

ПЯСКОВСЬКИЙ І. Б.

## ШЛЯХ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ ПОЛІФОНІЧНОЇ ОБРОБКИ

Поняттям «поліфонічна обробка» об'єднуються явища, якісно відмінні в історичній і жанрово-стильовій проекціях. Скоріше, у ньому втілено розуміння типології композиційної роботи, ніж формування певного жанру в його історичному розвитку і спадкоємних зв'язках. Об'єднуючим у цьому понятті є також розуміння певної вторинності обробки стосовно першоджерела (яким може бути канонічна чи народна мелодія, авторський, у тому числі багатоголосний твір тощо), а також поліфонічний характер композиційної роботи, який передбачає певні принципи контрапунктування і розвитку, форми презентації першоджерела в обробці. За такого підходу розгляд історичного шляху розвитку поліфонічної обробки уявляється як чергування якісно відмінних художніх явищ, які зберігають певну типологічну спорідненість.

Принцип поліфонічної обробки є найдавнішим в історії західноєвропейської музики. Так, у процесі формування письмових форм фіксації (невменна, а пізніше – нотний запис) процес переробок безпосередньо відбився у графічній формі запису. До таких фіксованих переробок (обробок) можна віднести ранні форми західноєвропейського багатоголосся, коли до основного голосу (*vox principalis*) додавався супровідний голос (*vox organalis*). Вони виконували різні функції – від дублювання у паралельному русі до самостійного рельєфу в еквіритмічному протирусі чи в ритмічному контрастуванні (X – XII ст.). Техніка контрапункту давала можливість вільно змінювати цей контрапунктичний матеріал, залишаючи при цьому незмінювану основу – *vox principalis* (пізніше – *cantus firmus*). Більш глибокі і суттєві переробки вихідного матеріалу, характерні для англійської і франко-фламандської шкіл XV – XVI ст. (ідеться про колорування першоджерела – *cantus prius factus*<sup>1</sup>; його міграцію з голосу в голос, якою тим самим заперечується роль тенора у проведенні першоджерела; сегментація *cantus firmus* із комбінаторною перестановкою, інверсійною, ракохідною і ритмо-масштабною трансформацією сегментів), визначили широкий діапазон конструктивних можливостей роботи з *cantus prius factus* у ренесансній месі. Наведемо приклад з *Kyrie I* з меси «*Je ne demande*» («Я не прошу») Якоба Обрехта<sup>2</sup>. В основі тематизму меси лежить переробка *chanson* Антуана Бюнуа з такою ж назвою (прикладі 1, 2).

<sup>1</sup> Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним. – М. : Музыка, 1982. – 253 с.

<sup>2</sup> Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М. : Музыка, 1985. – С. 166–168; 293–295.

Приклад 1.

1. Je ne demande Бюнуа

Приклад 2.

2. Kyrie I з меси "Je ne demande" Обрехт

Аналізуючи початкові фрагменти Kyrie I з меси Я. Обрехта, відзначимо наявність кількох прийомів використання першоджерела:

а) у перших трьох тактах точно цитується двоголосний початок *chanson* А. Бюнуа;

б) у наступних чотирьох тактах зберігається матеріал тенорового голосу *chanson*, який доповнюється проведенням у верхньому голосі початкового сегмента «а» першоджерела, який утворює імітацію тенорової партії (таке імітування сегменту «а» триває і далі, зазнаючи інверсійних і ритмо-масштабних змін);

в) дещо пізніше першоджерело проходить також у тенорі (ритмо-масштабне збільшення матеріалу підкреслює його роль як *cantus firmus*).

В історично пізніше сформованому протестантському хоралі та його обробці багато в чому зберігаються, хоча й оновлюються прийоми роботи з першоджерелом. У збереженні принципу «незмінного першоджерела» активно використовується техніка акордової гармонізації і перегармонізації хоралу, матеріал якого викладений у провідному мелодичному голосі. Наведемо приклади з органної обробки хоралу «Aus der Tiefe rufe ich» Й. С. Баха (прикладі 3, 4).

## Приклад 3.

3. **Aus der Tiefe rufe ich** Й.С.Бах

сегмент "а"

сегмент "в"

## Приклад 4.

4. **варіація на тему хорала:**

сегмент "а"

сегмент "в"

У прикладі 3 мелодичний голос супроводжується акордово-гармонічним викладом із виразною поліфонізацією фактурних голосів. У наступній варіації (приклад 4) сегменти мелодії хоралу контрапунктично поєднуються з авторським тематичним матеріалом – виразним мелодико-гармонічним фігуруванням шістнадцятими. Така техніка роботи з першоджерелом стала міцною традицією для подальшого історичного становлення і формування жанру поліфонічної обробки. Однак у нових умовах змінилася сама сутність першоджерела. ХІХ ст. утвердило народну пісню як

авторитетне першоджерело. В українській традиції розвиток жанру поліфонічної обробки розпочинає М. Лисенко<sup>1</sup>.

Аналіз обробки української народної пісні «Ой пила, пила та Лимериха» М. В. Лисенка виявляє парадоксальну ситуацію – при традиційній акордовій гармонізації усі фактурні голоси будуються на поліфонічній комбінаториці чотирьох пісенних поспівок «а», «в», «с» і «d». Цей прийом нагадує аналогічні хоральні обробки Й. С. Баха, у яких усі фактурні голоси формуються з імітаційних проведень вичленованих мотивів хоралу<sup>2</sup> (приклад 5):

Приклад 5.

Ой пила, пила та Лимериха.                      М.Лисенко

5.    Andante mosso

<sup>1</sup> Поліфонічна обробка української народної пісні стала об'єктом ряду досліджень. Наприклад, Герасимова-Персидська Н. О. Поліфонія М. Леонтовича // Творчість М. Леонтовича. – К. : Муз. Україна, 1977. – С. 99–125; Герасимова-Персидська Н. О. Характерні риси поліфонії М. Леонтовича // Українська радянська музика. – Вип. 2. – К., 1962. – С. 129–152; Хіврич Л. М. Народна пісня як джерело і об'єкт поліфонічного розвитку в хорових обробках М. В. Лисенка // Українське музикознавство : міжвідомчий науково-методичний збірник. – Вип. 27. – К., 1997. – С. 113–119.

<sup>2</sup> Тут мимоволі спадають на думку роки навчання М. В. Лисенка у Лейпцигу, де український композитор ретельно вивчав творчість Й. С. Баха і де були видані його збірки обробок українських народних пісень.

У наступному прикладі обробки української веснянки «Благослови, мати» Л. М. Ревуцького привертають увагу моменти, які можна вважати успадкованими від історичних традицій поліфонічної обробки:

- 1) поява в інструментальній партії «авторської теми»;
- 2) використання ритмо-масштабної трансформації у співвідношенні мелодії пісенного першоджерела з контрапунктом у фортепіанній партії (останній починається ритмічним зменшенням початкового мотиву вокальної партії) (приклад 6).

Приклад 6.

6. **Благослови, мати** Л.Ревуцький

У камерно-вокальній обробці української народної пісні «Ой не спиться й не лежиться» Б. М. Лятошинського відзначаємо своєрідний «дуетний» контрапункт мелодії пісні (вокальна партія) й «авторської теми» (фортепіанна партія), сплетеної з інтонаційних зворотів мелодії пісні (приклад 7).

Приклад 7.

7. Andante                      Ой не спиться й не лежиться.                      Б.Лятошинський.

7. Andante                      Ой не спиться й не лежиться.                      Б.Лятошинський.

мі-ся-чень-ку, і ти, яс-на-я зо-ре. Та й при-сві-ти до-рі-жень-ку аж до ми-ло-ї дво-ру.

Відзначимо, що вступ «авторської теми» утворює пропосту, а вступ вокальної партії, яка проводить пісенну мелодію, – респосту у збільшенні. Водночас, порівнюючи вокальну та інструментальну партії, виявимо відмінність у їхній структурній організації. Пісенний матеріал має чітко симетричне і квадратне членування на чотири

мелодичні фрази. Цезури «авторської теми» змішані і поглинуті об'єднуючою лінією широкооб'ємного за діапазоном низхідного мелодичного руху, який виконує функцію кульмінаційного динамічного завершення всієї обробки.

Приклад з хорової обробки української народної пісні «Поза яром» П. О. Козицького показовий тим, що об'єднує куплетну форму пісні з формою фуґи. Наближені до автентичного народнопісенного звучання, заспів і приспів обробки (з додаванням у приспіві до першого фактурного голосу другого голосу), які можна віднести до цитування двоголосної пісні, характеризує варіантно-імітаційне співставлення матеріалів голосів, аналогічне тоніко-домінантовому співвідношенню теми і відповіді фуґи. До першої пари чоловічих голосів, які утворюють перший куплет, додається друга пара жіночих голосів з тим же тематичним матеріалом, який проводиться октавою вище і відповідає другому куплету (приклад 8).

Приклад 8.

8. Andante Поза яром П. Козицький

По - за я - ром, да по - за я - ром, по - за

о - рав ми - лий, да

лу - гом о - рав ми - лий чу - жим плу...(- гом)

о - рав ми - лий, чу - жим плу - гом; чу - жі во - ли, чу - жа

Кожна пара проведень завершується каденцією. Усі чотири проведення (тема – відповідь – тема – відповідь) утворюють експозицію фуґи, що дає композитору можливість перейти до наступної фази розвитку – до стретних проведень теми і розгорнутих інтермедій (приклад 9).

Приклад 9.

9. *Piu mosso*

ни - ва, си - ві во - ли, да чу - жа ни - си ва, в'  
 чу - жа ми - ла по - го - ня - є, по - го - ня - є ой!

Виразні ладові зміщення підводять до точної репризи хорової пісні-фуги (приклад 10).

Приклад 10.

10.

во - ли, да чу - жа - ми - ла - ой! - да - - - -  
 чу - жа ми - ла по - го - ня - є, по - го - ня  
 чу - жа ми - ла да по - го - ня - є,  
 на сто - - ро - ни, ой, да по - гля - да - - - -

*ff* *risoluto*

Наступний приклад вільної обробки української купальської пісні «Купала на Йвана» Л. Грабовського до музики з кінофільму Ю. Ільєнка «Вечір напередодні Івана Купала» показовий у двох аспектах:

- 1) тут здійснено переробку мелодичного матеріалу першоджерела<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> Згадаємо техніку колоруння *cantus prius factus* в англійському дисканті.

2) в обробку включено «неконтрапунктичні» гетерофонні нашарування з одночасним поліладовим поєднанням хроматичних варіантів (*фа – фа-дієз*) та безперервними гетерофонними секундовими тертями<sup>1</sup>.

У цій вільній обробці Л. Грабовський зберігає ритмічний малюнок поетичної складової структури і ритміку музичного тексту першоджерела, зафіксованого свого часу М. В. Лисенком. Мелодичний матеріал першоджерела трансформований – ладово колорований у першому і другому тактах, транспозиційно переміщений у четвертому і п'ятому тактах та інверсійно проведений у шостому такті (приклад 11)<sup>2</sup>.

Приклад 11.

11.

Ку --- па ---- ла                    на    Йва ---- на.                    Ку ----- павсь    І ---- ван.

S I, II (1); S I (2,3).

1. Ку -- па --- ла                    на ---- Йва ---- на                    Ку ---- павсь    І ---- ван  
 2. Ку-- па---- ла                    на    Йва---- на.                    Прий--- шлось    річ---- ку  
 S II 3. Ку--па---- ла                    на    Йва---- на.                    Дів---- ка    Ма---- рин-

2. Ку--па----ла                    на    Йва---- на                    Прий---шлось    річ---- ку  
 S II 3. Ку--па----ла                    на    Йва---- на.                    Дів---- ка    Ма---- рин-

3. Ку--па---- ла                    на    Йва---- на.                    Дів---- ка    Ма---- рин-

та    в во----- ду    впав.    Ку-- па-- ла                    на    Йва--- на.

(1) та    в во----- ду    впав.    Ку---- па --- ла                    на    Йва ---- на.  
 (2) брес---ти,    плив---- ти.    Ку---- па--- ла                    на    Йва---- на.  
 (3) ка    вто---- ну----- ла.    Ку---- па--- ла                    на    Йва---- на.

(2) брес---ти,    плив---- ти.    Ку----- па --- ла                    на    Йва--- на  
 (3) ка    вто---- ну----- ла.    Ку---- па--- ла                    на    Йва---- на.

(3) ка    вто---- ну---- ла.    Ку----- па ---- ла                    на    Йва----- на.

<sup>1</sup> Знову ж, слід згадати зони секундового дисонування у шартрському органі.

<sup>2</sup> Перший рядок прикладу є оригіналом пісні, записаної М. Лисенком.

У сучасний період звернення композиторів до фольклорних першоджерел характеризується все більшим проникненням у сферу автентичності. Звичайно, праобразом такої автентичності все ж є нотний запис – розшифровка фольклорного першоджерела. Така розшифровка завжди була умовною, бо її засобами не можна вичерпно зафіксувати той вільний процес імпровізування, який не доступний дискретній нотній фіксації. Це особливо помітно у спробах фольклорної розшифровки спонтанної поліфонії, яка виникає у передбаченому в ритуалі поєднанні кількох груп виконавців. Наведемо приклад із російського весільного причету північно-західного регіону Росії<sup>1</sup>. Спроба дослідників поєднати у розшифровці причет молоді та ансамбль дружок, який імітує причет квартою вище, виявилася неможливою, бо нотний запис у його ритмічно регламентованій формі виявився умовним і не піддавався загальній вертикалізації (див. приклад 12).

Приклад 12.

12. ♩ = 72      невеста

и у те - - - бя жо девушки я,  
По - - - - -  
шю - - - - ж(ы) шю - - - - же - н(и), да - к(ы)  
те - - - - ре - - - - ли мы

Однак є історичні приклади втілення у композиторській творчості спонтанного нашарування партій. Таке «проникнення у сферу автентичності», на перший погляд, протистоїть нотно фіксованим принципам організації музичного тексту. Однак сучасні автори здійснюють спроби поєднати дві якісно відмінні системи формування звукового простору. О. Кошиць в обробці «Ой у бору, у бору» поєднав звучання двох хорів, підкресливши відмінність ритмічних мензур у поєднанні двох темпових швидкостей руху – повільного і швидкого (приклад 13). Загалом же контрапунктичного узгодження голосів у цій обробці було досягнуто.

<sup>1</sup> Русская свадьба. Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтюге (Тарногорский район Вологодской области) / Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И. – М.: Современник, 1985. – С. 246.

Приклад 13.

Ой у бору, у бору

О.Кошиць

13. Moderato

Сопрано I II

Альти I II

Тенори

*pp*

Ой у бо - ру, у бо - ру, там во - ло - хи по -

Гей

Ой у бо - ру, у бо - ру, там во - ло - хи по - ють.

*p*

ють.

Гей, гей, гей

*p*

Гей, гей, гей

*p*

Дай, Бо - же, ой Дай, Бо - - же!

*mf*

Дай, Бо - - же, ой Дай, Бо - - же!

*mf*

Більш радикальну форму поліхорного (полігуртового) співвідношення запропонував Є. Станкович у поєднанні двох пісенних ансамблів (гуртів) у фольк-опері «Цвіт папороті». Тут вертикальне часове поєднання звучання двох пісень у їх автентичному варіанті нагадує наведену вище розшифровку російського весільного причету (приклад 14).

Людські купала Є. Станкович

14. Одна (I гурт)

Всі Тай Пет - рів - ня - я зо - зу  
лень - ка ой тай не куй  
ра - но по діб - - - ро - ві.

Одна  
Тай не куй ра - но по діб

I гурт  
ро - - - - ві ой

II гурт  
Сто - я - ла Ма - рин - ка на ме - жі зра - до - ва - лась  
не бу - - - - ди  
сер - день - ко вдо - - - - ро - зі да сто - я - ла

Таким чином, названі на початку статті конструктивні можливості роботи з *cantus prius factus* мали подальше продовження. У наведених обробках Л. Ревуцького та Б. Лятошинського підкреслені ритмо-масштабні трансформації тематичних поспівок першоджерела вказують на спільні ознаки з бахівською ідеєю «авторської теми» і техніки ритмо-масштабної трансформації у ренесансній музиці; комбінаторна перестановка відзначена в обробці М. Лисенка; робота з першоджерелом П. Козицького подібна до техніки включення тематизму шансон А. Бюнуа у месу Я. Обрехта та ін. Загалом же поліфонічна обробка, якщо розглядати її як узагальнене поняття, яким об'єднуються характерні для різних епох типи композиційної роботи з першоджерелом, відповідає ознакам універсалій, запропонованих Ю. Коном<sup>1</sup>:

1. До цього типу композиційної структури (поліфонічної обробки) звернулися перш за все ті культури, які історично базувалися на монодичних традиціях.

<sup>1</sup> Кон Ю. Несколько замечаний о проблеме музыкальных универсалий // Александр Наумович Должанский. Сборник статей к столетию со дня рождения / Союз композиторов Санкт-Петербурга; Музыкальный фонд Санкт-Петербурга. – Спб., 2008. – С. 86–96.

2. В усіх культурах, які базуються на монодії, неминучим був період переходу від монодії до багатоголосся, яке інтонаційно залежало від специфічних принципів монодії.

3. Багатоголосся, яке виникало на основі монодії, завжди спиралось на ідею контрапунктичного узгодження голосів по вертикалі.

4. Перехід до такого типу багатоголосся міг здійснюватися тільки у формі нотної фіксації. І навіть у випадку звернення до імпровізаційно-мінливої автентики, усе ж єдиною можливою формою фіксації поліфонічних обробок є нотний запис.

5. Музична традиція могла історично існувати в умовах переробки вихідного матеріалу, чому й відповідала поліфонічна обробка протягом усього періоду її існування.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Русская свадьба. Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтюге (Тарногорский район Вологодской области) / Балашов Д. М., Марченко Ю. И., Калмыкова Н. И. – М. : Современник, 1985. – 390 с.

2. Герасимова-Персидська Н. О. Поліфонія М. Леонтовича // Творчість М. Леонтовича. – К. : Муз. Україна, 1977. – С. 99–125.

3. Герасимова-Персидська Н. О. Характерні риси поліфонії М. Леонтовича // Українська радянська музика. – Вип. 2. – К., 1962. – С. 129–152.

4. Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения. Cantus prius factus и работа с ним. – М. : Музыка, 1982. – 253 с.

5. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М. : Музыка, 1985. – 360 с.

6. Кон Ю. Несколько замечаний о проблеме музыкальных универсалий // Александр Наумович Должанский. Сборник статей к столетию со дня рождения / Союз композиторов Санкт-Петербурга, Музыкальный фонд Санкт-Петербурга. – Спб. :, 2008. – С. 86–96.

7. Хіврич Л. М. Народна пісня як джерело і об'єкт поліфонічного розвитку в хорових обробках М. В. Лисенка // Українське музикознавство. – Вип. 27. – Київ, 1997. – С. 113–119.

**Пясковський І. Б. Шлях історичного розвитку поліфонічної обробки.** Розглянуто поліфонічну обробку у широкому значенні – як канонізовану традицію переробки першоджерела. У цьому плані історія поліфонічної обробки триває від пізнього Середньовіччя та Ренесансу до сучасного періоду. Протягом багатоголового розвитку поліфонічна обробка ґрунтувалась на певних композиційно-технічних прийомах, які включали роботу як із контрапунктним матеріалом, так і з пісенним першоджерелом.

**Ключові слова:** поліфонічна обробка, канонізована традиція, переробка першоджерела.

**Пясковский И. Б. Исторический путь развития полифонической обработки.** Полифоническая обработка рассматривается в широком понимании – как канонизированная традиция переработки первоисточника. В этом плане история полифонической обработки прослеживается от позднего Средневековья и Ренессанса до современного периода. На протяжении многовекового развития полифоническая обработка основывалась на определенных композиционно-технических приемах, которые включали работу как с контрапунктирующим материалом, так и с песенным первоисточником.

**Ключевые слова:** полифоническая обработка, канонизированная традиция, переработка первоисточника.

**Pyaskovsky I. B. Historical Ways of Polyphonic Treatment Development.** The article considers polyphonic treatment in the full sense – as canonical tradition of the processing the original source. In this regard the history of polyphonic treatment encompasses the period from the late Middle Ages and Renaissance to the modern period. Over centuries of development the polyphonic treatment was based on determined compositional and technical approaches in the adaptation of elements including work with both counterpoint material and song original source.

**Key words:** polyphonic treatment, canonical tradition, treatment of the original source.