: 17.06.2018).

328. Smither H. E. Theories of rhythm in the nineteenth and twentieth centuries with a contribution to the theory of rhythm for the study of twentieth-century music / Michigan : University Microfilms, 1960. 450 s.

329. Sonorystyka // *Historia muzyki polskiej* : w 7 t. T. 7 : Współczesność. Cz. 1 : 1939–1974 / Krzysztof Baculewski ; pod red. Stefana Sutkowskiego. Warszawa : Sutkowski edition Warsaw, 1996. 378 s.

330. Strzelecki M. Witold Lutosławski — II Symfonia: analiza z perspektywy psychoakustycznej : praca magisterska : specjalność Teoria Muzyki / Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków, 2004. 312 s.



331. Stucky S. *Lutoslawski and His Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 1981. 257 p.

332. Światy Witolda Lutosławskiego : dodatek // Tygodnik powszechny. 2013, 27 strycznia. N 4. / pod red. Daniel Cichy, Andrzej Franaszek. Kraków, 2013. 24 s. URL: <http://imit.org.pl/uploads/materials/files/swiaty%20lutoslawskiego.pdf> (dostęp: 28.05.2018).

333. Szuman S. *Ruch jako czynnik organizacji i wyrazu w utworach muzycznych*. Warszawa : PWM, 1951. 230 s.

334. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians : CD-ROM : in 29 vols.* / eds. S. Sadie, J. Tyrrel. New York : Grove Oxford University Press, 2001.

335. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 vols. Vol. 15 : Playford — Riedt* / edited by S. Sadie. London : Macmillan Publishers Limited, 1995. 866 p.

336. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 20 vols. Vol. 1 : A to Bacilly* / edited by S. Sadie. London : Macmillan Publishers Limited, 1995. 889 p.

337. Thomas A. A deep resonance: Lutosławski's *Trois poèmes d'Henri Michaux* // *Sounding*. 1970. No 1. URL: <https://onpolishmusic.com/articles/%E2%80%A2-lutoslawski-articles/%E2%80%A2-a-deep-resonance-1970/> (accessed: 28.05.2018).

338. Thomas A. *Les dessins de Michaux*. URL: <https://onpolishmusic.com/?s=michaux> (дата звернення: 17.06.2018).

339. Thomas A. *Lutosławski's Cello concerto : video lectures*. URL: <https://vimeo.com/40157318> (accessed: 17.06.2018).

340. Thomas A. *Lutosławski's Cello Concerto : lecture summary*. URL: <http://www.gresham.ac.uk/lecture/transcript/download/lutoslawski/> (accessed: 17.06.2018).

341. Thomas A. *Open Rehearsals with Witold Lutosławski*. URL: <https://onpolishmusic.com/?s=Trois+po%C3%A8mes+d%E2%80%99Henri+Michaux> (дата звернення: 17.06.2018).

342. Thomas A. *Rhythmic articulation in the music of Lutosławski, 1956–1965 : M. A. thesis.* / University of Cadriff, 1970. 143 p.

343. Thomas A. *Trois poèmes , UK 25 June 1969*. URL: <https://onpolishmusic.com/2013/06/25/%E2%80%A2-wl10045-trois-poemes-uk25-june-1969/> (accessed: 28.05.2018).

344. Thomas A. *Trois poèmes*. URL: <https://onpolishmusic.com/tag/henri-michaux/> (accessed: 17.06.2018).

345. Thomas A. *Witold Lutoslawski: Cello Concert*. Farnham : Ashgate Publishing, 2014. 150 p.

346. Thomas A. *WL100/69: Livre, \*\*18 November 1968*. URL: <https://onpolishmusic.com/2013/11/18/%e2%80%a2-wl10069-livre-18-november-1968/> (дата доступу: 30.07.2022)

347. Thomas A. WL100/74: Lutosławski Rules! URL: <https://onpolishmusic.com/2014/12/25/%E2%80%A2-wl10074-lutoslawski-rules/> (accessed: 30.07.2022)

348. Tomás M. Trois Poèmes d'Henri Michaux. 1968 // Trillo R. A. The music of Tomás Marco: a holistic approach, with particular regard to selected works for violin : Ph.D thesis / Birmingham City University, 2012. P. 413–417. URL: [http://www.open-access.bcu.ac.uk/4890/1/2012\\_Trillo\\_573689.pdf](http://www.open-access.bcu.ac.uk/4890/1/2012_Trillo_573689.pdf) (accessed: 28.05.2018).

349. Tuchowski A. Integrująca rola modeli ruchu w dojrzałej twórczości symfonicznej Lutosławskiego. Porównanie «Livre pour orchestre» i «IV Symfonii» // Estetyka i styl w twórczości Witolda Lutosławskiego / red. Zbigniew Skowron. Kraków : Musica Iagellonica, 2000. S. 335–352

350. Williams C. F. Abdy. The Aristoxenian theory of musical rhythm. Cambridge : Cambridge University Press, 1911. 191 p. URL: <https://archive.org/stream/cu31924022370260?ref=ol> (accessed: 02.02.2022)

351. Witold Lutosławski Bibliography / by J. Harley, M. Homma and M. Trochimeczyk. URL: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol5no1/maria-szymanowska-bibliography/witold-lutoslawski-bibliography/> (accessed: 17.06.2018).

352. Witold Lutosławski Studies 1 / Paja-Stach J [ed.]. Kraków : Musica Iagellonica, 2007. ISSN 1898-4045.

353. Witold Lutosławski Studies 2 / Paja-Stach J [ed.]. Kraków : Musica Iagellonica, 2008. ISSN 1898-4045.

354. Witold Lutosławski Studies 3 / Paja-Stach J [ed.]. Kraków : Musica Iagellonica, 2009. ISSN 1898-4045.

355. Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku : studia / red. Paja-Stach J. Kraków : Musica Iagellonica, 2005. 200 s.

356. Wnuk-Nazarowa J. Związki słowa z muzyką w 'Trois poemes d'Henri Michaux' na chór 20-głosowy i orkiestrę (1963) // Witold Lutosławski: Prezentacje, interpretacje, konfrontacje / ed. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska. Warsaw : Sekcja Muzykologów ZKP, 1985. S. 118–138.

357. Wróblewska B. Cechy stylistyczne Claude'a Debussy'ego w twórczości Witolda Lutosławskiego URL: <http://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/1436/Beata%20Wroblewska%20Cechy%20stylistyczne%20Claudea%20Debussyego%20w%20tworczości%20Witolda%20Lutoslawskiego.pdf?sequence=1> (dostęp: 28.05.2018).

358. Zawadzka-Gołosz A. Momenty „nieważne” w muzyce Witolda Lutosławskiego // Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX w. / red. Jadwiga Paja-Stach. Kraków : Musica Iagellonica, 2005. C. 81–93.

### Список окремих нотних видань

1. Basses danses : manuscript facsimile / Introduction, trascription by Ernest Closson. Geneve : Minkoff Reprint, 1976. URL:

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP532603-PMLP861344-Closson\\_E.\\_-\\_Le\\_Manuscrit\\_dit\\_des\\_Basses\\_danses,\\_1912.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8a/IMSLP532603-PMLP861344-Closson_E._-_Le_Manuscrit_dit_des_Basses_danses,_1912.pdf)

2. Couperin L. Unmeasured preludes from Bauyn Manuscript : manuscript facsimile // *Pieces de clavecin*. Bibliothèque nationale de France, ca 1658. P. 1–75. URL: [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP340456-PMLP549069-Bauyn\\_Manuscrit,\\_Volume\\_2.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP340456-PMLP549069-Bauyn_Manuscrit,_Volume_2.pdf)

3. Couperin L. *Pieces de clavecin* / Ed. Davitt Moroney. Monaco : Editions de L'Oiseau-Lyre, 1985. 177 p. URL: [https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/9c/IMSLP587166-PMLP251969-Pieces\\_de\\_clavecin\\_1-122.pdf](https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/9c/IMSLP587166-PMLP251969-Pieces_de_clavecin_1-122.pdf)

4. Obrecht J. «Gloria» from «Graecorum» // *Missen*. Vol. 3 / Ed. Johannes Wolf. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1908-21. P. 52–61. URL: [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP378770-PMLP611484-Vol.\\_3.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP378770-PMLP611484-Vol._3.pdf)

5. Ockeghem J. *Missa prolationum* // *Collected Works*. Second ed. / Ed. Dragan Plamenac. New York : American Musicological Society, 1966. P. 21–36.

6. *Pariser Tanzbuch 1530 für Blockflöten-Chor oder andere Melodieinstrumente*. Band 1 / von Attaignant Pierre [Komponist] und F. J. Giesbert [Autor]. London : Schott & Co, 1950. 33 S.

7. Perusio M. *Le Greygnour bien* : manuscript facsimile // *Codex Modena / Biblioteca Estense Universitaria*, ca.1410–1418. P. 32–34. URL: [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5e/IMSLP267353-PMLP433061-codex\\_modena.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5e/IMSLP267353-PMLP433061-codex_modena.pdf)

## ДОДАТКИ

### Додаток А.

**LUTOSŁAWSKI W. Z ZAGADNIEŃ ZWIĄZANYCH  
Z KONSTRUKCJĄ WIELKICH FORM ZAMKNIĘTYCH  
ЛЮТОСЛАВСЬКИЙ В. З ПИТАНЬ, ПОВ'ЯЗАНИХ  
ІЗ КОНСТРУКЦІЄЮ ВЕЛИКИХ ЗАМКНЕНИХ ФОРМ  
(ПЕРЕКЛАД О. Ю. МИРОНЕНКО-МІХЕЙШИНОЇ)**

Наводимо текст статті В. Лютославського «**З питань, пов'язаних із конструкцією великих замкнених форм**» [291]:

Конструюючи великі замкнені форми, я завжди усвідомлюю, що ця робота полягає в основному в організації процесу сприйняття мого твору. Я розумію музичний твір не лише як систему звуків у часі, а й як систему імпульсів, що їх ці звуки складають для психіки слухача, і реакцій, які ці імпульси викликають у слухача. Знання про ці імпульси та реакція на них можуть ґрунтуватися винятково на власному досвіді композитора як слухача музики та на його переконанні, що серед можливих інших слухачів є багато таких, які реагують у подібний спосіб.

У сприйнятті музики можна виділити два його види: пасивне та активне. Я б назвав пасивним той тип сприйняття, при якому увага слухача повністю зосереджується на тому, що він чує в певний момент. Активним натомість був би такий вид сприйняття, при якому в певні моменти частина увага слухача поглинається усвідомленням того, що він чув раніше, або очікуванням, сподіванням, передбаченням чогось такого, що він ще не встиг почути. Більшість моїх роздумів буде присвячено таким елементам твору, які мають на меті спрямувати увагу слухача назад, тобто у найближче минуле, або вперед, тобто у найближче майбутнє музичного розгортання, іншими словами — способам, якими може скористатися композитор для мобілізації пам'яті слухача та його здатності передбачувати.

З огляду на ступінь, у якому твір вимагає залучення пам'яті слухача та його здатності передбачати, музичні форми можна класифікувати за кількома типами. В поділі цьому на одному кінці є такі форми, сприйняття яких не вимагає від слухача участі, пам'яті чи здатності передбачати, на іншому натомість — ті, яких сприйняття вимагає залучення як пам'яті, так і вміння передбачати в максимальному ступені. До останніх належать т. зв. замкнені форми, наприклад сонати, фуги тощо. До перших — деякі форми музики первісних народів.

У наш час форми, сприйняття яких не вимагає ані пам'яті, ані здібності передбачення, підлягають дуже цікавому розвитку і досягають високого ступеня рафінованості. Твір, складений у цій формі, полягає у нагромадженні ряду слухових подій, які йдуть одна за одною, за умови, що події ці не пов'язані між собою відношенням виникання чи будь-яким іншим відношенням, яке має значення для сприйняття. Має значення лише

«теперішній час» прослуховування: для сприйняття твору не потрібна будь-яка робота, окрім тієї, яка необхідна для прослуховування музики у цей момент. Знаменно, що зацікавленість цим типом форми у найвідоміших композиторів (відомими є важливі досягнення Штокхаузена в цій сфері) виникає саме зараз. Інтерес цей є абсолютно зрозумілий. Що дає нам право на це спостереження? Я вже говорив, що ця форма складається з ряду подій, які не пов'язані взаємозв'язком виникання. Поняття «виникання» стосовно музики є дуже розпливчастим. На відміну від логіки, математики тощо, музика не використовує однозначних елементів або навіть елементів взагалі, які мають будь-яке інше значення, крім загальноприйнятого. Через це вираз «відношення виникання» ми можемо використовувати стосовно музики лише в переносному значенні. Це відношення, яке з'єднує елементи лише стосовно прийнятого й усталеного правила, і воно може лише нагадувати відношення причини та наслідку, відоме в інших галузях явищ. Це можливо лише тоді, коли є умовності, достатньо обґрунтовані в свідомості слухача, щоб автор міг створити ілюзію чогось очевидного, що є переконливим для логічного міркування. Епохи бароко та класицизму були епохами великих правил, заснованих насамперед на тональній системі. Недарма ці епохи створили ідеальні великі замкнені форми. Наразі, однак, немає умов, які б достатньо міцно закріпилися в свідомості слухача. Отримані умовності постійно змінюються або зовсім зникають, поступаючись місцем новим, перш ніж слухач встигає до них звикнути.

Щоб проілюструвати те, що я щойно сказав, я скористаюся простим прикладом (Й. С. Бах, IV Бранденбурзький концерт, т. 79–82). Після цього ми очікуємо щось на зразок цього: (Й. С. Бах, IV Бранденбурзький концерт, т. 83–85). Після цього: (Л. ван Бетховен, Егмонт, т. 86–91) ми можемо бути здивовані, що повторюється знову не це: (Л. ван Бетховен, Егмонт, т. 88–89), а це: (Л. ван Бетховен, Егмонт, тт. 92–95).

В обох випадках ми на щось очікуємо, причому в першому випадку те, на що ми очікуємо, справді відбувається, у другому натомість — ми здивовані тим, що трапляється. В обох випадках ми активно слухаємо, мобілізуючи нашу здатність до передбачення, що стало можливим завдяки добре відомим для нас правилам.

Натомість після цього: (Х. М. Гурецький, *Scontri*, від першого *fff* на с. 5 до кінця першого такту на с. 6)<sup>1</sup> ми не знаємо, чого очікувати, ми не очікуємо нічого конкретного, отже, якщо далі відбувається це: (Х. М. Гурецький, *Scontri*, від місця, де була перерва на 2 такти), це не здається нам ані необхідністю, ані чимось зовсім несподіваним.

Так само, після цього: (А. Добровольський, Музика для гобоя та стрічки, від 1'25'' на с. 6 до 2'15 на с. 7)<sup>2</sup> ми не очікуємо ані на це: (А. Добровольський, Музика для гобоя та стрічки, подальша частина розгортання на с. 7), ані на

<sup>1</sup> Див. Г. М. Гурецький, *Scontri* для оркестру, PWM, Краків 1976.

<sup>2</sup> Див. А. Добровольський, Музика для гобоя та стрічки, PWM, Краків 1973.

що-небудь інше. Очікувати на щось тут неможливо, тому що організація звукових подій не регулюється жодними загальновідомими законами. Немає загальновідомого музичного синтаксису, щоб вгадати, що може статися.

У такому стані речей видається цілком природним інтерес до такої форми, в якій відношення між окремими звуковими подіями не грають жодної ролі, в якій кожна подія сприймається окремо, без залучення ані пам'яті, ані здатності інтегрувати звукові події у більші цілісності, ані також здатності передбачати.

Проте зовсім не очевидно, що велику замкнену форму створити неможливо, потрібно лише знайти способи залучення пам'яті та здатності до передбачення слухача, незважаючи на те, що немає умов, якими ми можемо задля цієї мети послуговуватися або привчити до цього слухача, що полегшило б наше завдання. Пошук цих методів був предметом мого дослідження протягом останніх років, і вони мають бути в центрі уваги сьогоденішнього семінару.

Мої дослідження в цій галузі можна приблизно розділити на дві групи:

Перша — це мобілізація пам'яті і слухацького передбачення шляхом створення «одноразових правил». Це те, що я б назвав простими правилами, які регулюють структуру цього фрагмента твору. Такий регламент повинен бути досить легко впізнаваним, щоб його можна було запропонувати слухачеві протягом твору, використовуючи його тоді аналогічно застосуванню за раніше створених, більш усталених, більш тривалих правил. Це все ніби скорочення до кількох моментів періоду усвідомлення слухачем умови, запропонованої композитором. Задля кращого розуміння цієї ідеї давайте пам'ятатимемо, що для того, щоб мати можливість реагувати на кожен етап розвитку форми у спосіб, відповідний намірам Бетховена, під час прослуховування його сонати ви повинні спочатку почути ряд творів як його самого, так й інших композиторів, засвоюючи в цьому всю складну систему умовностей, на які спирається композитор. Звичайно, це потребує багато часу. У випадку з «одноразовими композиціями» композитор припускає, що слухач заздалегідь не готовий реагувати на різні етапи розвитку форми відповідним чином і, тим більше, мати можливість будь-що передбачати. Тому композитор може розраховувати лише на те, що він здатний запропонувати слухачеві вже під час звучання твору. У наступній частині моєї лекції я проілюструю на прикладах методи, завдяки яким ідея може реалізуватися в музичному творі.

Другою, набагато менш важливою групою моїх досліджень у галузі організації сприйняття великої музичної форми є запозичення з інших видів мистецтва, особливо з театру. Це корисно, коли йдеться про створення більш складних ситуацій форми; де простих, елементарних одноразових правил, як згадувалося, недостатньо. Вихід за межі чистої музики та пошук зразків в інших сферах — це, звичайно, компроміс. Однак не будемо забувати, що на даний момент в області чистої музики не існує постійних правил, відомих всім, на кого можна було б посилатися. Наприклад, не існує загальновідомої системи організації висоти звуків, яка дозволяла б композитору

розраховувати на той факт, що слухач очікує, як даний звук, співзвуччя або навіть більш складні звукові явища з'являються в даний момент, як це було під час панування тональної системи. У такій ситуації представляється природним шукати якимсь відоме явище, крім самої музики, і використовувати його як модель у побудові музичної форми. Слабкою стороною тут є, звичайно, не лише згадане вище порушення принципу однорідності музики, а й свобода, з якою обов'язково трактується спосіб надавання музиці законів, які регулюють музичні явища. Ця слабкість винагороджується дозою свіжості, яку вносять у музику запозичення поза її середовищем.

Методи, які я називаю «одноразовими правилами», в основному мобілізують здатність слухача передбачати, що саме має відбутися у творі. Іншими словами, вони слугують для спрямування уваги слухача вперед, тобто у найближче майбутнє. Щоб спрямувати увагу слухача назад, тобто в найближче минуле, щоб змусити його згадати щойно почуте, та інстинктивного інтегрування певного фрагменту музики, щоб досягти всього цього, ми можемо звернутися до певних типових реакцій психіки людини, реакцій, вже частково розвинених завдяки старим музичним правилам.

Зараз зробимо короткий огляд імпульсів, які мають викликати реакцію в психіці слухача, бажану композитором, тобто спонукати його до спрямування уваги назад.

При сприйнятті тонального твору інтеграція короткого розділу музики та згадування його з пам'яті зазвичай відбувається після каденції, яка завершує цей розділ. Поряд з тональною системою для нас зникли каденції, але це не означає, що нам доводиться відмовлятися від інтеграції окремих розділів музики слухачем і запам'ятовувати їх, сприймаючи твір. Роль каденції можуть взяти на себе інші явища, які не належать виключно до тональної системи, тобто різні типи змін, вже внесені в музичний розвиток, зокрема раптові та фундаментальні зміни. Найпростіша з них — просто призупинення розвитку. Це уможливорює коротке споглядання уривку, почутого перед ним, і робить слухача готовим сприйняти те, що станеться через хвилину (II Симфонія, від ц. 4 до ц. 5).

Інші типи змін — це зміни темпу, динаміки, тембру, фактури, розташування нот у звукоряді тощо. Внесення такої зміни раптово з початком нового фрагменту спонукає сприйняття підсумувати попередній фрагмент. Нові особливості нового фрагмента, відсутні у попередньому, створюють тло, на якому попередній фрагмент здається іншим, ніж під час сеансу прослуховування; постає ніби в новому світлі. Своєю чергою, цей новий фрагмент може виконувати аналогічну роль для наступного.

Зміни можуть бути дуже фундаментальними, наприклад: (Венеціанські ігри, ч. I від початку до B). Темп тут змінюється від швидкого до повільного; інструментальний склад — від духових інструментів до струнних; фактура з семи рухливих партій, кожна зі своїм химерним ритмом, незалежним від інших, на групу довгих нот, що складаються у вісьмозвук, який є фоном для коротких втручань сольного інструмента; змінюється динаміка — з *f* на *pp*,

регістр — з високого на низький; характер співзвуч — з дванадцятизвуччя кварто-великосекундової будови на восьмизвуччя малосекундової будови.

Зміни можуть і не бути такими радикальними. Невеликої інновації, у даному випадку — введення довгих нот, — достатньо, щоб запустити рефлекс «підсумування» попереднього фрагмента в єдине ціле (Струнний квартет, від початку с. 4 до ц. 4)<sup>3</sup>.

Наведені тут приклади стосувалися звукових явищ, що викликають рефлекс «підведення підсумків», інтегрування короткого фрагменту власне почутого твору. Таке ж явище може відбуватися і на довших фрагментах, і навіть може стосуватися цілих тривалих етапів розвитку твору. У такому випадку зміна, яка викликає інтеграційний рефлекс, повинна полягати у введенні елемента, який буде новинкою стосовно всіх фрагментів, почутих раніше. Простим прикладом такого «трюку» є, наприклад, введення сольних голосів та хору в останній частині IX Симфонії Бетховена. У той момент, коли ми чуємо перший вступ голосу, а потім хор, ми інстинктивно «зливаємо» в нашій пам'яті все, що ми чули від початку симфонії. Введення вокального елемента відсікає відразу почуті партії загалом як інструментальну частину симфонії.

Подібне явище трапляється і в «*Le marteau sans maître*» Булеза. Тут зміна стосовно музики, почутої з самого початку, полягає на введенні низьких звуків там-таму до твору вперше. Почувши їх, ми чітко усвідомлюємо, що дотепер все відбувалося в середньому та високому регістрах, не спадаючи нижче малої октави.

Це все стосується способів мобілізації пам'яті під час сприйняття твору, іншими словами, — йдеться про способи викликання ретроспективної дії свідомості слухача.

Як уже зазначалося, є способи спрямування свідомості слухача не тільки назад, а й уперед, у напрямі того, що ще не сталося в музичному творі на даний момент. Звичайно, це можливо в більш обмеженій мірі та більш узагальнено, ніж у випадку запам'ятовування, інтегрування, «підведення підсумків» почутої музики.

Одним із способів змушування слухача передбачити, що може статися за мить, є внесення цих змін постійно і змін в одному конкретному напрямку. Для того, щоб усвідомити механізм дії таких змін, давайте спочатку розглянемо фрагменти музики, у яких взагалі немає змін, тобто фрагменти, які можна назвати статичними (Е. Варез, *Intégrales*<sup>4</sup>, с. 12, т. 4 — с. 14, т. 2.; *Trois poèmes*, ц. 29–30, без вступу хору)<sup>4</sup>.

У прослуханих уривках з плином часу нічого не змінюється. Мелодичні мотиви повторюються. Регістр, динаміка, тембр, темп тощо залишаються незмінними. Фрагменти ці не спонукають нас до спрямування своєї уваги

<sup>3</sup> Див В. Лютославський, Струнний квартет, PWM, Краків 1968.

<sup>4</sup> Див. Е. Варез, *Intégrales* для камерного оркестру та ударних, G. Ricordi, Нью-Йорк 1956.



назад або безпосередньо під час прослуховування. Ми не знаємо і не можемо передбачити, що буде далі, і якби не здоровий глузд, ми могли б припустити, що така музика може тривати нескінченно довго.

Не можна цього сказати про наступну групу прикладів. У кожному з них можна відразу спостерігати певні зміни, що відбуваються у певному напрямку безперервно (*Trois poemes*, ц. 89–90, без вступу хору).

Тут не маємо жодних сумнівів, що цей фрагмент не міг тривати вічно, оскільки динаміка має свої межі, і ми усвідомлюємо, що для досягнення цих меж потрібно небагато часу. Таким чином, ми передбачаємо момент, коли фрагмент, який ми слухаємо, має закінчитися. Однак більш важливим є те, що від початку цього фрагмента ми помічаємо не лише його змінність, але також напрямок і швидкість змін, що відбуваються. У цьому прикладі динаміка змінюється від *p* до *f*.

У наступних прикладах розташування нот у звукоряді буде змінюватися постійно, а саме від високих звуків до низьких, із зменшенням швидкості (*Trois poèmes*, від початку до № 12, без *sfz*).

Від широкого і розрідженого розташування нот до вузького і сконцентрованого масштабу (Струнний квартет, від № 14).

Від широкого і розрідженого розташування нот до двох вузьких і сконцентрованих у верхній і нижній частині гама (Венеціанські ігри, частина III, від S до кінця частини).

У наступному прикладі щільність акцентів постійно зростає (*Trois poèmes*, ц. 12–27, починаючи з першого *sfz*, без хору).

У наступному інструментальний склад змінюється: струнні інструменти поступово поступаються місцем дерев'яним, мідним та ударним інструментам (Венеціанські ігри, частина II, від початку до ц. 32).

У наступному кількість використаних звуків збільшується з трьох до дванадцяти (II Симфонія, від початку до кінця другого рядка на другій сторінці).

Наводячи приклади змін порядку звуків у звукоряді, я обмежився показом найпростіших ситуацій, тобто тих, у яких зміни відбуваються в певному постійному напрямку. Однак можливий і дещо складніший хід безперервних змін, наприклад, перехід від однієї ноти до системи ряду звуків, що лежать знизу, а потім — знову до однієї ноти, цього разу подальшого (*результату* — *O. M.*) звучання нашого співзвуччя (*Trois poèmes*, цц. 74–84).

Більш складна ситуація виникає, коли розвиток по-різному відбувається у різних шарах фактури, і в кожному шарі безперервні зміни починаються в інший момент часу. У наступному прикладі зміни стосуються системи звуків в одному шарі та щільності звуків у часі в іншому. В оркестровому шарі ми можемо виділити ряд коротких секцій, кожна з яких представляє в іншому напрямку змінювану постійно систему звуків, тобто послідовно — від сконцентрованого у верхній частині звукоряду до широкого, від вищих до нижчих звуків, від нижчих до вищих звуків тощо. Натомість у

вокальних партіях щільність звуків у часі в кожному розділі змінюється: від вищого до меншого ступеня насиченості. Початки окремих секцій у хорі не збігаються з початком секцій в оркестрі (*Trois poèmes*, с. 98–142).

Зміни в певному напрямку, що відбуваються безперервно, подібно до згадуваних попередньо раптових змін, про які вже йшлося раніше, можуть відбуватися не лише в коротких розділах, а й на всіх етапах розвитку великої форми, що містять більшу кількість розділів. Такі зміни також мобілізують здатність слухача до передбачення. Це надзвичайно важливо при побудові великої форми і в процесі її сприйняття. Щоб продемонструвати це на прикладі, знадобилося б занадто багато часу, тому я обмежуюсь словесним описом: у другій частині моєї II Симфонії ритміка, темп і, частково, спосіб організації колективної гри, підлягають паралельно повільній трансформації протягом десяти чи близько того хвилин. Ця трансформація схожа на скелет, на який спирається вся форма. Він складається з ряду фрагментів великої різноманітності; однак усі вони підпорядковані єдиному принципу, що дає змогу сприймати їх як єдине ціле.

Метаморфози, головна частина моєї Музики жалобної, організовані у подібний спосіб. У них підлягають повільній трансформації: ритміка, динаміка, гармоніка, мелодія, що дає змогу охопити всі стадії розвиткові форми в одне ціле.

Форма основного, середнього розділу останньої частини «Ігор Венеціанських» базується на дедалі швидшій зміні ряду музичних фрагментів, які виконують окремі інструментальні групи. Це відбувається у три етапи, причому кожного разу сегменти щоразу частіше перекривають один одного, створюючи щільну масу звуків в кінці (Венеціанські ігри, частина IV, від  $a_1$  до G).

У всіх трьох випадках напрямок, у якому відбуваються зміни, легко сприймається слухачем на початкових розділах форми. Разом із розвитком форми усвідомлення визначеного напрямку посилюється у слухача, що у такий спосіб зміцнює основну конструкцію форми твору. Тому, не ставлячи під загрозу цю конструкцію, композитор може дозволити собі певні відхилення від основного плану форми і час від часу відхилятися від напрямку змін, що відбуваються. Наприклад, у другій частині моєї II Симфонії, цитованій як приклад, із загальним збільшенням ритмічного руху є короткі моменти, коли ця рухливість зменшується. Це не впливає на загальне враження, яке ми відчуваємо під час слухання, і, можливо, навіть навпаки — воно нагадує нам про те, у якому напрямку відбуваються зміни, коли після короткого відступу цей напрям відновлюється.

Не псуючи загального плану форми, також можна відступити від принципу безперервності змін, що відбуваються. Вони можуть відбуватися стрибками, і, доки зберігається їх напрямок, слухач дізнається про них після другого такого стрибка. Ось приклад. Зміні підлягають: динаміка від  $f$  до  $p$ ; розподіл звуків звукоряду від широкого, який охоплює кілька октав, до сконцентрованого всередині звукоряду; щільність звуків у часі від більшої до

меншої. Однак усе це відбувається не постійно, а кількома стрибками (Венеціанські ігри, ч. IV, цц. 101–140).

У прикладах безперервних та односпрямованих змін, що обговорювались до цього часу, намір композитора завжди полягав у тому, щоб якомога раніше і якомога чіткіше запропонувати слухачеві як природу цих змін, так і напрямок, у якому вони відбуваються. Це мобілізує, як я вже сказав, здатність до передбачення у слухача. Однак можна також робити навмисно тонкі зміни, щоб слухач їх сприймав лише тоді, коли ці зміни вже впроваджені. У такому випадку, замість того, щоб мобілізувати передбачення слухача, композитор намагається притупити цю здатність. Ось приклад обговорюваного випадку (II Симфонія, ц. 42–44, без введення струнних, *pizz.*).

Початок цього фрагменту є статичним, тобто ми не помічаємо жодних змін у музичному потоці. Через деякий час ми лише усвідомлюємо, що ударна група приєдналася до елементів, що постійно повторюються, і залишається до кінця фрагмента, тоді як інші інструменти поступово замовкають. Зміна сталася майже непомітно для слухача.

Раніше я вже згадував, що іншою сферою моїх досліджень форми є запозичення з інших видів мистецтва, переважно театру. До цих питань слід ставитися з найбільшою обережністю та з великою кількістю застережень. Все, що тут буде обговорено, є неточним, не визначеним, дискусійним і ухиляється від суто музичного аналізу. Отже, щоб зробити деякі речі зрозумілими, мені іноді доводиться вдаватися до суто літературного опису. Я роблю це, звичайно, з повним усвідомленням недоліків такого способу розмови про музику. Однак я не хочу повністю пропускати ці справи, тому що вони можуть бути частиною композиційного процесу, і в моєму випадку вони зіграли свою роль у побудові великої форми.

Ось початковий уривок з мого Струнного квартету. При побудові цього фрагмента можна знайти аналогію зі сценою у театральному мистецтві. Починається з монологу перших скрипок. Цей монолог складається з кількох коротких речень, між якими час від часу є чотирьохнотний рефрен (Струнний квартет, *a*).

Кожне з речень представляє окремі музичні ідеї, жодна з яких не розвинена, навпаки — через деякий час відкидається. Структура речень характерна: кожне з них починається з певної дози енергії, яка швидко вичерпується. В одному випадку це, наприклад, швидкий підйом вгору і повільний спуск (Струнний квартет, *B*). В іншому — висока концентрація звуків з часом і повільне розрідження (Струнний квартет, *X*). В іншому знову — певне посилення динаміки, яке підлягає швидкому розрядженню (Струнний квартет, *b*).

Ритм певною мірою створений за зразком людського мовлення з характерними для нього відтінками, що виникають внаслідок вимовленого змісту і з експресії, яка надається реченням, словам і навіть складам. Під цим не слід розуміти, що музика справді повинна передавати будь-який

однозначний зміст. З мовлення запозичено тут тільки його зовнішнє середовище існування (*habitus* — *O. M.*), його чисто звукові якості та спосіб протікання у часі. Не інакше варто також трактувати завершення монологу і те, що далі настає. Лише ті самі закони, що регулюють певну сценічну ситуацію, застосовані тут до музики. Ця музика жодним чином не призначена для відтворення самої ситуації. Про що йдеться в цій ситуації? Тут, наприкінці монологу, дещо трансформований чотирьоххотний рефрен має повторитися тричі: *mp*, *p* і *pp*. Однак у третій раз за першою нотою йде двосекундна пауза, за якою слідує інші три інструменти. Зразком для цього фрагменту є сценічна ситуація, коли один із героїв обриває на півслові коротке речення, що повторюється щоразу тихіше, ніби як результат спостереження присутності інших персонажів, для яких зміст речення не був призначений. Своєю чергою на перший план виходять інші персонажі (Струнний квартет, *E*).

Короткий мотив повторюється другими скрипками, альтами і віолончелями, спочатку на трьох суміжних сходинках чверть-тонового звукоряду, потім він розвивається все ширше і слухачеві може здатися, що цей фрагмент буде тривати ще довго. Однак музичний дискурс раптово переривається енергійним втручанням перших скрипок (Струнний квартет, ц. 2).

У момент найбільшої інтенсивності енергії, коли нота *c* повторюється вп'яте поспіль, настає трисекундна пауза, після якої та сама нота *c* повторюється ще раз на *p* (Струнний квартет, від дев'ятої ноти після ц. 2 до останньої *c* [*p*]).

Знову ми бачимо аналогію з рядком, який вимовляється схвильовано і раптово переривається, ніби під впливом якоїсь зовнішньої причини чи внутрішнього психологічного імпульсу. Остання повторена на *p* нота *e* — це закінчення втручання першої скрипки та початок нового епізоду, у якому до перших скрипок приєднується по черзі альт і друга скрипка. Ось цілий згадуваний фрагмент (Струнний квартет, від початку до с. 5).

Той факт, що певні закони були запозичені поза музикою для управління способами розвитку музичного дискурсу, не означає, що музику слід визначати як ілюстративну чи програмну. У музиці програмній композитор хоче, щоб слухач асоціював позамузичний зміст із музикою, яку він чує. У випадку, який описується, про це не йдеться. Я не хочу, щоб аналогії між музикантом і ситуацією розкривалися слухачем. Я навіть можу сказати, що хотів би, щоб їх не виявили. Однак я говорю про них тут, тому що вони є частиною засобів, які мені послугували у праці над конструюванням великих замкнених форм. Цей метод, безумовно, дуже далекий від того, чого б найбільше хотів, а чого, за відсутності вдосконалених, постійних умов, неможливо здійснити взагалі. Незважаючи на свою безсумнівну примітивність, цей метод надає мені деякі переваги, особливо коли йдеться про організацію складних ситуацій форми.

\* \* \*

Я обговорив деякі елементи побудови великих замкнених форм. Зокрема, я хотів показати способи активації сприйняття свідомості слухача в обох напрямках: назад і вперед, тобто способи викликання рефлекторної інтеграції у слухача та записування у своїй пам'яті музики, яку він власне чув, а також стимулювати його здатність передбачати, сподіватися, очікувати музику, якої він ще не чув.

Окрім цього, я звернув увагу на можливість запозичення простих зразків поза самою музикою (у розглянутому випадку — з театру), які, застосовані до музики, можуть альтернативно виконувати функцію музичних правил.

Я поставився до обговорених питань фрагментарно. В інший час я поговорю про побудову форми цілого довшого твору<sup>5</sup>.

Джерело: 3 питань, пов'язаних із конструкцією великих замкнених форм: машинопис, PSS. Цей текст — неопублікована лекція, написана 1968 або 1969 року з метою викладу в Дармштадті. Див. : Wędkowski, Hrabia BW76 (автори згадують лише англійську версію).

*Автор дисертаційного дослідження висловлює глибоку вдячність філологу пані Хелені Мазуркевич-Захарській (Helena Mazurkiewicz-Zacharska) за консультацію у питаннях тлумачення та коректуру наведеного перекладу статті В. Лютославського.*

---

<sup>5</sup> Останні два абзаци були видалені.

**ДОДАТОК Б.**  
**ПОЕТИЧНІ ТЕКСТИ МОВОЮ ОРИГІНАЛУ ТА ПЕРЕКЛАДИ ПОЛЬСЬКОЮ.**  
**РОЗШИФРОВКА АВТОРСЬКОГО ДЕКЛАМУВАННЯ ПОЕЗІЙ**

Le Grand Combat  
 Авторський запис

Il l'emparouille et l'endosque contre terre;  
 Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle;  
 Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais;  
 Il le tocarde et le marmine,  
 Le manage rape à ri et ripe à ra.  
 Enfin il l'écorcobalisse.  
 L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se torse et se ruine.  
 C'en sera bientôt fini de lui ;  
 Il se reprise et s'emmarginé... mais en vain  
 Le cerceau tombe qui a tant roulé.  
 Abrah ! Abrah ! Abrah !  
 Le pied a failli !  
 Le bras a cassé !  
 Le sang a coulé !  
 Fouille, fouille, fouille,  
 Dans la marmite de son ventre est un grand secret  
 Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs;  
 On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne  
 Et on vous regarde  
 On cherche aussi, nous autres, le Grand Secret.

Авторське інтонування поезії [розшифровка аудіозапису — О. М.].

Il l'emparouille et l'endosque contre terre;  
 Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle;  
 Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais;  
 Il le tocarde et le marmine,

Le manage rape à ri et ripe à ra. Enfin il l'écorcobalisse. (смix — О. М.)  
 L'autre hésite, s'espudrine, se défaisse, se torse et se ruine.  
 C'en sera bientôt fini de lui;

Il se reprise et s'emmarginé... [смix — О. М.]  
 mais en vain

Le cerceau tombe qui a tant roulé. Abrah! Abrah! (насмішкувато — О. М.) Abrah!  
 Le pied a failli!  
 Le bras a cassé!  
 Le sang a coulé! Fouille, fouille, fouille,

Dans la marmite de son ventre est un grand secret  
 Mégères alentour qui pleurez dans vos mouchoirs ; On s'étonne, on s'étonne, on s'étonne  
 Et on vous regarde

On cherche aussi, nous autres, le Grand Secret.

Переклад Марії Лещневської

Wielka walka

On go chwyrta i i ćwirska na ziemię;  
 On go kłuspie i grwali aż do smarkotu;  
 On go proci i piegrze i drąbie go w uszy;  
 On go snarpie i bombarduje;  
 On go śniętosi i przeblaca z ble na bo i bo na ple.  
 Wrzeszcie go obkorłupia za stury.  
 Tamten się waha, urhyła, wykwęca, kwęśnie, strabnie.  
 I wnet będzie już po nim.  
 Jeszcze się błoni, zastrania... lecz nadaremnie.  
 Pada serco co się toczyło tak długo,  
 O ra... O ra... O ra... Abra!  
 Noga się powinęła!  
 Ramię się złamało!  
 Krew się poląła!  
 Grzeb, grzeb, grzeb!  
 W kotle jego brzucha jaes wielka tajemnica.

Megiery dokoła siąkają w swe chuski.

Spojrzenia, spojrzenia, spojrzenia,  
 Pełne zdziwienia, zdziwienia,  
 Szukanie także przez nas Wielkiej Tajemnicy.  
 Переклад Артура Медзижецького

Wielkie stracie

Wkurza go i przygmoca do ziemi.  
 Przypotrzwia go i sopli na mufę.  
 Pratelizuje go i charczuje i wyprzedza mu gruchy.  
 Tokarduje go i marminuje.  
 Zmenaża go i górą w ro i girą w ra.

W końcu go patropustoskórzy.  
 Tamten waha się, espurduje, skręca i gubi.  
 Koniec jiego bliski.  
 Zbiera siły i probuje się wybrynić... ale za próżno.

Pada koło, które tak długo się toczyło.  
 Abrah! Abrah! Abrah!  
 Nie ma nogi!  
 Złamała się ręka!  
 Popłynęła krew!  
 Czuj, czuj czuj,  
 W kotle jego brzucha tkwi wielka tajemnica

Jedzę płaczące wokół w swe chustki.

Wszyscy się dziwią, dziwią się, dziwią

I partzą na ciebie  
 Poszukują, także my skądinąd, Wielkiej Tajemnicy.

Repos Dans Le Malheur  
 Авторський запис

Le malheur, mon grand laboureur,  
 Le Malheur, assois-toi,  
 Repose-toi,  
 Reposons nous un peu toi et moi,  
 Repose,  
 Tu me trouves, tu m'éprouves, tu me le prouves.  
 Je suis ta ruine.

Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre,  
 Ma cave d'or,  
 Mon avenir, ma vraie mère, mon horizon.  
 Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans mon horreur,  
 Je m'abandonne.

Pensées  
 Авторський запис

Penser, vivre, mer peu distincte;  
 Moi — ça — tremble,  
 Infini incessamment qui tressaille.

Ombres de mondes infimes,  
 ombres d'ombres,  
 cendres d'ailes.

Pensées à la nage merveilleuse,  
 qui glissez en nous, entre nous, loin de nous,  
 loin de nous éclairer, loin de rien pénétrer;

étrangères en nos maisons,  
 toujours à colporter,  
 poussières pour nous distraire et nous éparpiller la vie.



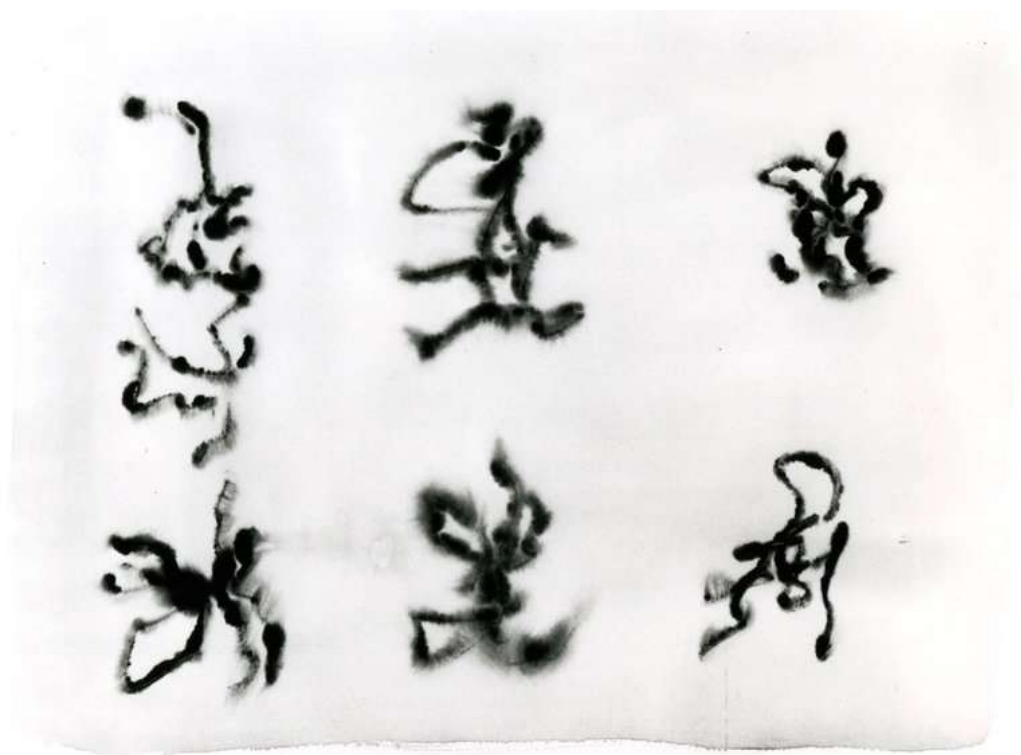
**Додаток В.**  
**ЖИВОПИСНІ КОМПОЗИЦІЇ АНРІ МІШО**



Анрі Мішо. «Відпочинок у нещасті». Папір, олівець. Рік невідомий.



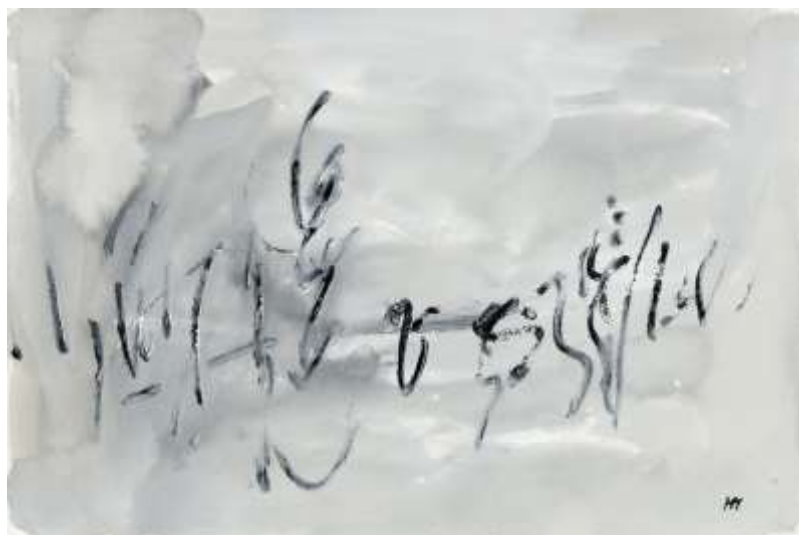
Анрі Мішо. Без назви. 1968 р.



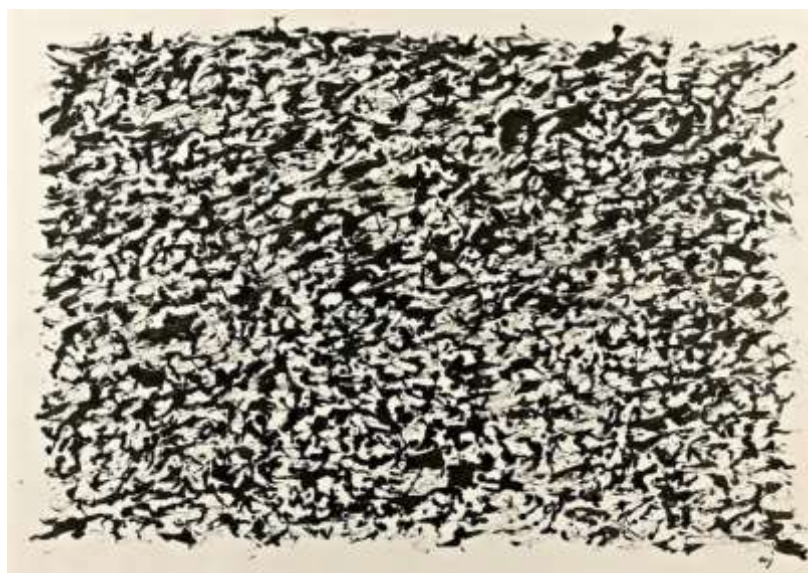
Анрі Мішо. Без назви. 1967 р.



Анрі Мішо. Без назви. 1963–1964 рр.



Анрі Мішо. Без назви, 1969 р.



Анрі Мішо. Без назви, приблизно 1960 р.



Анрі Мішо. Без назви, 1944 р.



Приклад 1 (продовження)  
В. Лютославський. «Chain I» (цц. 4–6)

2

3

fl.  $\downarrow$   $\text{♩} = \text{ca } 82$   
muta in fl. picc.  
pp

ob. pp

cl. pp

fg. pp

trba poco f pp

cor. poco f pp

trbne poco f pp

mar.

cemb.

vnoI f pp

vnoII f pp

vla f pp

vc. f pp

Приклад 1 (продовження)  
В. Лютославський. «Chain I» (цц. 4–6)



Musical score for Clarinet (cl.) and Bassoon (fg.). The score is in 2/4 time, with a 3/4 section in the middle. The clarinet part starts with a dynamic of *mf* and *p*. The bassoon part starts with a dynamic of *p* and *mf*. A circled number 4 is above the clarinet staff.



Musical score for Cembalo (cemb.), Violins I and II (vni I, II), and Viola (vla). The cembalo part is marked *poco f*. The violin and viola parts are marked *pizz.* and *p*. The score is in 2/4 time, with a 3/4 section in the middle.

Приклад 1 (продовження)  
В. Лютославський. «Chain I» (цц. 4–6)

4

The musical score for measures 4-6 of 'Chain I' by Ligeti is presented in a multi-staff format. The top staff is for Clarinet (cl.) and Bassoon (fg.), with a circled '5' above the first measure. The time signatures for these parts are 2/4, 3/8, 5/16, 5/8, 5/16, 2/4, and 3/4. The cl. part features a melodic line with trills and a trill (tr) in the first measure. The fg. part has a bass line with dynamics p, mf, p, and mf. The Percussion (mar.) part includes a snare drum line with a trill (tr) and dynamics mf and poco f. The Cymbal (cemb.) part has a complex rhythmic pattern with dynamics mf and poco f. The Violins I and II (vni I, II) and Viola (vla.) parts have melodic lines with dynamics f and mf. The Violoncello (vc.) and Contrabass (cb.) parts have bass lines with dynamics f and p. The score is marked with various dynamics and performance instructions such as p, mf, poco f, f, pizz., and tr.

Приклад 1 (продовження)  
В. Лютославський. «Chain I» (цц. 4–6)

The image shows a page of a musical score for the piece "Chain I" by Witold Lutosławski, measures 4 through 6. The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts:

- fl. picc.** (Piccolo Flute): Measures 4-6, 2/4 time signature, circled 6 above the staff, dynamics *p*.
- ob.** (Oboe): Measures 4-6, 2/4 time signature, dynamics *p*.
- cl.** (Clarinet): Measures 4-6, 2/4 time signature, dynamics *p*.
- fg.** (Bassoon): Measures 4-6, 2/4 time signature, dynamics *p* and *mf*.
- cemb.** (Cymbal): Measures 4-6, dynamics *poco f*.
- vni II** (Violin II): Measures 4-6, 2/4 time signature.
- vla** (Viola): Measures 4-6, 2/4 time signature.

The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The time signature is 2/4, with a circled 6 above the piccolo flute staff. The dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte) and *poco f* (poco forte). The score is written in a single system with multiple staves.





Приклад 2 (продовження)  
 Фрагмент з «Книги для оркестру» В. Лютославського (цц. 404–405)

The image displays a musical score for an orchestra, specifically focusing on the string and viola sections. The score is organized into two systems of staves.

**System 1 (Measures 1-41):**

- String (стр.):** Features rhythmic patterns with first and second endings.
- Arpeggiated (ар.):** Shows arpeggiated chords with dynamics like *f* and *p*.
- Piano (pf.):** Includes chords and melodic lines with dynamics *p* and *f*.
- 2 vc. soli:** Two violas playing solo parts with dynamics *p* and *f*, and tempo markings *10 1/2 sec.* and *a tempo*.

**System 2 (Measures 42-405):**

- Measures 42-404:** Continuation of the previous parts, with a wavy line indicating a section break.
- Measure 405:** A circled measure marking the beginning of a new section.
- Tempo Change:** A marking **Tempo: 45** is present, along with *f min*.
- 2 vlc. soli:** Two violas playing solo parts with dynamics *p cantabile* and *f cantabile*.

Hand-drawn annotations include a blue oval around the 2 vc. soli part in the first system and an orange oval around the 2 vlc. soli part in the second system, which also encompasses the tempo change marking.



В. Лютославський. «Три поеми Анрі Мішо» (щ. 52–53)

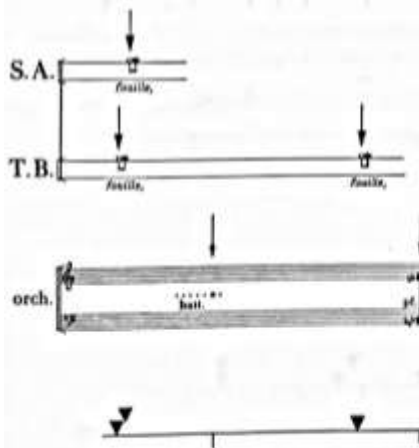
32

\*) Sekcja ta, punkt kulminacyjny partii wokalistycznej jest częścią utworu, winna być recytowana z maksimum gwałtowności i pasji. Należy zwrócić szczególną uwagę na absolutną jednoczesność i mocność dźwięku się w zaskakowaniu pierwszej nuty przez wszystkich wykonawców.

This section, a climax in the choral part of this movement, should be recited with the greatest possible vehemence and passion. Particular care should be taken to see that all the singers attack the first note with maximum force and absolutely together.

Cette section, point culminant de la partie vocale du mouvement, doit être récitée avec le maximum de violence et de passion. On veillera surtout à ce que les exécutants attaquent simultanément et avec la plus grande vigueur possible la première note de cette section.

Dieser Abschnitt, der Höhepunkt des Vokalparts dieses Satzes, soll mit maximaler Heftigkeit und Leidenschaft recitiert werden. Man muß besonders achtgeben, daß alle Sänger mit der ersten Note des Abschnittes absolut gleichzeitig und mit möglichst großer Kraft einsetzen.



51

The musical score for measures 51 and 52 features five vocal parts (I, II, S. III, IV, V) and an orchestra. The lyrics are in French and include: "Il s'empare de l'indou qui con- tre- tre- tre, Il le rapa et le", "le ma- na- ge rapa à ri et rpa à ra, En- fin Il l'a- ra-", "Ces se- ra bécoté Il - ni de lui, Ces se- ra bécoté Il - ni de", "le cer-veau tendu qui a tant roulé, le cer-veau tendu qui a", "le bras à son- té le bras à son- té! le bras à son- té! le sang", "Il le rapa et le rapa - le j'appré- sen- té- té) Il le rapa et", "En- fin Il l'a- ra- ra- ra- ra- ra, C'est-à- dire - té - té, té- té -", "Ces se- ra bécoté Il - ni de lui, Il se re- prise et son- té- té", "le cer-veau tendu qui a tant roulé, Abrak! Abrak! Abrak!", "le sang à son- té! le sang à son- té! le sang à son- té! finit,", "Il le rapa et le rapa et lui - té - té - té - té - té - té -", "C'est-à- dire - té - té - té - té - té - té - té - té - té - té -", "Il se re- prise et son- té- té - té - té - té - té - té -", "Abrak! Abrak! Abrak! le pied à fait - té! le pied à fait -", "finit, finit, finit, dans la mar- ni- té de son œuvre Il", "Il le re- prend et le mar- ni- té - té - té - té - té - té -", "Ces se- ra bécoté Il - ni de lui, Ces se- ra bécoté Il - ni de", "le cer-veau tendu qui a tant roulé, le cer-veau tendu qui a", "le pied à fait - té! le pied à fait - té! le pied à fait - té! le bras", "dans la mar- ni- té de son œuvre Il s'empare de l'indou qui", "ff", "ff", "stabile"



В. Лютославський. Віолончельний концерт (цц. 77–82)

The image displays two systems of a musical score for a cello concerto. The first system covers measures 77-82. The top staff is labeled 'vc. solo' and features several bowing directions indicated by downward-pointing triangles. Below it are staves for 'vni I. II', 'vle', 'vc.', and 'cb.'. The second system continues the score, with a 'vc. solo' staff at the top and the same ensemble staves below. A dashed line above the solo staff is labeled 'ca 120)' and 'ca 150)'. The publisher's name 'P. M. 7164' is printed at the bottom left of the page.

Приклад 4 (продовження)  
Фрагмент з цц. 77–82 з «Віолончельного концерту»

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony orchestra. The page number 247 is in the top right corner. The title is "Приклад 4 (продовження) Фрагмент з цц. 77–82 з «Віолончельного концерту»". The score is for measures 77-82. The instruments listed are fl. (flutes), cl. (clarinets), tr. (trumpets), cr. (trombones), trb. (trombones), batt. I (basses), batt. III (basses), vc. (viola), vni I, II (violins), vle (viola), vc. (viola), and cb. (contrabass). The score is marked with "ff" (fortissimo) and "AD LIB." (ad libitum). A blue oval highlights the woodwind and string sections. The score is marked with "B1" and "B2" above the flute and clarinet parts, and "AD LIB." above the bassoon part. The page number 37 is in the top right corner of the score.

## В. Лютославський. Четверта симфонія (тт. 1–5)

IV SYMFONIA  
SYMPHONY NO. 4WITOLD LUTOSŁAWSKI  
(1913-1994)

①

cl. 1. 

tr. 1. 

tr. 2. 

tr. 3. 

tr. 4. 

tr. 5. 

tr. 6. 

tr. 7. 

tr. 8. 

tr. 9. 

tr. 10. 

tr. 11. 

tr. 12. 

tr. 13. 

tr. 14. 

tr. 15. 

tr. 16. 

tr. 17. 

tr. 18. 

tr. 19. 

tr. 20. 

tr. 21. 

tr. 22. 

tr. 23. 

tr. 24. 

tr. 25. 

tr. 26. 

tr. 27. 

tr. 28. 

tr. 29. 

tr. 30. 

tr. 31. 

tr. 32. 

tr. 33. 

tr. 34. 

tr. 35. 

tr. 36. 

tr. 37. 

tr. 38. 

tr. 39. 

tr. 40. 

tr. 41. 

tr. 42. 

tr. 43. 

tr. 44. 

tr. 45. 

tr. 46. 

tr. 47. 

tr. 48. 

tr. 49. 

tr. 50. 

tr. 51. 

tr. 52. 

tr. 53. 

tr. 54. 

tr. 55. 

tr. 56. 

tr. 57. 

tr. 58. 

tr. 59. 

tr. 60. 

tr. 61. 

tr. 62. 

tr. 63. 

tr. 64. 

tr. 65. 

tr. 66. 

tr. 67. 

tr. 68. 

tr. 69. 

tr. 70. 

tr. 71. 

tr. 72. 

tr. 73. 

tr. 74. 

tr. 75. 

tr. 76. 

tr. 77. 

tr. 78. 

tr. 79. 

tr. 80. 

tr. 81. 

tr. 82. 

tr. 83. 

tr. 84. 

tr. 85. 

tr. 86. 

tr. 87. 

tr. 88. 

tr. 89. 

tr. 90. 

tr. 91. 

tr. 92. 

tr. 93. 

tr. 94. 

tr. 95. 

tr. 96. 

tr. 97. 

tr. 98. 

tr. 99. 

tr. 100. 

tr. 101. 

tr. 102. 

tr. 103. 

tr. 104. 

tr. 105. 

tr. 106. 

tr. 107. 

tr. 108. 

tr. 109. 

tr. 110. 

tr. 111. 

tr. 112. 

tr. 113. 

tr. 114. 

tr. 115. 

tr. 116. 

tr. 117. 

tr. 118. 

tr. 119. 

tr. 120. 

tr. 121. 

tr. 122. 

tr. 123. 

tr. 124. 

tr. 125. 

tr. 126. 

tr. 127. 

tr. 128. 

tr. 129. 

tr. 130. 

tr. 131. 

tr. 132. 

tr. 133. 

tr. 134. 

tr. 135. 

tr. 136. 

tr. 137. 

tr. 138. 

tr. 139. 

tr. 140. 

tr. 141. 

tr. 142. 

tr. 143. 

tr. 144. 

tr. 145. 

tr. 146. 

tr. 147. 

tr. 148. 

tr. 149. 

tr. 150. 

tr. 151. 

tr. 152. 

tr. 153. 

tr. 154. 

tr. 155. 

tr. 156. 

tr. 157. 

tr. 158. 

tr. 159. 

tr. 160. 

tr. 161. 

tr. 162. 

tr. 163. 

tr. 164. 

tr. 165. 

tr. 166. 

tr. 167. 

tr. 168. 

tr. 169. 

tr. 170. 

tr. 171. 

tr. 172. 

tr. 173. 

tr. 174. 

tr. 175. 

tr. 176. 

tr. 177. 

tr. 178. 

tr. 179. 

tr. 180. 

tr. 181. 

tr. 182. 

tr. 183. 

tr. 184. 

tr. 185. 

tr. 186. 

tr. 187. 

tr. 188. 

tr. 189. 

tr. 190. 

tr. 191. 

tr. 192. 

tr. 193. 

tr. 194. 

tr. 195. 

tr. 196. 

tr. 197. 

tr. 198. 

tr. 199. 

tr. 200. 

tr. 201. 

tr. 202. 

tr. 203. 

tr. 204. 

tr. 205.







В. Лютославський. «Три поеми». Третя частина.  
Точкова акцентуація і «шлейф» розмитих акцентів (ц. 21–23)

47

(Tutti)  
20

21 22 23

*(p)* *(mp)*

*pp* *росо*

The image shows a page of a musical score for three voices and piano. The score is divided into three measures: 21, 22, and 23. Measure 21 is marked with a piano (*p*) dynamic and features dotted accents on the notes 'ma', 'tutti', 'pre', and 'za'. Measure 22 is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features dotted accents on the notes 'mon', 'ri', and 'con'. Measure 23 is marked with a piano (*p*) dynamic and features dotted accents on the notes 'mon', 'ri', 'con', 'on', and 'on'. The piano part consists of multiple staves with various rhythmic patterns and dynamics, including *pp* and *росо*. The vocal parts are written for three voices, with lyrics in Cyrillic script. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## В. Бібік. Прелюдія № 11

Preludio 11 \*)

[Molto moderato] (♩ = 58)

*p* *mp* *mf* *f* *ff* *fff* *p*

*pochis. Incalz.* *riten.*

*a tempo* *Incalz.*

*p* *f* *f*

*a tempo* *Incalz.* *acceler.* *riten.* *a tempo* *Incalz.*

*riten.* *a tempo* *Incalz.*

*p*

\*) Цитата з «Концерту для віолончелі з оркестром» В. Лютославського.  
Цитата із «Концерта для віолончелі з оркестром» В. Лютославського.

## Приклад 9 (продовження)

## В. Бібік. Прелюдія № 11

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (bass and treble clefs) and a single treble clef staff. The second system includes a grand staff and a single treble clef staff. The score is marked with various dynamics and tempo changes.

**System 1:**

- Staff 1 (Grand Staff): *Animato*, *f*, *f*, *ff*
- Staff 2 (Treble Clef): *marcato*
- Staff 3 (Grand Staff): *ff*, *simile forte*

**System 2:**

- Staff 4 (Grand Staff): *Tempo I*, *lunga*, *ff*, *f*, *=f*, *=p*, *p*, *pp*
- Staff 5 (Treble Clef): *ppp*, *attacca*

**ДОДАТОК Д.**  
**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ АУДІО- ТА ВІДЕОЗАПИСІВ**

1. Лютославський В. Концерт для віолончелі з оркестром : аудіозапис / диригент: В. Лютославський; соліст: М. Ростропович. URL: [http://classic-online.ru/downloads/?file\\_id=79140](http://classic-online.ru/downloads/?file_id=79140) (дата звернення: 28.11.2017).
2. Лютославський В. Концерт для віолончелі з оркестром : аудіозапис / диригент: Ф. Вельзер-Мьось; соліст: І. Мозер. URL: [http://classic-online.ru/downloads/?file\\_id=77395](http://classic-online.ru/downloads/?file_id=77395) (дата звернення: 28.11.2017).
3. Лютославський В. Концерт для віолончелі з оркестром : аудіозапис / диригент: В. Лютославський; соліст: Йо-йо-Ма. URL: [http://classic-online.ru/downloads/?file\\_id=165473](http://classic-online.ru/downloads/?file_id=165473) (дата звернення: 28.11.2017).
4. Лютославський В. Концерт для віолончелі з оркестром : аудіозапис / диригент: Г. Шифф ; соліст: Б. Вайнмайстер. URL: [http://classic-online.ru/downloads/?file\\_id=29861](http://classic-online.ru/downloads/?file_id=29861) (дата звернення: 28.11.2017).
5. Лютославський В. Концерт для віолончелі з оркестром : аудіозапис / диригент: Т. Едіс; соліст: П. Уоткінс. URL: <http://classic-online.ru/ru/production/4038> (дата звернення: 28.11.2017).
6. Лютославський В. Концерт для віолончелі з оркестром : аудіозапис / диригент: В. Лютославський; соліст: Р. Яблонський. URL: [http://classic-online.ru/downloads/?file\\_id=149794](http://classic-online.ru/downloads/?file_id=149794) (дата звернення: 28.11.2017).
7. Лютославський В. Три поеми Анрі Мишо : аудіозапис / диригенти — А. Віт, А. Стошак. URL: [http://classic-online.ru/downloads/?file\\_id=149789](http://classic-online.ru/downloads/?file_id=149789) (дата звернення: 28.04.2018).
8. Лютославський В. Три поеми Анрі Мишо : аудіозапис / диригенти — В. Лютославський, В. Міхневський. 1976. URL: <http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/lutoslawski/audio/trzy-poematy-henri-michaux-na-20-glosowy-chor-mieszany-i-orkiestre> (дата звернення: 28.04.2018).
9. Лютославський В. Три поеми Анрі Мишо : аудіозапис / диригенти — В. Лютославський, В. Міхневський. 1978. URL: [http://classic-online.ru/downloads/?file\\_id=126131](http://classic-online.ru/downloads/?file_id=126131) (дата звернення: 28.11.2017).
10. Лютославський В. Три поеми Анрі Мишо : аудіозапис / диригенти Е. де Ваарт, В. Лютославський. URL: <https://www.muziekweb.nl/Link/ECX0519/Anthology-of-the-Royal-Concertgebouw-Orchestra?WorkID=U00000593227> (дата звернення: 28.04.2018).
11. Лютославський В. Три поеми Анрі Мишо : аудіозапис / диригенти Р. Абдуллаєв, Ф. Чижевський. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AXMhc3RkxEs> (дата звернення: 28.11.2017).
12. Лютославський В. Три поеми Анрі Мишо : аудіозапис / диригенти Я. Кренз, В. Лютославський. URL: <http://archiwum.nina.gov.pl/film/trois->

poemes-dhenri-michaux-na-chor-mieszany-i-orkiestre-dyr-witold-lutoslawski-jan-krenz (дата звернення: 28.04.2018).

13. Лютославський В. Три поеми Анрі Мишо : аудіозапис / диригенти: Г. Хмура, В. Щедлік. URL: <http://ninateka.pl/kolekcje/en/three-composers/lutoslawski/audio/trzy-poematy-henri-michaux-na-20-glosowy-chor-mieszany-i-orkiestre-1> (дата звернення: 28.04.2018).

14. Лютославський В. Три поеми Анрі Мишо : аудіозапис / диригенти: Д. Райскін, А. Рубінштейн URL: <https://www.jpcc.de/jpccng/classic/detail/-/art/vocal-instrumental-works/hnum/5091086> (дата звернення: 28.04.2018).

15. Лютославський В. Три поеми Анрі Мишо : аудіозапис / Невідомий виконавець. URL: [http://classic-online.ru/downloads/?file\\_id=20761](http://classic-online.ru/downloads/?file_id=20761) (дата звернення: 28.04.2018).

16. Мішо А. Le grand combat : поетична декламація. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3boYL0DKWYA> (дата звернення: 01.11.2017).

17. Пендерецький К. Плач за жертвами Херосіми для 52струнних / диригент : Антоній Віт. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/4286> (дата звернення: 05.08.2022).

18. С. Луцьов. Tutti для симфонічного оркестру : аудіозапис / диригент: Сіренко В. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/26580> (дата звернення: 01.08.2022).

19. Сильвестров. В. Третя симфонія «Есхатофонія» : аудіозапис / диригент: Б. Мадерна. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/4339> (дата звернення: 01.08.2022).

20. Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении [DVD] : відеозаписи сучасних реконструкцій танців під керівництвом Н. Кайдановської / Ансамбль «The time o Dance». Санкт-Петербург, 2018. № 1–12.

21. Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении [DVD] : відеозаписи сучасних реконструкцій танців під керівництвом Є. Михайлової-Смольнікової / Ансамбль «Vento del Tempo». Санкт-Петербург, 2018. №13–19.

22. Станкович Є. Четверта симфонія «Лірика» : аудіозапис / диригент: Т. Кучар. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/26438> (дата звернення: 01.08.2022)

23. Тертерян А. П'ята симфонія : аудіозапис / диригент : Д. Кахідзе. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/39354> (дата звернення: 01.08.2022)

24. Шелсі Д. Чотири п'єси для оркестру : аудіозапис / диригент: Цендер Г. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/19413> (дата звернення: 01.08.2022).

25. Composer Witold Lutoslawski last interview with Andrzej Rozbicki in Toronto, 1993. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MduKsNELAbE> (date of access: 01.08.2022).

26. Open Rehearsals with Witold Lutoslawski:  
<https://www.youtube.com/watch?v=GVLq6zihyjg> — Репетиція з Лютославським  
(1) USC School of Music (date of access: 01.08.2022).

27. Open Rehearsals with Witold Lutoslawski:  
<https://www.youtube.com/watch?v=NTUUt9NzTLM> — Репетиція з  
Лютославським (2) USC School of Music (date of access: 01.08.2022).

28. Warsaw Autumn 2013 [Dokument dźwiękowy] : 56th International  
Festival of Contemporary Music. No. 2. Warsaw : Polish Composers' Union :  
Polish Music Information Center, 2013. CD 1.

29. Warsaw Autumn 2013 [Dokument dźwiękowy] : 56th International  
Festival of Contemporary Music. No. 2. Warsaw : Polish Composers' Union :  
Polish Music Information Center, 2013. CD 2.

30. Warsaw Autumn 2013 [Dokument dźwiękowy] : 56th International  
Festival of Contemporary Music. No. 2. Warsaw : Polish Composers' Union :  
Polish Music Information Center, 2013. CD 3.

31. Warsaw Autumn 2013 [Dokument dźwiękowy] : 56th International  
Festival of Contemporary Music. No. 2. Warsaw : Polish Composers' Union :  
Polish Music Information Center, 2013. CD 4.

32. Warsaw Autumn 2013 [Dokument dźwiękowy] : 56th International  
Festival of Contemporary Music. No. 2. Warsaw : Polish Composers' Union :  
Polish Music Information Center, 2013. CD 5.

33. Warsaw Autumn 2013 [Dokument dźwiękowy] : 56th International  
Festival of Contemporary Music. No. 2. Warsaw : Polish Composers' Union :  
Polish Music Information Center, 2013. CD 6.

34. Witold Lutoslawski in conversation with Krzysztof Zanussi. Excerpt  
N°2. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qrLpnFJpm6A> (date of access:  
01.08.2022).

35. Witold Lutoslawski in conversation with Krzysztof Zanussi. Excerpt  
N°1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1LqiM8uYi68> (date of access:  
01.08.2022).



**Додаток Е.  
ФОТО РОДИННОГО МАЄТКУ  
ЛЮТОСЛАВСЬКИХ У С. ДРОЗДОВО (ПОЛЬЩА)**







**ДОДАТОК Ж.**  
**ФОТО БУДИНКІВ, У ЯКИХ ПРОЖИВАВ ВІТОЛЬД ЛЮТОСЛАВСЬКИЙ У ВАРШАВІ**

**Фото 1. Будинок за адресою Śmiała 39 (Stary Żoliborz)**  
**Фото О. Ю. Мироненко-Міхейшиної**





**Фото 2. Будинок за адресою Zwycięzców 39 (Saska Kępa).  
Фото О. Ю. Мироненко-Міхейшиної**



**Додаток К.**  
**Порівняльні таблиці щодо співвідношення тривалості побудов**  
**у різних виконавських версіях**

Таблиця 1

«Три поеми Анрі Мішо». Друга частина.

Співвідношення побудов за тривалістю у різних виконавських версіях

Спосіб організації колективної гри	Тривалість побудов згідно з партитурою	Віт / Стошак		Лютославський / Міхалевський		Абдуллаєв / Чижевський		невідомий колектив	
		хронометрування аудіозапису	тривалість побудов	хронометрування аудіозапису	тривалість побудов	хронометрування аудіозапису	тривалість побудов	хронометрування аудіозапису	тривалість побудов
Ad lib/Bat	[17"]	7'10"	17"	7'16"	17"	9'2"	16"	7'7"	14"
Bat	[22"]	7'27"	20"	7'33"	19"	9'18"	23"	7'21"	22"
Ad lib	ca 40"	7'47"	35"	7'52"	27"	9'41"	44"	7'43"	40"
Bat	[2-3"]	8'22"	5"	8'19"	5"	10'25"	4"	8'23"	4"
Ad lib/Bat	[28"]	8'27"	35"	8'24"	32"	10'29"	26"	8'27"	25"
Ad lib	[9"]	9'2"	13"	8'56"	13"	10'55"	13"	8'59"	12"
Ad lib/Bat	[20"]	9'15"	20"	9'9"	18"	11'8"	13"	9'11"	19"
Ad lib	ca 10"	9'35"	20"	9'27"	8"	11'21"	9"	9'30"	12"
Bat	[5"]	9'45"	7"	9'35"	6"	11'30"	10"	9'42"	6"
Ad lib	ca 15"	9'52"	14"	9'41"	11"	11'40"	12"	9'48"	13"
Bat	[15"]	10'6"	27"	9'52"	29"	11'52"	28"	10'1"	27"
Ad lib/Bat	[14"]	10'33"	24"	10'21"	27"	12'20"	23"	10'28"	27"
Ad lib	ca 37"	10'57"	33"	10'48"	37"	12'43"	36"	10'55"	48"
	ca 1"	11'30"	3"	11'25"	2"	13'19"	2"	11'43"	3"
Ad lib/Bat	[1'10"]	11'33"	1'32"	11'27"	1'23"	13'21"	1'43"	11'46"	1'50"
	[2"]	13'05"	8"	12'50"	8"	15'4"	3"	13'36"	13"

№ з/п	1-5
	6-16
	17-19
	20-22
	22-32
	33-34
	35-41
	42
	43-47
	48
	49-51
	52
	53-55
	56
57-67	
☺	

Умовні позначення:

	точна відповідність реалізації у часі
	розбіжності до 3"
	розбіжності від 4" до 10"
	розбіжності від 10"
<b>К</b>	Кульмінація
☺	фермата між частинами
<b>Wat.</b>	Дириговані секції
–	Відсутність розбіжності

Таблица 2

«Три поеми Анрі Мішо». Третя частина.

Співвідношення побудов за тривалістю у різних виконавських версіях

Віт / Стошак	Лютославський / Міхневський	Абдуллаєв / Чижевський		невідомий колектив	
		час, вимірюваний від початку виконання	тривалість фрагментів	час, вимірюваний від початку виконання	тривалість фрагментів
48"	12'58"	15'7"	42"	13'49"	1'3"
12"	13'59"	15'49"	11"	14'52"	11"
2"	14'10"	16'	3"	15'3"	1"
16"	14'11"	16'3"	15"	15'4"	13"
1"	14'27"	16'18"	2"	15'17"	1"
44"	14'28"	16'20"	34"	15'18"	40"
3"	15'11"	16'54"	0.5"	15'58"	2"
32"	15'13"	16'54"	35"	16'	38"
2"	15'45"	17'29"	3"	16'38"	2"
14"	15'47"	17'32"	16"	16'40'	16"
1"	16'3"	17'48"	1"	16'56"	2"
46"	16'3"	17'49"	40"	16'58"	57"
0.5"	–	–	–	–	–
31"	16'51"	18'29"	34"	17'55"	28"
–	17'18"	19'3"	1"	18'23"	0.5"
17"	17'19"	19'4"	22"	18'23"	16"
–	–	19'26"	1"	–	–



	час, вимірювани й від початку виконання	13'13"	14'1"	14'13"	14'15"	14'31"	14'32"	15'16"	15'19"	15'51"	15'53"	16'7"	16'8"	16'54"	16'54"	-	17'25"	-
Тривалість побудов згідно з партитурою		[36]"	[8]"	[1]"	[9]"	[1]"	[27]"	[0.5]"	[21]"	[2]"	[9]"	[2]"	[29]"	-	[23]"	[1]"	[13]"	-
Спосіб організації колективної гри		Ad lib	Bat => Ad lib		Bat => Ad lib		Ad lib		Ad lib		Bat => Ad lib		Ad lib		Ad lib/ Bat		Bat	
№ з/п		1-3	4	4	5	5	6-7	7 luft	8-9	9	10	10	11-12	12	13-19	19 luft	20-23	23

Умовні позначення:

				<b>К</b>	-
Точна відповідність реалізації у часі	Розбіжність до 3"	Розбіжність від 4" до 8"–9"	Розбіжність від 10"	Кульмінація	Відсутність розбіжності

Таблиця 3

«Три поеми Анрі Мішо». Співвідношення кульмінаційних фрагментів  
за тривалістю у різних виконавських версіях

Виконавці	Тривалість	Перша частина	Друга частина		Третя частина		
невідомий колектив	тривалість фрагмента	22"	27"	48"	39"	1"	22"
	час від початку запису	4'24"	10'28"	10'55"	18'39"	19'18"	19'19"
Абдуллаєв / Чижевський	тривалість фрагмента	21"	23"	36"	25"	0,5"	17"
	час від початку запису	5'44"	12'20"	12'43"	19'27"	19'52"	19'52"
Лютославський / Міхневський	тривалість фрагмента	24"	27"	37"	45"	-	15"
	час від початку запису	4'16"	10'21"	10'48"	17'35"	-	18'20"
Віт / Стошак	тривалість фрагмента	22"	24"	33"	33"	-	17"
	час від початку запису	4'14"	10'33"	10'57"	17'42"	-	18'15"
Тривалість фрагментів відповідно до партитури		[11]"	[14]"	са 37"	[19,5]"	[1,5]"	[9]"

Виконавці	Тривалість	Перша частина		Друга частина		Третя частина		
		<i>Ad lib.</i>	<i>Ad lib. / Bat</i>	<i>Ad lib. / Bat</i>	<i>Ad lib.</i>	<i>Ad lib.</i>	<i>p.g.</i>	<i>Ad lib. / Bat</i>
Спосіб організації колективної гри		<b>К</b>		<b>К</b>		<b>К</b>		
№ з/п		90	91–97	52	53–55	24	25	26–28

Символи, застосовані в таблиці:

	висока точність виконання у часі
	невідповідність до 3"
	невідповідність від 4" до 10"
	невідповідність від 10"
<b>К</b>	Кульмінація

**ДОДАТОК Л.**  
**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ**  
**РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

**Наукові праці здобувача,  
у яких опубліковані основні наукові результати дисертації**

1. Мироненко-Михейшина О. Ю. Особенности тактового структурирования музыкальной ткани в Концерте для виолончели с оркестром В. Лютославского // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. 2014. Вип. 49. С. 63–76.

2. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Зміст явища акценту в сучасній музиці (на матеріалі творів Вітольда Лютославського) // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. 2019. Вип. 59. С. 14–31. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.02>

3. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Цілісність як нове поняття теорії ритму: спроба визначення змісту // Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16 (2). С. 27–35. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217738](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217738)

4. Мироненко-Михейшина О. Ю. Ритмы поэзии и прозы как структурные модели временной организации в произведениях В. Лютославского 60-х — 90-х гг. // The European Journal of Arts, 2021. № 4. P. 78–86. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-21-4-78-86>

5. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Цитата в Прелюдії В. Бібіка (з циклу «34 Прелюдії та фуги») як відображення взаємодії різних модусів ритмічного мислення // Актуальні питання гуманітарних наук / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2021. Вип. 37. Т. 2. С. 49–58. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-8>.

6. Myronenko-Michejszyna O. Trzy poematy Henri Michaux Witolda Lutosławskiego: znaczenie współdziałania kompozytorskiego tekstu i jego wersji wykonawczych w ujawnieniu właściwości rytmicznej organizacji utworu // Wieloznaczność dźwięku. Tom 6 / The Karol Lipiński Academy of music in Wrocław. Wrocław, 2021. S. 119–134. ISBN 978-83-65473-30-1

**Наукові праці здобувача,  
які свідчать про апробацію матеріалів дисертації**

1. Мироненко-Михейшина О. Ю. Особенности тактового структурирования музыкальной ткани в Концерте для виолончели с оркестром В. Лютославского // Тези XVI міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України». 8–10 січня 2014 р. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2014. С. 107–108.

2. Мироненко-Михейшина О. Ю. Феномен темпа в Виолончельном концерте В. Лютославского // Тези XVI міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці». 8–10 січня 2016 р. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2016. С. 86–88.

3. Мироненко-Михейшина О. Ю. Зміст явища акценту в сучасній музиці (на матеріалі творів Вітольда Лютославського) // Молоді музикознавці : тези XIX міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 9–11 січня 2019 р.) / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2019. С. 130–131.

### **Наукові праці здобувача, які додатково відображають наукові результати дисертації**

1. Мироненко-Михейшина О. Ю. Временная организация в музыке В. Лютославского 1960-х — 1990-х: природа, средства, способы // Музыкальная Армения, 2022. ISSN(print): 1829-0019 (прийнято до друку).

### **УЧАСТЬ У РОБОТІ НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЙ**

1. Мироненко-Михейшина О. Ю. Особенности тактового структурирования музыкальной ткани в Концерте для виолончели с оркестром В. Лютославского : доповідь // Молоді музикознавці України : програма XVI Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 8–10 січня 2014 р.) / Мін-во культури України ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2014.

2. Мироненко-Михейшина О. Ю. Зміст явища акценту в сучасній музиці (на матеріалі композицій В. Лютославського : доповідь // Молоді музикознавці : програма XIX Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 9–11 січня 2019 р.) / Мін-во культури України ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2019.

3. Мироненко-Михейшина О. Ю. Элемент випадковості та система: ритмічна організація в «Трьох поемах Анрі Мішо» В. Лютославського : доповідь // Дні науки : програма XIX Всеукр. молодіжної наук.-творч. конф. online (Одеса, 17–19 квітня 2019 р.) / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019.

4. Myronenko-Michejszyna O. Element przypadku i system: organizacja rytmiczna w „Trzech poematach Henri Michaux” W. Lutosławskiego // VI Międzynarodowa Stunenska Konferencja Naukowa Wieloznaczność dźwięku : program (Wrocław, 25–26 kwietnia 2019 r.) / Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Wrocław, 2019.

5. Мироненко-Михейшина О. Ю. Такт і тактус в ритмічній системі: аспекти теоретичного осмислення : доповідь // Дні науки : програма XXI Всеукр. молодіжної наук.-творч. конф. online (Одеса, 24–25 квітня 2020 р.) / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020.

6. Мироненко-Михейшина О. Ю. Ритм поэзии и ритм прозы как структурные модели временной организации в произведениях В. Лютославского 60-х — 90-х гг. : доклад // ЕГК-100. Оценивая прошлое,

создаём будущее : программа Междунар. конф. (Ереван, 21–22 октября 2021 г.) / Ереванская гос. консерватория им. Комитаса. Ереван, 2021.

7. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Художнє відображення ритмів прози та поезії у творах В. Лютославського 1960–1990-х років: доповідь // Механізми новацій у музичній творчості ХХ сторіччя: проблеми інтерпретації : програма Наук.-практ. конф. (Київ, 30–31 жовтня 2021 р.) / Мін-во культури України ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021.

8. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Структурні моделі ритмів прози та поезії у творах В. Лютославського 1960–1990-х років: художнє та конструктивнє втілення : доповідь // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : програма Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 4–6 листопада 2021 р.) / Мін-во культури України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2021.

9. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Средства и способы временной организации в «Трёх поэмах Анри Мишо» В. Лютославского : доклад // Междунар. науч.-практ. Конф. к 100-летию со дня рожд. нар. артиста СССР, проф. В. В. Ровдо : программа (Минск, 22–23 ноября 2021 г.) / Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорусская гос. акад. музыки. Минск, 2021.

10. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Анрі Мішо та Вітольд Лютославський: інновації в музичній, художній та поетичній творчості та їх утілення в “Трьох поемах Анрі Мішо” для хору та оркестру: доповідь // Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах : програма II Міжнар. наук. конф. (Київ, 6 грудня 2021 р.) / Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2021.