

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КАШИРЦЕВ РУСЛАН ГЕННАДІЙОВИЧ

УДК: 78.071.1(477)"19":785.11]:781.22

ДИСЕРТАЦІЯ

**ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕМБРУ ТА ФАКТУРИ
В ОРКЕСТРОВИХ ТВОРАХ
КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

Р. Г. Каширцев

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Борисенко Марія Юріївна,

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Каширцев Р. Г. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», галузь знань 02 – «Культура і мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021.

У дисертації системно розглянуто актуальну для сучасного музикознавства проблематику інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття; вивчено та систематизовано основну джерельну базу, сформовано відповідний термінологічний апарат задля висвітлення досліджуваної теми.

В якості музичних зразків для аналізу обрано оркестрові партитури, що є найбільш показовими з точки зору різноманітного вияву в них дії цього потенціалу – «Іспанська рапсодія» М. Равеля, «П'ять п'єс для оркестру» А. Шенберга, «Концерт для скрипки з оркестром *in D*» І. Стравінського. Опуси досліджено відповідно до хронології їхнього створення.

Актуальність дослідження зумовлена кількома факторами, *по-перше*, існуванням певних «лакун» у вивченні тембру та фактури як єдиного художньо-виразового комплексу, що функціонує на всіх рівнях музично-комунікативної системи; дану методологію дослідження обґрунтовано на прикладі вказаних оркестрових зразків. *По-друге*, у фокусі представленої проблематики домінантним визначено саме інтерпретаційний аспект тембру та фактури, який вивчено на прикладі оригінальної композиторської творчості як складного процесу, що закономірно включає механізми інтерпретації історичних художніх моделей – позамузичних і, власне, музичних: жанрово-стильових, формотворчих, стилістичних, у тому числі, темброво-фактурних тощо. Пропонований науковий дискурс теми є продуктивним із точки зору усвідомлення глибинних аспектів композиторської творчості та її важливої

складової – інструментування, тим більше, що ці питання у сучасній музичній науці й досі залишаються малодослідженими. Це складає *наукову новизну, перспективу подальшого розвитку* основних положень пропонованої роботи, що сфокусовано в її назві – «Інтерпретаційні потенціал тембру та фактури в творчості композиторів першої половини ХХ століття».

Об'єктом дослідження є оркестрово-симфонічна творчість композиторів першої половини ХХ століття, *предметом* – виразові можливості тембру та фактури в аспектах композиторської інтерпретації та мистецтва інструментування.

Мета дослідження – виявити різноманітні аспекти художньо-інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури в діалектиці їхньої взаємодії на прикладі оркестрової творчості композиторів першої половини ХХ століття.

У *Розділі 1* дисертації визначено, що тембр і фактура є дієвими виразовими чинниками художньої, зокрема, композиторської інтерпретації. З приводу цього розглянуто тембр (передусім, як музично-естетичну категорію) та сучасну теорію й методологію вивчення фактури в музиці; на перший план виведено аспекти діалектики взаємодії тембру та фактури як музично-змістовних параметрів, які уособлюють втілення музичного твору у звучанні.

У зв'язку з цим визначено напрями розробок питань тембру і фактури як окремих художніх чинників у музиці із подальшим пошуком точок дотику між ними на базі сучасних теорій: власне, тембру та фактури; музичної акустики; музичної інтонації; художньої інтерпретації; психології музичного сприйняття; композиторської творчості; інструментування. Здійснено попередній компаративний дискурс вивчення тембру та фактури в системі інших змістовних музично-виразових засобів, акцентовано увагу на їхній співдії з музичною драматургією, формою та ритмом її розвитку тощо.

З приводу вищесказаного, порушено етимологічний, акустичний, інтонаційний, інтерпретаційний аспекти розгляду тембру та фактури.

У колі розглянутої проблематики про тембр визначено, зокрема, різницю між двома науковими підходами: першим, що вивчає питання фізичної природи тембру, його виникнення як суб'єктивного відчуття, сприйняття та асоціативного потенціалу; другим, зосередженим на властивостях тембру як стиле-, жанро-, формотворчого чинника. Поєднуючим фактором стає усвідомлення тембру як інтонаційного феномену.

Огляд джерел, а також розвідки автора дисертації з питань музичної фактури показали наявність двох основних напрямів дослідження цього питання: по перше, *внутрішньої будови фактури* як інтонаційного та музично-мовленнєвого явища; по друге, *«зовнішніх» факторів* – її кореляції з усіма іншими змістовними параметрами музичного твору, а саме формотворчими (з точки зору структурних, функціональних, драматургічних виявів), жанрово-семантичними (створення певного характеру звучання), стильовими (вплив на створення художньої цілісності твору) тощо.

Окрему увагу зосереджено на трактуванні фактури як тривимірної системи, що становить перспективну сферу сучасних досліджень. З'ясовано, що у більшості наукових праць аспекти тембру не включено до неї. У запропонованому дисертаційному дослідженні обґрунтовано існуюче поняття «глибини» фактури, яке визначено як один з її вимірів, темброво-просторова координата, що містить невідокремлювану складову – тембровий компонент. У зв'язку з цим, аргументовано, що глибинну складову фактури реалізує саме тембр, який, у такий спосіб, становить із фактурою єдиний музично-виразовий комплекс у процесі музичного розвитку.

Наданий аспект вивчення теорії художньої інтерпретації виводить на перший план: проблему музичного мислення, мовлення та мови; втілення глибинного (темброво-акустичного) виміру фактури у системі музичної нотації; наявності музично-чуттєвісного виміру в процесі художньої інтерпретації. Запропоновано визначення понять, що обґрунтовують наукові положення дисертації.

У *Розділі 2* системно досліджено теоретичні, методологічні, а також художні виміри композиторської інтерпретації, складові як самого творчого процесу, так і індивідуальності митця, що передбачає також розгляд теорії моделювання в дискурсі творчості композитора та інтерпретації.

З приводу цього, увагу акцентовано на сфері композиторської творчості як такої, її напрямках, шляхах наукового усвідомлення, відповідній термінології, закономірно пов'язаної з основною проблематикою дисертації. Надано загальне визначення понять «композиторський задум», «еволюція / вибудова композиторського задуму», «творче завдання композитора» та інших, охарактеризовано їхнє значення в музично-комунікативній системі, а відтак – інтерпретаційну складову.

Адже інтерпретаційний аспект творчості композитора традиційно розглядається, здебільшого, у межах вивчення так званих «жанрів вторинної творчості». Натомість, у низці наукових джерел прямо чи опосередковано вказано на наявність інтерпретаційних чинників, власне, в авторській композиторській творчості. Це системно аргументовано у запропонованій дисертації, з'ясовано складові, внутрішні та зовнішні чинники інтерпретаційного композиторського процесу, виявлено сценарії-моделі в системі «композитор – замовник»; у підсумку надано визначення понять «композиторська творчість» та «композиторська інтерпретація».

Підкреслено дуальну природу творчого моделювання в інтерпретаційному дискурсі – як процесу вибудови твору та як його інтонаційного результату; розглянуто етапи роботи автора над твором, моделювання різних музично-семантичних рівнів, спрямованих на досягнення драматургічної цілісності. З приводу проблематики інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури в композиторській творчості, моделювання, значною мірою, знаходить свій вияв також у мистецтві інструментування.

Розділ 3 присвячено розгляду тембро-фактури, її виразових можливостей в оркестровій музиці у композиторському та виконавському аспектах; задля цього залучено проблематику формування мистецтва

інструментування, його прийомів і принципів станом на першу половину ХХ століття (відповідно до обраного в дисертації історичного періоду); оркестрової творчості як музично-комунікативної концепції, інструментування як техніки вибудови темброво-фактурного комплексу, драматургії, синтаксису, тектоніки, модальності. Запропоновано поняття «модус інструментування», наведено його типологію.

Оркестр у комунікативній системі «композитор – виконавець – слухач» набуває ролі концепції, що має певні умови написання, виконання та сприйняття музики і є стиле- та жанротворчим чинником, що, в свою чергу, зумовлює виникнення оркестрового напрямку композиторської творчості. Розглянуто процеси історичного розвитку оркестрової тембро-фактури, її специфічних акустичних, музично-виразових, інтерпретаційних якостей, принципи оркестрового втілення яких стає визначальним маркером оркестру-концепції.

Встановлено, що поступовий розвиток техніки інструментування виводить темброво-колористичний аспект та формотворчі властивості тембро-фактури на перший план до початку ХХ століття. Це передбачає використання існуючих та винаходження нових авторських методів, прийомів та принципів інструментування і, відповідно, вибудови та опрацювання темброво-фактурного комплексу; за цих обставин, глибина фактури набуває великого значення як засіб композиторської інтерпретації.

У дисертації уведено нові поняття, уточнено низку існуючих визначень, що спрямовано, з одного боку, на висвітлення формотворчих аспектів темброво-фактурного комплексу, а з іншого – творчих намірів композитора щодо його вибудови. Модус інструментування як парадигма композиторського підходу до загального темброво-фактурного плану у творі є драматургічним, синтаксичним, тектонічним чинником, який утворює певну темброво-фактурну модальність. З цих міркувань, визначено, що інструментування є як засобом, так і виявом композиторської інтерпретації, віддзеркаленням інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури.

Заключний *Розділ 4* становить аналітичні нариси окремих творів провідних майстрів оркестрового колориту – М. Равеля, А. Шенберга, І. Стравінського. Увагу приділено функціонуванню темброво-фактурного комплексу як художнього, образно-семантичного, драматургічного, формотворчого чинника, акцент зроблено на прийомах інструментування, використаних для втілення складових цього комплексу, його інтерпретаційних якостей.

«Іспанська рапсодія» М. Равеля розглянута як приклад існування темброво-фактурного комплексу у двох варіантах – оркестровому та фортепіанному; увагу зосереджено, передусім, на оркестровій темброво-фактурній моделі твору, що виявляє аспекти динамізації та увиразнення драматургічних і синтаксичних чинників. Визначено основні принципи інструментування, уживані композитором при написанні твору, розглянуто аспекти їхнього взаємозв'язку із програмністю, жанрово-стильовим виміром твору, драматургією.

Розглянуто риси інструментування А. Шенберга, за яких композитором вибудовано темброво-фактурний комплекс «П'яти п'єс для оркестру». У цьому творі знаходить своє віддзеркалення пізніше висловлена композитором ідея *Klangfarbenmelodie* (тембрової мелодії), висловлено припущення про вплив позамузичних стимулів до написання твору, зокрема, образів з живопису. Композитор приділяє велику увагу інтерпретаційним можливостям тембру та фактури, що виражено у численних авторських ремарках, штрихових позначках. Визначено найсуттєвіші засоби інструментування, серед яких і власні винаходи композитора; особливості будови темброво-фактурного комплексу (передусім, колоритоцентричний модус інструментування) свідчать про визначальне музично-змістовне значення тембрової колористики у творі А. Шенберга.

Концерт для скрипки з оркестром І. Стравінського є прикладом вибудови авторської інноваційної моделі темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру. Жанр концерту із властивими йому рисами отримує

оновлене темброво-фактурне наповнення, за якого трактування ролей соліста, оркестру та їхньої взаємодії є переосмисленими в умовах жанрово-стильового синтезу, властивого творчості І. Стравінського (це знаходить відображення у спеціальних термінах, уведених науковцями для дослідження творчого доробку композитора). Інтерпретаційні можливості тембру та фактури в цій новій системі взаємодій реалізуються композитором із використанням численних прийомів інструментування, як усталених в практиці, так і авторських; змішаний модус інструментування зумовлює змістовно-драматургічну єдність темброво-фактурних комплексів соліста та оркестру.

У підсумку роботи знаходять підтвердження основні позиції наукової новизни дисертації, що полягає в наступному: вперше розглянуто питання інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття; уведено, уточнено та обґрунтовано поняття «темброво-фактурний модус», «модус інструментування», «інтерпретаційний потенціал тембру та фактури» та інші; у відповідності до обраної теми (підкреслюючи єдність тембру та фактури як факторів звуковиразовості) уточнено та модифіковано ряд існуючих в музикознавстві термінів; охарактеризовано процес композиторської інтерпретації під час написання оригінального твору, висвітлено чинники цього явища в композиторській творчості.

Перспективи подальшого дослідження пропонованої теми полягають у вивченні: композиторської творчості, інтерпретаційних процесів у ній; темброво-фактурного комплексу як єдності всіх музично-виразових компонентів у творі, інтерпретаційного потенціалу цього комплексу в композиторському, виконавському мистецтвах, слухацькому сприйнятті, інших видах художньої інтерпретації, музично-комунікативної системи в цілому; інструментування як компоненту композиторської творчості (особливо, оркестрової), що має визначати критерії майстерності митця, методи вибудови темброво-фактурної концепції твору, що впливає на його жанрово-стильові, композиційно-семантичні, формотворчі, тематичні рівні.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у використанні матеріалів дисертації у наведених вище перспективних напрямках для подальших наукових розвідок. Отримані результати можуть бути використані у курсах навчальних дисциплін «Музична інтерпретація», «Музична психологія», «Аналіз музичних творів», «Сольфеджіо», «Теорія інструментування», «Інструментознавство», «Історія оркестрових стилів», «Читання партитур» та інших; у спеціальних класах із композиції та інструментування для бакалаврів, магістрів, аспірантів вищих музичних навчальних закладів України та інших країн світу; в якості джерела при розв'язанні практичних проблем музичної композиції та виконавства в аспекті художньої інтерпретації та музичної комунікації.

Ключові слова: музична комунікація, композиторська інтерпретація, оркестрова творчість, темброво-фактурний комплекс, інтерпретаційний потенціал тембру та фактури, моделювання, темброва драматургія, глибина фактури, модус інструментування.

SUMMARY

Kashyrtsev R. G. Interpretative Potential of Timbre and Texture in Orchestral Works of Composers of the First Half of the 20th Century. – The qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

The dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the scientific degree of Philosophy Doctor (PhD) on the specialty 025 – “Musical Arts”; the field of knowledge 02 – “Culture and Arts”. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

The relevant for the modern musicology issue of the interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century is systemically considered in the dissertation; the necessary source base is studied and systematized, the appropriate terminological apparatus is formed for clarification of the main statements of the research.

Ones of the most displaying orchestral scores are chosen for the analysis in the terms of the interpretative potential of timbre and texture – “Spanish Rhapsody” by M. Ravel, “Five Orchestral Pieces” by A. Schoenberg, “Concerto” for violin and the orchestra *in D* by I. Stravinsky. These works considered in accordance to their creation chronology.

The research relevance is determined due to several factors. *The first*, there are certain “gaps” in the research of the timbre and the texture as a united artistically-expressive complex, which is functioning on all of the levels of musically-communicative system; this methodological statement is justified on the example of mentioned orchestral scores. *The second*, the dissertation is focused on the interpretative potential of timbre and texture, which is studied on the example of original composer’s art; the latter naturally includes mechanisms of the interpretation of historical artistic models – extramusical and, actually, musical: genre-style, formative, stylistic, timbrally-textural etc. The proposed scientific discourse of the topic of the dissertation is productive in terms of comprehension of in-depth aspects of composer’s art, and also its important component – the instrumentation* (moreover, these issues are less considered in the modern musicology). These all form *the scientific novelty, the perspective of the further development* of main statements of the offered work, which are focused in the dissertation’s name – “Interpretative Potential of Timbre and Texture in Orchestral Works of Composers of the First Half of the 20th Century”.

The research object is the symphonic-orchestral art of composers of the first half of the 20th century; *the subject* considered – the expressive capabilities of the timbre and the texture in aspects of composer’s interpretation and the art of instrumentation.

* Note: in the Ukrainian musicology and art of musical composition the term of “instrumentation” includes not only issues of organology, or simple meaning of instrumental combination used in composition, but also all of aspects of musical timbrally-textural components organization, their interaction and correlation in all kinds of music. In this context, “orchestration” can be considered as more specific term with meaning of “orchestral instrumentation” – the composer’s working with score; so, in the field Ukrainian musicology the “instrumentation” have broader meaning and, therefore, is chosen as main for usage in the dissertation.

The research aim is to reveal diverse aspects of the artistically-interpretative potential of timbre and texture in the dialectic of their interaction on the example of the orchestral art of composers of the first half of the 20th century.

In *Chapter 1* is defined, that the timbre and the texture are effective and important factors of the artistic and, in particular, composer's interpretation. Thus, the timbre (primarily, as musically-aesthetic category) and the modern theory / research methodology of the musical texture are considered; aspects of timbre and texture interaction dialectic (which embodies musical piece in sound) brought out on the foreground of the discussion.

In this regard, perspective courses of issues of the timbre and the texture as particular artistic factors in music (with further search of "contact points" between them) are defined on the base of following modern theories: actually, the timbre and the texture in music; the musical acoustic; the musical intonation; the artistic interpretation; the psychology of musical perception; the composer's art; the instrumentation. A preliminary comparative discussion of the timbre and the texture in the system of other contextual means of musical expression is made; their common action with the musical dramaturgy, the form and the overall rhythm of their development is studied.

Thus, the attention is focused on etymological, acoustical, intonational, interpretative consideration aspects of the timbre and texture.

In the field of issues relevant to the timbre, the difference between two scientific approaches is clarified. The first is addressed to the physical nature of the timbre, its appearance as subjective feeling, perception and associative potential; the second is referred to the timbre properties as creative factor of the style, the genre and the musical form. These research branches are linked in dissertation due to offered consideration of the timbre as intonational phenomenon.

Source review and the own articles by the author of dissertation on the topic of the musical texture revealed two main courses of research: the first, *studies of inner formation of the texture* as the intonational phenomenon, and thus, the generator of "musical speech"; the second, *investigations of "outer" factors*, which

supposes the aim to clarify the way of texture correlation with other contextual parameters of musical piece, namely formative (in regards of structural, functional, dramaturgical manifestations), genre-semantic (creation of certain character of sounding), style (an influence on artistic wholeness of a piece) etc.

Special attention is devoted to the texture consideration as a three-coordinate system, which is a perspective sphere of modern researches. It is found out, that aspects of the timbre are not included in this course of investigations. Thus, in the context of dissertation, the already existing in musicology term of “texture depth” is defined as one of texture dimensions, its timbrally-spatial coordinate, which includes the timbre as inseparable component. Therefore, it is argued that the texture depth realization occurs through the timbre, so, the timbre and the texture in music are merged in one whole musically-expressive complex in the process of musical form development.

Due to this, the aspect of the artistic interpretation in music brings to foreground following issues: the musical thinking, language and speech; the matter of textural depth embodiment in the musical notation system; the question about presence musically-sensual dimension in the process of artistic interpretation. Definitions of terms, which substantiate these scientific statements of dissertation, are proposed in the Chapter 1 and following chapters of the research.

In *Chapter 2* the theoretical, methodological, artistic dimensions of the composer’s interpretation are systematically considered, which includes issues of the composer’s creative process and the artist individuality; these requires investigation of statements of the creative modelling theory in the discourse of composer’s art and interpretation.

Therefore, due to the topic of dissertation attention is focused on the sphere of composer’s art, its tendencies, paths of scientific comprehension and the according terminology. General definitions for terms of “composer’s conception”, “composer’s plan evolution / construction”, “composer’s artistic aim” and others are proposed; their significance in the musically-communicative system is

characterized, which grants an opportunity to reveal the interpretative component in the composer's art.

The latter issue is commonly considered in researches in terms of so called "secondary art genres". In return, there are mentions (direct or indirect) about interpretative factors in the original art of composition in a row of investigated sources. This is systematically argued in the dissertation – these processes' components, inner and outer factors of composer's interpretation are studied; also, models-scenarios in the system of "composer – customer" are proposed. As a conclusion, definitions of terms "composer's art" and "composer's interpretation" are stated.

The dual nature of artistic modelling is emphasized in the interpretational discourse – as a process of musical piece construction and as its intonational result. Therefore, stages of composer's work with musical material, modelling of various musically-semantic levels (which is dedicated for the purpose to achieve the dramaturgical wholeness) are considered. In regards of interpretational potential of timbre and texture issues, modelling, to a great extent, reveal itself in the art of instrumentation.

Chapter 3 is devoted to consideration of the timbre-texture and its expressive capabilities in the orchestral music in aspects of composing and performing. Due to this the following issues are involved to discussion: instrumentation, its methods and principles in time of the first half of 20th century (according to the chosen historical period); orchestral art as musically-communicative conception; the last, instrumentation as technique dedicated to the timbrally-textural complex construction process, thus, formation of dramaturgy, syntax, tectonic, modality. The term of "mode of instrumentation" is proposed, along with its typology.

The orchestra in the discourse of communicative system of "composer – performer – listener" gains attributes of the conception, in which special requirements of creation, performance and perception of music are stated. So, this musically-communicative conception of orchestra acts as a formative factor of the style and the genre; in turn, this creates the orchestral branch of composer's art. This

makes relevant a consideration of historical development processes of orchestral timbre-texture, its specific acoustical, musically-expressive, interpretative qualities, of which timbrally-textural embodiment has particular markers due to the conceptual principles of the orchestra.

It is discovered, that gradual development of the instrumentation technique in the art of composition till the beginning of 20th century brings to foreground the timbrally-colouristic aspect and formative properties of the timbre-texture. This anticipates usage of present and invention of new means, methods and principles of the instrumentation, that also means gradual (in historical context) and significant enrichment of timbrally-textural complex. So, the textural depth gets much bigger sense as a mean of composer's interpretation.

In purpose of, in one hand, to clarify formative aspects of the timbrally-textural complex and, in other hand, to reveal artistic intentions of a composer in a process of its construction, new terms are introduced and the present redefined. The mode of instrumentation (as a paradigm of composer's approach to overall timbrally-textural plan of a musical piece) is dramaturgical, syntactic, tectonic factor, which creates a particular timbrally-textural modality. Therefore, is stated, that instrumentation is both a mean and a manifestation of the composer's interpretation and, thus, a reflection of the interpretative potential of timbre and texture.

The final *Chapter 4* consists of analytical essays about particular works by outstanding masters of orchestral colouristic – M. Ravel, A. Schoenberg, I. Stravinsky. Attention is paid to the functioning of timbrally-textural complex as an artistic, a semantic, a dramaturgical, a formative factor; methods of instrumentation, which are used for the integral embodiment of all components of timbrally-textural complex (and, therefore, its interpretative qualities), are specially studied and their significance is emphasized.

“Spanish Rhapsody” by M. Ravel is considered as an example of the timbrally-textural complex existence in two variants – for the orchestra and for the piano; attention is focused, mainly, on the orchestral timbrally-textural model of the piece, which reveals aspects of dynamization and expression enhancement in terms

of dramaturgy and syntax. The basic principles of instrumentation used by M. Ravel are defined, aspects of their interaction with piece program, genre-style dimensions and dramaturgy are revealed.

Next, special features of A. Schoenberg's instrumentation, which impacts on the construction of the timbrally-textural complex of "Five Orchestral Pieces", are considered. The idea of *Klangfarbenmelodie*, later stated by the composer, is reflected in this earlier piece; in dissertation a suggestion is made about influence of extramusical stimuli for piece composition, in particular, images from painting art. A. Schoenberg paid a significant attention to the interpretative potential of timbre and texture, which revealed through the plenty of author's notes, expression marks, articulation signs. The most important means of instrumentation are defined, so the presence of composer's own inventions among them is clarified. The particularities of the timbrally-textural complex construction (especially, the colouristical-centered mode of instrumentation) witness about determinative musically contextual meaning of the timbral colouristic in piece by A. Schoenberg.

"Concerto" for violin and the orchestra *in D* is an example of construction of the author's innovative model of timbrally-acoustical interaction of the soloist and the orchestra. The genre of concerto with its inherent features gains refreshed timbrally-textural filling, in which roles of the soloist, the orchestra and principles of their overall interaction are revised in circumstances of genre-style synthesis (a trait of I. Stravinsky's art, which is reflected and described in special terms introduced by musicologists). Interpretative capabilities of timbre and texture in this new interaction system of musical means are implemented by the composer using various methods of instrumentation, such as common in practice and also built by I. Stravinsky himself; the mixed mode of instrumentation determines the contextual and dramaturgical wholeness of timbrally-textural complexes of the soloist and the orchestra.

Results of the dissertation confirm basic statements of *scientific novelty of the work done*: for the first time the issue of interpretative potential of timbre and texture in orchestral works by composers of the first half of the 20th century is considered;

introduced, redefined and substantiate terms of “timbrally-textural mode”, “mode of instrumentation”, “interpretative potential of timbre and texture” and others; in accordance to chosen topic (with emphasis of the unity of the timbre and the texture as factors of sound expression), already existent terms are redefined and modified; the process of composer’s interpretation in original composer’s art is characterized; factors of artistic interpretation in composer’s art are clarified.

Perspectives of further research of the topic proposed may be conducted in the following directions: the art of composition and the interpretative processes within it; the timbrally-textural complex as unity of all of musically-expressive components in a piece, the interpretative potential of this complex in arts of composition and performing, the listener’s perception, other types of artistic interpretation, the musically-communicative system in general; the instrumentation as a component of the art of composition (in particular, orchestral), which may define composer’s mastery criteria and methods of the construction of the piece’s timbrally-textural conception used, including its genre-style, compositional-semantic, formative, thematic levels.

The research results could be practically implemented for further investigations in different vectors, as described above. Also, materials of dissertation could find their use in courses of following disciplines: “Musical Interpretation”, “Musical Psychology”, “Analysis of Musical Pieces”, “Solfeggio”, “Theory of Instrumentation / Orchestration”, “Instrumentation” / “Organology”, “History of Orchestral Styles”, “Orchestral Score Reading” and others; special classes of “Composition” an “Instrumentation / Orchestration” for Bachelors, Masters and Postgraduate students in higher musical educational institutions in Ukraine and worldwide; finally, as a reference source for solving various practical issues of musical composition and performing art in the aspect of musical interpretation and musical communication.

Key words: musical communication, composer’s interpretation, orchestral art, timbrally-textural complex, interpretative potential of timbre and texture, modelling, timbral dramaturgy, textural depth, mode of instrumentation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

Статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України:

1. Каширцев Р. Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум : збірник статей*. Львів, 2018. Вип. 42-43. С. 169–184. URL: <https://muzuniversum.com/index.php/journal/article/download/20/16>
2. Каширцев Р. Скрипковий Концерт Ігоря Стравінського: інноваційна модель темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 56–77. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198515](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198515)
3. Каширцев Р. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. *Аспекти теоретичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. 21. С. 193–217. URL: http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk21/21_aspekt_13_kashirtsev.pdf

Публікація у періодичному науковому виданні держави-члена ЄС, включеному до міжнародних науково-метричних баз:

4. Kashyrtsev, R. Timbrally-textural functionality as factor of the “depth” of musical texture. *European Journal of Arts: Scientific journal, No. 3, 2021*. Vienna, 2021. No. 3. P. 57–63. (in English). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/timbrally-textural-functionality-as-factor-of-the-depth-of-musical-texture>

Інші публікації:

5. Каширцев Р. «Гра» як частина процесу композиторської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2021. Вип. 59. С. 131–144. URL: http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk59/problem_59_9_kashirtsev.pdf
6. Kashyrtsev, R. The Process of Musical Interpretation and the Play-Element in Music. *International Journal of Scientific Research and Management*. Mandsaur, 2021. Vol. 9, No. 6. P. 1–5. (in English). URL: <https://ijsrm.in/index.php/ijsrm/article/view/3210/2312>

ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1. ТЕМБР І ФАКТУРА В МУЗИЦІ: ВИРАЗОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ, АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	31
1. 1. Тембр як музично-естетична категорія	31
1. 2. Сучасні теорія та методологія вивчення фактури в музиці. Діалектика взаємодії з тембром. Глибина фактури	46
1. 3. Темброво-фактурні виміри художньої інтерпретації	62
Висновки до Розділу 1	77
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: ВІД ТЕОРІЇ ДО ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ	81
2. 1. Композиторська творчість: напрями досліджень, термінологія, інтерпретаційний аспект	81
2. 2. Моделювання як інтерпретаційний дискурс композиторської творчості	101
Висновки до Розділу 2	112
РОЗДІЛ 3. РОЛЬ ТЕМБРО-ФАКТУРИ В ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ	115
3. 1. Вектори історичного розвитку оркестрової тембро-фактури. Техніка інструментування: методи, прийоми, принципи	115
3. 2. Модуси інструментування: темброво-фактурні чинники, драматургія, тектоніка, синтаксис	132
Висновки до Розділу 3	153
РОЗДІЛ 4. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ЯКОСТІ ТЕМБРОВО-ФАКТУРНОГО КОМПЛЕКСУ В ОРКЕСТРОВО-СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ М. РАВЕЛЯ, А. ШЕНБЕРГА, І. СТРАВІНСЬКОГО: АНАЛІТИЧНІ НАРИСИ	156
4. 1. Темброво-фактурний комплекс оркестрової версії «Іспанської рапсодії» М. Равеля	156

4. 2. «П'ять п'єс для оркестру» А. Шенберга – нові темброво-фактурні винаходи	174
4. 3. Концерт для скрипки з оркестром І. Стравінського: інноваційна модель темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру	192
Висновки до Розділу 4	208
ВИСНОВКИ	212
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	225
НОТОГРАФІЯ	263
ВІДЕОГРАФІЯ	263
ДОДАТКИ	267

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Дослідження сфери *композиторської творчості, мислення, їхніх зовнішніх та внутрішніх факторів, критеріїв композиторської майстерності* ніколи не втрачає своєї актуальності в музичній науці. Перспективним напрямом цієї галузі стає *композиторська інтерпретація*. Саме вона унаочнює глибинні «інструменти» творчого процесу, які втілені у жанрово-стильових, драматургічних, композиційних, тематичних та інших аспектах музичного твору.

Оскільки в сучасному українському музикознавстві композиторська інтерпретація переважно розглядається в контексті вивчення міжавторського та міжстильового спілкування у жанрах вторинної творчості (транскрипція, перекладення, редакція), міжвидового перекладу (джазінг, трансдукція), закономірно постає питання наявності інтерпретаційного процесу, передусім, в авторській композиторській творчості. Адже ця думка знаходить певне відображення у джерелах, але поки що не набула системного характеру.

У зв'язку з цим виникає необхідність з'ясування *моделей* (якими користується композитор під час втілення авторського задуму), *ролі* у творчому моделюванні та його звуковій реалізації такого найважливішого засобу, як *темброво-фактурний комплекс* у взаємодії композиторської та виконавської координат. Звідси доречно нагадати, що сучасні теорії тембру та фактури вивчені дещо нерівномірно, принаймні, бракує спеціальних музикознавчих джерел, присвячених проблематиці тембру в музиці. Так само у науково-дослідницькій базі спостерігається тенденція до розмежовування тембру та фактури під час побудови наукових концепцій, а праці щодо їхньої комплексної дії й досі залишаються нечисельними. Натомість, цей комплекс, *по-перше*, природно фокусує усі інтонаційні процеси, що відбуваються в музичному розвитку; *по-друге*, як акустико-звукова реалізація твору він містить потужний інтерпретаційний потенціал, а відтак здійснює музично-комунікативну функцію в системі «композитор – виконавець – слухач»; *по-*

третє, визначає логіку темброво-фактурної драматургії в музичній композиції, а тому набуває особливого значення в царині оркестрової творчості та мистецтва інструментування.

З цього приводу у пропонованому дослідженні розглянуто *аспекти історичного формування оркестру* як музично-комунікативної концепції, *принципів інструментування*, віддзеркаленням чого також стає нерозривно пов'язаний з ними темброво-фактурний комплекс.

Його змістовно-виразові можливості разом із технікою інструментування досягли необхідного рівня для значного розвитку оркестрово-тембрової колористики саме на початку ХХ століття. Це обумовлює звернення в дисертації до найбільш показових в цьому плані інноваційних партитур М. Равеля, А. Шенберга та І. Стравінського. Обрані для розгляду твори, хоча й відносяться до одного історико-хронологічного періоду, натомість, унаочнюють різні естетико-стильові принципи інструментування та, відповідно, організації темброво-фактурного комплексу.

Отже, аспектами *актуальності* обраної теми є:

– інтерпретаційний дискурс композиторської творчості, критерії композиторської майстерності в їхній проєкції на оригінальні оркестрові твори першої половини ХХ століття, які в українському музикознавстві раніше в такому контексті не розглядалися;

– історичні, теоретичні, методологічні засади дослідження сфери композиторської інтерпретації, її змістовних принципів та художньої практики у сфері інструментування;

– необхідність подальшої системної розробки теорії тембру та фактури, виявлення діалектики їхньої комплексної взаємодії, інтерпретаційного потенціалу в оркестровій музиці, зв'язку з іншими змістовно-формотворчими компонентами музичного твору;

– уточнення та розширення існуючого термінологічного апарату в галузях теорій інтерпретації, композиції, інструментування, музичної фактури, тембру, використаного під час розгляду музичних зразків.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст роботи є відповідним означеній темі «Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття» та перспективного плану підготовки науково-дослідницьких та методичних праць ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017 – 2022 роки (протокол № 1 від 30.08.2017 р.). Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 30.11.2017 р.) на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета дослідження – виявити різноманітні аспекти художньо-інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури в діалектиці їхньої взаємодії на прикладі оркестрової творчості композиторів першої половини ХХ століття.

Завдання дисертаційного дослідження, що зумовлені поставленою метою, є наступними:

– дослідити явище композиторської інтерпретації, наявну в ній діалектику музичного мислення та чуттєвості, ігровий компонент, визначити її роль у композиторській творчості;

– вивчити питання використання / інтерпретації композитором у власній творчості художніх моделей, з'ясувати роль творчого моделювання в системі музичної комунікації, функціонування в ній тембру та фактури;

– розглянути і систематизувати основні положення сучасної теорії та методологію вивчення тембру та фактури в музиці, діалектику взаємодії цих явищ, з одного боку, як окремих змістовних параметрів музичного твору, з іншого – як його важливого інтонаційно-виразового комплексу;

– відповідно до цього, охарактеризувати явище темброво-фактурного комплексу, обґрунтувати його взаємозв'язок з іншими змістовними рівнями музичного твору – жанрово-стильовим, драматургічним, композиційним, тематичним;

– розробити новий та доповнити вже існуючий в музикознавстві термінологічний апарат щодо проблематики пропонованої дисертації, дефінувати її ключові поняття: *композиторський задум, творче завдання, музична чуттєвість, інтерпретаційний потенціал тембру та фактури, фактурна глибина, темброво-фактурні драматургія, тектоніка, модус, синтаксис, розвиток, процес образно-виразової вибудови художнього змісту твору, модус інструментування* та інші;

– систематизувати історичні відомості, джерельну базу про мистецтво інструментування у царині оркестрової композиторської творчості, становлення та розвиток оркестру, художнє значення та практику застосування темброво-фактурних засад у творах першої половини ХХ століття;

– розглянути темброво-фактурний комплекс обраних партитур М. Равеля, А. Шенберга, І. Стравінського в аспекті процесів моделювання, прийомів інструментування, що стають віддзеркаленням музичного мислення, мови, мовлення, інтерпретації,

Об’єктом дослідження є оркестрово-симфонічна творчість композиторів першої половини ХХ століття, **предметом** – виразові можливості тембру та фактури в аспектах композиторської інтерпретації та мистецтва інструментування.

Матеріалом дослідження є партитури оркестрових творів: «Іспанської рапсодії» М. Равеля, «П’яти п’єс для оркестру» А. Шенберга, Концерту для скрипки з оркестром *in D* І. Стравінського.

Методи дослідження обрані з міркувань доцільності їхнього залучення для здійснення дисертаційного дослідження – використана сукупність загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів:

– *історичний*, покликаний для вивчення етапів становлення оркестру та мистецтва інструментування з метою усвідомлення тенденцій розвитку композиторського оркестрового мислення у першій половині ХХ століття;

– *історіографічний* – необхідний для оцінки сучасного рівня вивченості обраної дисертаційної проблематики, систематизації існуючих досліджень, залучення як історичних – документальних, епістолярних, так і сучасних наукових джерел;

– *спостереження та дослідницько-пошуковий метод* – задіяні для обґрунтування сфер музичного сприйняття, мислення, чуттєвості, процесу написання музичного твору, що у комплексі з іншими методами відображає практичний досвід композиторської та виконавської діяльності автора цієї дисертації;

– *термінологічного, етимологічного аналізу* – використані при встановленні змісту та значення окремих термінів і понять;

– *системно-структурний* – необхідний для вибудови наукової концепції дисертації, її основних наукових положень, послідовно викладених в її розділах, а також для визначення, постановлення та аргументації мети, завдань, наукової новизни, практичних результатів дослідження; безпосередньо застосований під час розгляду музичних зразків;

– *моделювання* – використаний під час створення наукових моделей теоретичних систем і теорій, залучених до методологічної бази дисертації;

– *інтерпретаційний* – застосований при вивченні інтерпретаційних процесів за художніми моделями у композиторській творчості, а також інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури на прикладі обраних оркестрових зразків;

– *компаративний* – залучений для порівняльної характеристики положень джерельної бази дисертації, історичних етапів становлення оркестру і техніки інструментування, а також темброво-фактурних елементів в обраних творах;

– *жанрово-стильовий* – призначений для вивчення жанрово-стильових чинників темброво-фактурного комплексу, ролі інструментування в оркестровому стилі- та жанротворенні;

– *узагальнення*, за якого підсумовано теоретичні та практичні результати дослідження, а також визначено перспективи подальших наукових розвідок;

– *інтонаційний метод аналізу* – покликаний для вивчення художньо-семантичних, змістовно-формотворчих якостей темброво-фактурного комплексу в системі інтонаційних зв'язків.

Теоретичною базою дослідження стали джерела за наступними напрямками наукових розробок:

– *аспекти композиторської творчості, художньої інтерпретації, музичного мовлення, мислення, семіотики, теорія моделювання*: М. Арановський [10; 11], Б. Асаф'єв [12; 13], К. Біла [25; 26], М. Бонфельд [33], М. Борисенко [34–41], Р. Варнава [50], І. Гайдено [66], Є. Гуренко [91], А. Давітадзе [98], І. Драч [100], Е. Денисов [106], М. Друскін [111], О. Жарков [116–120], В. Жаркова [121], К. Зєнкін [123], Д. Кірнарська [140], А. Климовицький [146; 147], І. Коновалова [153], Н. Корихалова [158], Я. Ксенакіс [166], А. Кудряшов [167], Д. Малий [179], В. Медушевський [183–185], В. Москаленко [193; 195], А. Муха [200], Є. Назайкінський [201–204], Ю. Ніколаєвська [205], Г. Орлов [210], І. Палій [214], М. Плющенко [219], І. Полусмяк [220; 221], Я. Сердюк [251], В. Сильвестров [253], І. Стравінський [263–265], М. Тараканов [268], М. Тіц [272], М. де Фалья [282], А. Хуторська [299], В. Цуккерман [302], А. Чубак [315], Л. Шаповалова [318–323], А. Шенберг [324; 325], А. Шнітке [330–335], *S. Baker* [345], *J. Boss* [350], *P. Burkholder* [354], *A. Chernoiivanenko* [359], *Z. Domokos* [363], *D. Elliot* [365], *D. Elliot – M. Silverman* [366], *M. Elste* [367], *G. Hindrichs* [379], *P. Holmes* [380], *O. Ivanchenko* [382], *G. Jena* [383], *E. Lloyd* [390], *R. Moseley* [396], *T. Normann* [398], *H. Powers – F. Wiering* [403], *M. Reichling* [407], *J. Rink* [408], *E. Roesner* [409], *M. Saffe – J. Saffe* [412], *S. Shchelkanova* [413], *A. Schoenberg* [415], *M. Silverman* [417], *R. Weerts* [422] та інші;

– *музичної акустики, теорії музичної інтонації, тембру, фактури*: І. Алдошина – Р. Прітгс [6], Б. Асаф'єв [12], «Музична акустика» під

редакцією М. Гарбузова [15], М. Борисенко [34–41], Я. Вахітов [51], А. Волконський [62], підручник «Радіовіщання та електроакустика» [65], М. Гарбузов [67], В. Громченко [82–87], І. Денисенко [103], М. Денисенко [104], О. Жарков [116–120], Г. Ігнатченко [126–128], С. Коробецька [155], Г. Косенко [159; 160], Т. Кравцов [163], Л. Кузнецов [168], Л. Мазель [176], Л. Мазель – В. Цуккерман [177], В. Медушевський [184], В. Москаленко [194; 195], В. Мужчиль [197; 198], Є. Назайкінський [201–204], М. Плющенко [219], С. Пономарьов [222], Г. Савченко [242–246], М. Скребкова-Філатова [256; 257], Р. Тертерян [269], М. Тіц [272], Ю. Тюлін [278–280], В. Холопова [297], В. Цуккерман [300–302], І. Цурканенко [303], А. Черноіваненко [307; 308], С. Шип [328], *ANSI / ASA* [344], *O. Batovska* [346], *A. Benade* [348], *P. Boulez* [351], *M. Campbell* [357], *M. Chudy* [361], *W. Drabkin* [364], *R. Erickson* [368], *B. Giordano* [371], *P. Holmes* [380], *Chr. Hoopen* [381], *M. Lavengood* [388], *S. McAdams* [394], *A. Schnittke* [414], *A. Schoenberg* [415; 416], *D. Smalley* [418], *Z. Wallmark* [421] та інші;

– *оркестрових стилів, інструментознавства та інструментування*: М. Агафонніков [2], Г. Банщиків [16], Г. Берліоз [23], Г. Благодатов [27], Д. Блюм [29], В. Богатирьов [31], М. Борисенко [34], М. Бородавкін [42–45], Л. Бутир [49], О. Веприк [54; 55], О. Геварт [69], М. Глінка [75], В. Громченко [82–87], Р. Грубер [88], Г. Дарваш [99], В. Дейнега [101], Г. Дмитрієв [109], М. Зряковський [124], А. Карс [134], Д. Клебанов [143; 144], В. Кожухарь [150], С. Коробецька [156; 157], А. Модр [192], В. Мужчиль [197; 198], В. Пістон [218], С. Пономарьов [222], В. Ракочі [228–230], М. Римський-Корсаков [236], Г. Савченко [242–246], Ю. Фортунатов [287], Н. Харнонкурт [291], В. Цуккерман [302], А. Черноіваненко [310], М. Чулакі [316], А. Шерінг [327], А. Шнітке [330–333], *S. Adler* [339], *A. Ambros* [340–342], *O. Batovska* [346], *A. Belkin* [347], *P. Boulez* [351], *F. Busoni* [355], *R. Craft* [361], *S. Forsyth* [369], *E. Galkin* [370], *Cr. Gluck* [373], *T. Goss* [374], *J. Hauer* [376], *Ch. Koechlin* [386], *J. Langford* [387], *P. Mathews* [392], *J. Mattheson* [393], *M. Mersenne* [395], *A. Ostling* [401],

M. Praetorius [404], *V. Rakochi* [405; 406], *K. Rubinoff* [410], *C. Sachs* [411], *A. Schnittke* [414], *A. Schoenberg* [415], *W. Southerland* [419], *I. Stravinsky* – *R. Craft* [420], *Z. Wallmark* [421], *Ch.-M. Widor* [423] та інші;

– *теорії форми, жанру, стилю, музичної драматургії*: Б. Асаф'єв [12], К. Біла [25; 26], В. Бобровський [30], М. Борисенко [34–41], В. Громченко [82–87], А. Давітадзе [98], М. Друскін [111], О. Жарков [116–120], Г. Ігнатченко [126–128], С. Коробецька [155–157], О. Котляревська [162], Т. Кравцов [163], А. Кудряшов [167], М. Лобанова [173], Л. Мазель [176], Л. Мазель – В. Цуккерман [177], В. Медушевський [184], Є. Назайкінський [204], Ю. Ніколаєвська [205], Г. Орлов [210], Н. Очеретовська [212], І. Полусмяк [220; 221], С. Савенко [240; 241], С. Скребков [255], М. Скребкова-Філатова [256], Р. Тертерян [269], Ю. Тюлін [279], В. Холопова [298], В. Цуккерман [302], А. Черноіваненко [307–313], А. Чубак [315], Л. Шаповалова [318–323], А. Шенберг [324; 325], Г. Шенкер [326], С. Шип [328], *J. Boss* [350], *Ch. Burkhardt* [353], *A. Chernoiivanenko* [359], *R. Craft* [361], *C. Dahlhaus* [362], *R. Erickson* [368], *E. Haimo* [375], *G. Hindrichs* [379], *P. Holmes* [380], *O. Ivanchenko* [382], *G. Jena* [383], *J. Langford* [387], *S. McAdams* [394], *J. Rink* [408], *S. Shchelkanova* [413], *E. White* [425] та інші;

– *філософських питань*: Р. Барт [18], М. Бахтін [20], М. Бердяєв [22], Р. Гвардіні [68], Г. Гегель [70], Г. Гумбрехт [89], Е. Гуссерль [94], Д. Девідсон [113], Р. Інгарден [129], І. Кант [131], О. Лосєв [174], Ю. Лотман [175], Т. Огден [206], Л. Павера [213], П. Рікер [234], «Філософський словник» під редакцією І. Фролова [285], «Філософський енциклопедичний словник» НАН України [286], Й. Гейзинга [293], К. Юнг [336; 337], *R. Caillois* [356], видання «*Century Dictionary*» [358], *J. Hamer* [376], *E. Lloyd* [390], *S. Neale* [397], електронний етимологічний словник «*Online Etymology*» [399], *C. Woodward* [424] та інші.

Наукова новизна отриманих результатів. Дисертація є першим досвідом спеціального системного вивчення в українському музикознавстві проблеми інтерпретаційно-виразового потенціалу тембру та фактури в

оркестровій музиці композиторів першої половини ХХ століття. У дисертаційному дослідженні також **вперше**:

– системно представлено та дефіновано феномени композиторської творчості, композиторської інтерпретації, роль останньої як складової оригінальної композиторської творчості, пояснено музично-творчі процеси, вибудовано модель взаємодії їхніх внутрішніх та зовнішніх чинників;

– у цьому контексті запропоновано визначення приналежних до цієї сфери явищ: *«творча індивідуальність митця»* із характеристикою її параметрів, *«композиторський задум»*, *«творче завдання»*, *«еволюція / вибудова композиторського задуму»*, *«композиторська техніка»* та інші;

– охарактеризовано та узагальнено явище музичної чуттєвості, діалектика його співдії з музичним мисленням в контексті комунікативної системи «композитор – виконавець – слухач», детермінація з ігровим компонентом, запропоновано нове визначення поняття *«слушацька інтерпретація»*;

– здійснено розробку явища моделювання та визначено його роль у процесі композиторської інтерпретації, виявлено типологію моделей відповідно до етапів музичної комунікації;

– системно апробовано методологію аналізу *темброво-фактурного комплексу* оркестрових творів першої половини ХХ століття, а саме, М. Равеля, А. Шенберга, І. Стравінського в аспекті *інтерпретаційного потенціалу* його складових, що в дослідженні отримує спеціальне визначення;

– на базі сучасних наукових розвідок і здійсненого аналізу музичних зразків розроблено та введено до вітчизняного наукового обігу функціональні дефініції понять: *«глибина фактури»*, *темброво-фактурні «драматургія»*, *«тектоніка»*, *«синтаксис»*, *«модальність»*, *«модус»* з метою розширення термінологічного апарату, розкриття інтерпретаційних аспектів оригінальної композиторської творчості;

– спеціального розгляду набуває галузь інструментування в контексті акустичного втілення тембро-фактури, у зв'язку з цим визначено поняття «модус інструментування», наведено його типологію.

Набули подальшого розвитку:

– теоретичні засади вивчення композиторської творчості, її інтерпретаційний дискурс;

– теорії інтерпретації, моделювання, композиції, інструментування, тембру, фактури в музиці, а також – музичного жанру, стилю, інтонації, які неминуче потрапляють до методологічної бази дослідження;

– комплексний розгляд діалектичної співдії тембро-фактури як єдиного звуковиразового чинника у сфері композиторської інтерпретації.

Уточнено та доповнено:

– критерії визначення композиторської майстерності в галузі оркестрової творчості;

– понятійний апарат вищеназваних галузей теоретичного музикознавства з метою вдосконалення спеціальної методології представленого дослідження.

Запропоновано новий погляд на:

– процеси моделювання авторських композицій засобами оркестрування та відповідного до нього тембро-фактурного комплексу;

– оркестрові мислення, стиль та стилістику композиторів першої половини ХХ століття в аспекті діалектики взаємодії тембру та фактури, їхнього виразового потенціалу;

– детермінацію інтерпретаційних можливостей тембру та фактури у комплексній діалектичній взаємодії.

Практичне значення отриманих результатів дослідження.

Результати проведеного дослідження можуть бути використані у подальших розвідках проблематики, суміжної із положеннями дисертації. Матеріали праці видаються корисними у навчальних курсах «Музична інтерпретація», «Музична психологія», «Аналіз музичних творів», «Сольфеджіо», «Теорія

інструментування», «Інструментознавство», «Історія оркестрових стилів», «Читання партитур» та інших; у спеціальних класах із композиції та інструментування для бакалаврів, магістрів, аспірантів вищих музичних навчальних закладів України та інших країн світу; в якості джерела при розв'язанні практичних проблем музичної композиції та виконавства в аспекті художньої інтерпретації та музичної комунікації.

Апробація результатів дослідження. Положення дисертаційного дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Ряд положень дисертації був представлений в доповідях на міжнародних та всеукраїнській конференціях (список наведений у Додатку А).

Публікації. За час роботи над дисертацією були опубліковані 6 одноосібних статей. Із них 3 були надруковані у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України; 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні; ще 2 – в інших фахових виданнях.

Структура роботи. Дисертація складається з Анотації, Вступу, чотирьох Розділів (10 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел, Нотографії, Відеографії та Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 298 сторінок, з них основного тексту – 205 сторінок. Список використаних джерел налічує 426 позицій (з них 88 – іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1

ТЕМБР І ФАКТУРА В МУЗИЦІ: ВИРАЗОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ, АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

1. 1. Тембр як музично-естетична категорія

Вивчення сучасної теорії тембру та фактури є одним із найактуальніших аспектів для розкриття обраної в дисертації проблематики. Адже, *по-перше*, *тембр і фактура* мають ключове значення серед інших музично-виразових засад у композиторській, зокрема, оркестрово-симфонічній творчості ХХ століття. Тому саме вони привертають особливу увагу сучасних митців, які усвідомлюють їх як «поле творчого експерименту». Це буде докладно доведено у пропонованій роботі під час розгляду історії, теорії та практики оркестрування на прикладі музичних зразків, що належать авторам першої половини минулого століття.

По-друге, тембр і фактура, які в музичному творі фокусують і композиторську, і виконавську координати творчості, яскраво виявляють процеси інтерпретації різноманітних художніх моделей – змістовно-семантичних, композиційно-формотворчих, виконавсько-артикуляційних тощо.

По-третє, у сучасному теоретичному музикознавстві, що віддзеркалює композиторську практику останнього століття, активного розвитку набувають дискурси окремого вивчення тембру та фактури, а також дослідження тембро-фактури у сукупній дії як синтетичного просторово-часового явища. Перший та, особливо, другий напрями виявляють вплив тембро-фактури на всі інші змістовні рівні у творі, уособлюючи його стильово- та жанротворчий компоненти. Тож, діалектика взаємодії тембру та фактури може призводити до нових жанрово-стильових генерацій, що в оркестровій творчості віддзеркалене у інструментуванні. Цей аспект в українському музикознавстві

поки що залишається маловивченим, й тому звернення до нього становить **наукову новизну** пропонуваних у даній роботі розробок. Невипадковим, на думку Є. Назайкінського [203], є те, що саме тембр разом із фактурою знаходяться біля витоків, власне, музичної композиції, адже поєднують, подібно до процесу складання музики, «технічні дії <...> зі слуховими діями, із уважним вслуховуванням у звуковий результат технологічного перетворення, з актами співвідношення реальних та ідеальних слухових образів <...>» [203, с. 87]. Слід згадати й зауваження М. Плющенко, що «поглиблений розгляд внутрішніх закономірностей музичного буття, музичного процесу не може оминати тих факторів, які ці процеси “матеріалізують” у звуковому просторі та часі. Тембр і фактура якраз стають “доторканням” до музичного буття. У сучасному теоретичному музикознавстві більшість праць щодо цієї проблематики пов’язана з дослідженням тембру та фактури як окремих та самостійних факторів організації звукової тканини музичного твору. Тим не менш, у вивченні цих явищ спостерігається тенденція до пошуку закономірних взаємозв’язків між ними» [219].

Слідуючи за вітчизняною традицією вивчення тембру та фактури в музиці, з одного боку, як самостійних змісто-формотворчих факторів, а з іншого – нерозривно пов’язаних між собою явищ, у даному розділі дисертації пропонується відповідний алгоритм розгляду: 1) від усвідомлення тембру як музично-естетичної категорії (підрозділ 1. 1.), та 2) сучасної теорії та методології вивчення фактури в музиці (підрозділ 1. 2.) до 3) визначення закономірної діалектики взаємодії тембру та фактури як вимірів художньої інтерпретації (підрозділ 1. 3.).

Оскільки у переліку ключових понять пропонуваного дослідження визначено композиторську *оркестрову* творчість, його логічним «*initio*» стає розгляд *категорії тембру*.

Сучасні наукові розробки, присвячені їй, сягають широкого кола питань від усвідомлення акустичної природи музичного тембру, фізичних та

психофізіологічних чинників функціонування тембру до визначення його інтонаційно-тематичного, семантичного, художньо-виразового потенціалу; ролі тембру в музиці для симфонічного, духового оркестрів, бендів та оркестрів народних інструментів, інших оркестрових колективів тощо. Наукові дослідження з таким спрямуванням проводяться й сьогодні, не лише в українському, а й зарубіжному музикознавстві. Про зростання дослідницького інтересу до особливостей функціонування тембру в музиці свідчать існуючі та новітні праці численних авторів, таких як В. Апатський [9], Є. Балашов [17], В. Богатирьов [31], М. Борисенко [34–41], В. Будніков [46], В. Громченко [82–87], О. Давиденкова [96], О. Жарков [116–120], Ю. Іщенко [130], Ф. Караєв [133], С. Коробецька [155; 156], Г. Косенко [159; 160], С. Кравцов [163], М. Манафова [180], В. Мужчиль [197; 198], Є. Назайкінський [201–204], М. Плющенко [219], С. Пономарьов [222], Г. Савченко [242–246], А. Тихомирова [271], І. Толкач [274], В. Цитович [305], І. Шабунова [317], *A. Benade* [348], *P. Boulez* [351], *M. Chudy* [360], *R. Erickson* [368], *B. Giordano* [371], *P. Holmes* [380], *C. T. Hoopen* [381], *M. Lavengood* [388], *S. McAdams* [394], *M. Pliuschenko* [402], *D. Smalley* [418], *Z. Wallmark* [421].

Численну кількість джерел становлять праці у сфері інструментування, натомість, їхній розгляд запропонований у Розділі 3 роботи, спеціально присвяченому цій окремій галузі композиторського мистецтва.

Незважаючи на наявні праці, відчувається нестача спеціальних досліджень явища тембру. Самі науковці (І. Алдошина – Р. Прітте [6], О. Жарков [118, с. 49] та інші) справедливо визнають, по-перше, малодослідженість цієї сфери, а по-друге – її багатовимірність та багатоаспектність, що ускладнює не тільки розуміння, а й дефінування цього поняття. Адже, кількісна фіксація тембрового складу та можливих змін тембрових характеристик звучання, частина яких є визначеною спеціальними *словесно-текстовими* композиторськими ремарками, є виявом його складної взаємодії з іншими музично-виразовими елементами – зокрема,

звуквисотними (мелодичними, гармонічними) та метроритмічними, які є відображеними у нотації з певною мірою точності у *нотних знаках*.

Традиційний аспектом розгляду явища тембру стає його *акустичні показники* та пов'язані з нею *органологічні аспекти*. Джерела з музичної акустики на основі точних досліджень визначають природу виникнення явища тембру, його властивостей, фізичних та психофізіологічних чинників (Я. Вахітов [51], «Музична акустика» під редакцією М. Гарбузова [15], Л. Кузнецов [168], американський стандарт ANSI/ASA [344], підручник І. Алдошиної та Р. Пріттса [6] та інші). У більшості музикознавчих праць ці аспекти розглядаються в контексті загальних питань музичної теорії, а також специфіки застосування у музичній практиці (О. Жарков [116–120], С. Коробецька [155], Т. Кравцов [163], Є. Назайкінський [201] та інші).

Ще одним напрямом вивчення тембру в сучасному музикознавстві стає етимологія. У французькій мові слово «*timbre*», окрім «забарвлення звуку», вживається у значеннях «поштова марка», «дзвіночок», «штамп» (як помітка, так і прилад, що його проставляє). У «*The Century Dictionary*» наведено три значення «*timbre*»: 1) «барабан», від латинської «*tympanum*»; 2) застаріле дієслово «грати на *timbrel*» та 3) «в *акустиці* характерна якість звуків, виданих певним джерелом, інструментом або голосом, за якою вони можуть бути вирізнені серед інших звуків з інших джерел, інших інструментів або інших голосів»¹ [358]. Отже, як бачимо, етимологія слова «тембр» включає, щонайменше, дві нерозривні складові – звук / звучання та об'єкт / предмет, що звучить. В цьому сенсі, подальші дослідження тембру у діалектиці взаємодії в музичному процесі з *фактурою* визначає його особливу функцію. Наприклад, якщо, за висловом М. Тіца, поліфонічна фактура є формою вираження гармонії [272, с. 32], то, за аналогією, тембр стає озвученням / тоновим розшаруванням фактури, або, метафорично, її «тілом». Це і обґрунтовує *спеціальну методологію*, обрану у даному дослідженні, яка поєднує два

¹ «*Tympanum*» – ударний інструмент, схожий на бубон, існував за часів Стародавньої Греції та Риму; у наш час це слово уживається в англійській мові в значенні «барабанна перетинка» (наукова назва органу – «*tymbrana tympani*»). Слово «*timbrel*» у словнику тлумачиться як зменшувальна форма «*tambor*» [там само].

найважливіших змістовних і формотворчих параметри музичного твору – *тембр і фактуру, де тембр є фактичною «глибиною» фактури* (про що йдеться докладніше у наступних підрозділах дисертації).

Розглянемо деякі джерела минулого століття, в яких містяться переконливі визначення тембру. У підручнику «Музична акустика» під загальною редакцією М. Гарбузова наведено наступне визначення: «Тембром або забарвленням звуку називається віддзеркалення у нашій свідомості складу звуку» [15, с. 16]; у дослідженні Я. Вахітова пропонується таке тлумачення: «Тембром звуку називається його особливе забарвлення, яке дозволяє відрізнити даний звук від інших звуків такої самої висоти й гучності. Таким чином, тембр є «суб'єктивною якісною характеристикою звуку» [51, с. 163]. Схоже розуміння тембру міститься й у довіднику з акустики Л. Кузнецова: «Суб'єктивна характеристика якості звуку, завдяки якій звуки тієї самої висоти та інтенсивності можна відрізнити один від одного» [168, с. 74].

Ці напрями трактування *етимології слова «тембр», сутності тембру як фізико-акустичного та музичного явища* розвивають не тільки окремі науковці минулого та сучасності, а й науково-дослідні інститути. Так, в американському стандарті, запропонованому *ANSI / ASA («American National Standards Institute / Acoustical Society of America»)* є спроба відобразити як музичний, так і «фізичний» аспекти терміну «тембр»: «Багатовимірний атрибут слухового сприйняття, який надає слухачу можливість визначати, що два неідентичних звуки, які схожим чином показані та мають однакову гучність, висоту, просторову локалізацію і тривалість, є різними. Тембр стосується якості звуку, яка часто визначається відповідними прикметниками (наприклад, яскравий або тьмянний)» [344]. Подібне визначення – «термін, що описує тональну якість звуку» – можна знайти у «Словнику Гроува» [357]. Згадане слово «тональний», що відображає одне із специфічних значень поняття «тон» як «якість», також наведене у «Словнику»: «Якість музичного звуку» [364]. Визначення, наведене у «Музичному енциклопедичному словнику», наголошує на тому, що окрім «забарвлення звуку» тембр є «однією

з основних ознак звуку *музичного* (поруч з висотою, гучністю та тривалістю)» [227, с. 541–542].

Зауваження про суб'єктивність сприйняття в цих визначеннях стосується того факту, що відчуття тембру виникає саме в людській свідомості. Водночас, існує певне «уніфіковане» сприйняття тембру, що зумовлене психофізіологічними (біологічними) параметрами слухових аналізаторів. Тому, (як і стосовно звуковисоти) тембр сприймається людьми, у деякому сенсі, однаково в плані отримання та розшифрування звукових стимулів слуховою системою. Разом із тим, тембр викликає різні художні враження та різну емоційну відповідь, виходячи із різноманітних факторів – особливостей культурного простору, до якого належить людина, психофізіологічного стану тощо (до речі, живий «інструмент» – голос людини – теж тембрально змінюється в залежності від названих факторів). На цьому ґрунтуються музичні вподобання і прихильність до певних інструментів, що також закономірно визначає ще один напрям методології пропонованого дослідження, пов'язаний із *теорією інтонації* в музиці.

Інтонація – це, як відомо, основна змістогенеруюча одиниця музичної системи, тому вона знаходиться у центрі музично-теоретичних розробок, не втрачаючи своєї актуальності і сьогодні. Вже за часів Давньої Греції, філософи Піфагорійської школи, досліджуючи феномен музики, цілком природно звертали увагу на питання *інтонації* та відчуття звуку як *висоти*. За Б. Асаф'євим, музика як «інтонаційне мистецтво», пізнається «через сприйняття звуків, закономірно сполучених, через відчуття їхньої висотності»² [12, с. 195]. В. Москаленко розглядає музичну інтонацію як «зафіксовану сприйняттям індивідуальну музичну якість, яка виражена художньо здійсненим музичним звучанням» [195, с. 68]; інтонація є результатом процесу інтонування як «становлення оновленої або нової музичної думки» [195, с. 67]. В. Медушевський визначає інтонацію як

² Поняття «тон» інтерпретується науковцем як таке, що «містить у собі вказівку на неминучість» цього процесу [там само].

«нерозривну єдність усіх сторін звучання, яка спирається на інтонаційно-мовленнєвий, рухально-пластичний досвід та наявний за ним досвід духовного життя, за масштабом співвіднесений із мовленнєвою синтагмою (дихально-ритмічно-змістовна єдність), у сфері аналітичній – з мотивами та фразами» [184, с. 33]. Останнє вказує на здатність музичних інтонацій викликати асоціації; розвиваючи свою думку, науковець зазначає, що «потік інтонації є рельєфним», й зміст висловлюється «у послідовності дискретних подій – змін висот і тривалостей», за чим «вгадується життя душі» [184, с. 34]. Також, про діалектику співвідношення тембру та інтонації говорять деякі сучасні науковці, серед них І. Алдошина та Р. Прітте [6], Я. Вахітов [51], М. Денисенко [104], Т. Кравцов [163] та інші.

Наприклад, взаємозв'язок тембру та інтонації стає очевидним вже при усвідомленні тембру як музично-акустичного явища. Я. Вахітов, зокрема, зазначає, що існують «фізичні фактори», що зумовлюють виникнення відчуття певного тембру: 1) «кількість обертонів та співвідношення їхніх амплітуд»; 2) «тривалість атаки (тобто, нарощування) звуку»; 3) «тривалість затухання»³ [51, с. 164–165]. Також, неоднакова «гучність» обертонів у спектрі звуку («форма спектрального розподілу енергії звуку»), наявність «максимумів» («формант») та «мінімумів» («антиформант») зумовлює різницю в тембрах [65, с. 24]. За американським стандартом *ASA / ANSI*, «тембр звуку знаходиться під сильним впливом своїх відмінних за тривалістю у часі характеристик, особливо протягом початкової частини (атаки), а також залежить від своїх спектральних і темпоральних характеристик. Тембр є суттєвим елементом визначення джерела звуку (наприклад, певного музичного інструмента) та способу звуковидобування» [344]. У «Словнику Гроува», окрім визначення, подібного до стандарту *ASA / ANSI*, можна знайти наступний коментар: «Тембр є більш комплексним атрибутом, ніж висота або гучність <...>; сприйняття тембру є синтезом декількох факторів <...>.

³ Також, дослідник приділяє увагу й «викривленню тембру» у результаті змін, які не розрізняються слуховою системою людини, але які «здатні привести до змін тембру» [51, с. 165].

Частотний спектр звуку і, особливо, послідовне збільшення амплітуди парціальних тонів протягом початкового періоду, відіграє важливу роль у визначенні тембру» [357].

На цих засадах ґрунтується й проблема зміни сприйняття тембру в залежності від: 1) гучності звукового сигналу (тембр «розкривається» при збільшенні гучності, адже більше обертонів стають чутними); 2) транспонування звуку (при «випадінні» складових спектру з діапазону частот від 20 Гц до 20000 Гц, тембр «біднішає»); 3) часової структури та нестационарного спектру (при зміні параметрів атаки, стаціонарної частини та затухання тембр стає іншим); 4) в меншій мірі, від дії акустики приміщення та відстані від джерела звуку [6, сс. 182–185].

Співвідношення «інтонація – тембр», на перший погляд, може здаватися таким: інтонаційно-образна «інформація» викладається через певний тембр і в цьому є його основна функція. Проте, подібне міркування є лише частиною реальної ситуації. Оскільки відчуття тембру викликається спектральними характеристиками звуку й розгортається у часі (в мілісекундних значеннях, але це й зумовлює якість тембру), це означає, що сутність тембру має *інтонаційну природу*, виникаючи як *сума інтонацій*, а, точніше, *сума звуко-інтонаційних якостей*. Наявні у спектрі шуми також можуть бути трактовані як складові цього інтонаційного комплексу, зважаючи ще й на їхнє часове розгортання (умовно «ритм-інтонації») у мілісекундному масштабі (що майже повністю унеможлиблює їхнє розрізнення при прослуховуванні).

Ще одним феноменом сприйняття є також *нелінійність* слуху, яка «проявляється, перш за все, у появі “суб’єктивних”, або “слухових” гармонік»⁴ [6, с. 142]. Також, слід зазначити про виникнення різнісних комбінаційних тонів у співзвуччях за умов достатньої гучності двох сигналів [15, с. 27] – такі штучні тони називаються «комбінаційними суб’єктивними тонами» [6, сс. 142–143]. Це підкреслює взаємозв’язок тембру та музичної інтонації, які торкаються природи слухового сприйняття музичного звуку.

⁴ Також, про це зазначав ще М. Гарбузов [15, сс. 17, 29].

Водночас, *відчуття висоти* складних звуків (а саме такими є звуки музичних інструментів) також, певним чином, пов'язане зі спектром і є предметом для наукової дискусії. І. Алдошина та Р. Пріттс [6] наводять дві теорії сприйняття висоти: 1) «теорія місця», за якою орган слуху виконує функцію спектрального аналізатора [6, с. 158]; 2) «часова теорія сприйняття висоти» – слухова система визначає періодичність розрядів в ній й за цим визначає висоту основного тону [6, сс. 160–161]. Ці теорії пояснюють феномен висоти лише частково, і сучасний підхід передбачає залучення позицій обох теорій, що називається «просторово-часовою теорією» [6, с. 161]. Особливої уваги заслуговує «феномен пропущеної фундаментальної» частоти – експеримент, який показав, що відчуття фізичної висоти звуку не змінюється при видаленні фундаментальної частоти складного звуку зі спектру [6, с. 159]. Також, важливим фактором, що впливає на відчуття висоти, є так званий «фазовий спектр»: «Якщо всі обертони музичного тону знаходяться у фазі, <...> збільшується точність визначення висоти тону (“сила висоти тону”»); водночас, за зворотної ситуації, при «випадкових фазових співвідношеннях між гармоніками <...> висота тону стає менш визначеною» [6, с. 190].

Таким чином, відчуття висоти *тону* (від гр. «τόνος» – «висота звуку голосу, підвищення голосу, наголос» [399]) певною мірою залежить від спектру звуку, а отже від тембру інструмента, що цей звук втілює. Наприклад, природа звучання ударних інструментів без визначеної висоти звуку (наприклад, тарілок та малого барабану) не дозволяє їм бути ефективними для передачі тонового змісту (наприклад, мелодії та гармонії), адже їхній тон є «зафіксованим» конструкцією інструмента та розмитим через особливості спектру. Проте, акустичні властивості атаки звуку надають їм перевагу у царині ритму, а наявність специфічних шумів на різних частотах дозволяє їм бути засобами тембрового колориту. Водночас, оркестрові струнні інструменти, володіючи величезною кількістю способів звуковидобування, що було розглянуто в роботах українського композитора В. Мужчиля [197; 198],

здатні транслювати тоновий зміст, втілений певними тембровими засобами, виконувати навіть деякі функції ударних інструментів тощо⁵.

Варто нагадати важливу думку, висловлену В. Медушевським про так звану «інтонаційну гармонію», яка вбирає «світоглядний зміст інтонації». Торкаючись історичних аспектів усталення гармонічної мови, науковець відзначає, що фонічні властивості гармонії впродовж століть набули властивостей мови, виконуючи її роль для «всіх відтінків світовідчуття»; в свою чергу, «темброве забарвлення прамузичної інтонації стало тембро-сонорно-фонічною стороною сучасної музичної інтонації» [184, сс. 34–35]. Отже тембр, аналогічно гармонії, пов'язаний з інтонаційним «світоглядом епохи», що за Є. Назайкінським уособлює музично-історичний стиль [204].

Варто додати, що зв'язок тембру з іншими музично-виразовими засадами здійснюється через їхню інтонаційну природу. Серед них слід назвати не тільки гармонію, а й мелодію, ритм, фактуру, що знаходить закономірне віддзеркалення у джерелах з інструментування (про це йдеться у Розділах 1, 3, 4 роботи). Невипадково Т. Кравцов також розглядає тембр у контексті так званої гармонічної інтонації, акцентуючи наступне: «Тембр – настільки музично-специфічне явище, розвивається в такому особливому інтонаційному вимірі, що виникає дуже мало передумов для опори на власне його іманентні закономірності. <...> Темброві закономірності музики виявляються в тих же параметрах, що і гармоніко-інтонаційні: вертикальному і горизонтальному, фонічному і процесуальному» [163, сс. 118–119].

Таким чином, відчуття висоти і тембру залежать від спектру, що поглиблює взаємозв'язок між цими складовими звуку. В історичному аспекті це знаходить відображення у ставленні музикантів епохи бароко та раннього класицизму до темперування як до специфічного виразового засобу [62]. Композитори шукали своє *звучання*, в якому «кожна тональність має своє забарвлення»; на деякий час втративши свої позиції в музичній теорії, цей

⁵ Невипадково, що дискурс інтонаційної сутності тембру природно привертає увагу музикознавців; зокрема, М. Денисенко, в своїй дисертації розглядає «темброву модальність», визначаючи її як «усталений в практиці принцип використання тих чи інших виразових темброво-просторових можливостей» [104, с. 8].

засіб залишився на рівні «емпіричного» пошуку виразової гри, передусім, в умовах ансамблевого та оркестрового виконавства – музиканти завжди змінюють свій стрій на тоновому «мікрорівні», що було вимірено у точних значеннях під час акустичних досліджень (наприклад, у М. Гарбузова [67]). Також, якість тембру як музично-виразового компоненту залежить від інтонаційного співвідношення – інтонаційної «точності» та, водночас, мікрохроматичних відхилень у співзвуччях і фактурі загалом. Наприклад, звук інструмента, який «занижує» по відношенню до строю оркестру, буде сприйматися як «фальшивий» із «поганим» тембровим забарвленням. Навпаки, навіть точний за звуковисотою, проте бідний або невідповідний музичному контексту звук втратить потрібну виразовість, не озвучуючи належним чином доручену йому функцію (особливо це стосується епізодів *solo*, в яких композитори природно розраховують на виконання *espressivo*).

Отже, всі парціальні тони та їхні часові параметри (в мілісекундних значеннях) стають забарвленням, яке відіграє важливу виразову роль в музичній творчості. Звідси О. Жарков пропонує таке визначення терміну «тембр», яке б корелювало із музичною акустиккою, й, водночас, задовольняло б потребам музикознавства: «Об'єктивний спектр звучання, що проявляється як елемент музичної мови, який направлений на інструментальне (вокальне) втілення звуку в музичній мові та спрямований на злиття фонічних, колористичних, фактурних, тематичних, композиційних та змістовних компонентів, у їхній художньо-акустичній цілісності»⁶ [119, с. 98].

Спектр тембру кожного інструмента є *специфічним*, а тому можна казати про певну «персоналізацію» тембру (пов'язану з його *жанровими* та *стильовими змістовними якостями*), завдяки якій звучання кожного інструмента є наділеним певними характеристиками та здатне нести в собі

⁶ Варто згадати й про акустику приміщень, що обробляє спектральні та часові параметри звуку – характер цих змін та в повній мірі розкриваються, зокрема, у книзі І. Алдошиної – Р. Пріттса [6, сс. 471–559]. В концертних залах із різними акустичними властивостями тембр окремих інструментів залишається впізнаваним, але, наявні зміни несуть у собі інформацію про відстань та розташування джерела сигналу, про що зазначає Є. Назайкінський [201, с. 118]. Натомість, в якості природного фактору, що впливає на *фактуру* (а тому, загальне звучання оркестру та виконуваного твору), акустика приміщень має більш виражений вплив, із чим, звичайно, мають рахуватися музиканти.

жанрове, стилістичне, а відтак, програмне та змістовне навантаження. Про це, зокрема, зазначав Г. Дмитрієв, розглядаючи аспекти драматургії у Концерті для фортепіано та оркестру № 4 Л. ван Бетховена, в «*Andante*» якого «тембр струнної групи» є «самою сутністю даного музичного образу», що «з урахуванням його драматичної асоціативності <...> зумовлює ефект інструментальної персоніфікації» [109, с. 17, віділ. ориг. збер.]. Тобто, можна казати про певну *темброву семантику*, яка, за твердженням С. Коробецької є «закріпленням певного смислового значення або психологічного стану за окремими тембрами та їх комбінаціями в поєднанні з фактурними і жанровими комплексами в певному контексті розвитку» [155, с. 5]. Комплекс відчуттів, які виникають під час фокусування уваги на звучанні, породжують певні темброві асоціації, які в музиці є певним чином усталеними, принаймні для оркестрових інструментів. Проте, якщо звернутися до сучасних технологій, музичні звуки різноманітних штучних тембрів також отримують певні асоціативні характеристики⁷.

Невипадково, що Г. Косенко у дослідженні, присвяченому тембровій семантиці альта [159], наголошує на тому, що звучання інструмента набуває «одухотворення» завдяки творчій свідомості виконавця. У цьому контексті варто згадати про уживане в музикознавстві (зокрема, в дискурсі художньої інтерпретації) поняття «звуковий образ інструмента», який у контексті дослідження музичної комунікації Ю. Ніколаєвської трактований як «система взаємодії звукоакустичних параметрів інструмента (фізичний когнітивний рівень) та топоном, пов'язаних з просторовим компонентом сприйняття, що впливають на характеристики зв'язного твору (художній когнітивний рівень)»⁸ [205, с. 185].

В свою чергу, сприйняття тембру як одного з компонентів музичної семантики пов'язано із музичним слухом, який, за Л. Масленковою, є

⁷ Навіть «дистильоване» звучання синусоїдального сигналу, позбавленого обертонів, сприймається людиною як специфічний характер «пустоти» та «штучності» такого звуку, а отже також набуває значення *тембру* як забарвлення (у чому неленійність слуху також може відігравати свою роль [15, с. 17]).

⁸ «Топоніміка» є залученою до дослідження Ю. Ніколаєвської як «система невербальних знаків у мистецтві» [205, с. 150].

«апаратом прийняття, засвоєння, перероблення та збереження музично-слухової інформації художнього змісту» [182, с. 12]. Взаємозв'язок між механізмами сприйняття тембрів та абсолютним музичним слухом (дискусійна проблематика якого розглядається в дисертації Д. Гусар [92]) потребує, вочевидь, спеціальних поглиблених досліджень. Існування цього взаємозв'язку «підказано» такими обставинами: по-перше, залежністю відчуття висоти від спектральних характеристик звуку, що корелює із поглядом частини дослідників на абсолютний слух як феномен, «заснований на перцептивних процесах» [92, с. 26]; по-друге – властивістю пам'яті «запам'ятовувати» тембри, присвоювати їм певні художньо-семантичні значення (причому з огляду на музично-художній контексті) та, навіть, відтворювати їх «подумки», що співвідноситься із ще однією версією на походження абсолютного слуху як на «*властивість пам'яті <...>, пов'язаною із когнітивними процесами*» [92, с. 26].

Проте, поняття «інтонаційний слух» видається таким, що вбирає в себе й проблематику сприйняття музично-естетичних якостей тембру. У роботі Д. Кірнарської запропоновані дефініції поняттю «інтонаційний слух», серед яких увагу привертає й наступне трактування: «Психологічний механізм сприйняття і розшифрування змістовних параметрів музики, який спирається на її психофізіологічні властивості: тембр і темп, динаміку, артикуляцію і акцентуацію, а також на загальну спрямованість та контур мелодико-ритмічного руху» [140, с. 97]. Вочевидь, інтонаційний слух є *метасистемою* яка вбирає в себе всі більш «вузькоспрямовані» аспекти музичного слуху, серед яких і *тембровий слух*; останній визначається Т. Літвіною як «здібність до сприйняття тембрів музичних інструментів (та людського голосу), їхньої виразовості та загального характеру звучання, створюваного різними тембротворчими компонентами» [172, с. 11]. Також, дослідниця зазначає, що «враховуючи багатоаспектність та багаторівневість об'єкта сприйняття <наприклад, оркестрової музики – прим. авт. дис.>, по відношенню до тембрового слуху є правомірним використання терміну

тембро-слуховий комплекс» [172, с. 12]. Тож, це наводить на думку про сумарне сприйняття оркестрової тембро-фактури слухачем, що в аспектах виконавської і, особливо, композиторської творчості збагачується можливостями моделювання, інструментування та впливом на це особливостей організації тембро-фактурної єдності в творі.

Важлива роль тембру у створенні жанрово-стильової «атмосфери» ефективно використовується композиторами (зокрема, завдяки колористичним засобам інструментування) та виконавцями. Стиль, за Є. Назайкінським, є «проявом характеру творчої особистості, що створює музику чи інтерпретує її» [204, с. 36]. Тому, кожна «темброва одиниця» може стати ознакою композиторського стилю в оркестровій творчості і, водночас, зумовлює певну стилістику даного твору – наприклад, гобой, може створювати різне забарвлення у різному музично-інтонаційному контексті. Наприклад, у творі, який містить ознаки барокової стилістики, поряд із іншими жанрово-стилістичними «маркерами» епохи (в рамках ознак «історичного стилю», термін Є. Назайкінського [204]) гобой може бути залучений до формування «барокового забарвлення»; у творах з «народною» програмністю цей інструмент може стати ще одним компонентом «фольклорного» колориту. Також, сам *характер звуковидобування* буде коригуватися виконавцем, щоб звучання було стилістично правильним. У межах можливостей кожного інструмента (й голосу також) є доступним певний набір такого роду засобів – певний діапазон, в якому можуть відбуватися інтонаційно-темброві варіювання. Певною мірою, на цих засадах ґрунтується й відповідна ланка теорії інструментування; також, конвенціональне визнання можливостей певних тембрів змінюється та збагачується з часом, що демонструє розвиток оркестрового виконавства та мистецтва інструментування (див. Розділ 3).

Також, у спільноті музикантів існують певні стандарти «доброго звучання», які можуть варіювати та відрізнятися для кожного музичного стилю, жанру та стилістики – наприклад, «академічний звук» *versus* «джазовий звук» («саунд») тощо. Ці питання вже ближчі до проблематики

індивідуального виконавського стилю. Адже, виконавець володіє й своїм власним *варіантом* тембру на обраному(-их) інструменті(-ах). Це зумовлено професійними та психофізіологічними параметрами виконавця, який складає з інструментом одне ціле (про що також каже Г. Косенко [159, сс. 180, 184]). Тембр виконавця є одним зі складових «портрету» виконавця, його «візитівкою», що корелює з поняттям стилю (лат. «*stilus*» – «почерк» [399]) та, частково, з одним зі значень слова «*timbre*» у французькій мові, а саме – «штамп, марка». Ще однією складовою «портрету» виконавця може бути його індивідуальний підхід до відображення «афекту» в музиці.

Проте, не тільки категорії жанру та стилю визначають виразові можливості тембру. Через тембр слухач може отримати інформацію не тільки про джерело цього звуку та спосіб звуковидобування, а й про певний афект, який ретранслюється інтонаційно і знаходить відображення у тембрі (подібно до того як у спілкуванні інтонація та якість звучання голосу відображають настрій співрозмовника). Відомі вирази у музичній практиці про «*характер музики*» та «*характер звуку*» (не як наукові, а побутові «терміни») відображають здатність тембру викликати психоемоційну відповідь у слухача, яка відчувається як *настрій (афект)* музики. Діапазон тембрових можливостей інструмента може проявлятися не тільки на рівні стилістики взагалі, а й на цьому більш «тонкому» рівні *настрою* (у межах обраної стилістики) – сумний, радісний, спокійний тощо. Звичайно, відображення «афекту» в музиці також залежить й від організації інших музичних складових. Проте, у процесі виконавського інтерпретування він матеріалізується у інтонуванні та тембрі, що ставить саму наявність та доречність «афекту» в залежність від якості виконавського прочитання⁹.

Але, для виконання завдань даного дисертаційного дослідження важливо зосередитись на *змістовних* властивостях тембру, зокрема, в царині композиторської творчості. Адже, «музичний зміст» за Н. Очеретовською є, у

⁹ Досвідчений слухач може «покращити» та «домислити» невдале інтерпретування у своїй свідомості й у такій ситуації можна казати про «темброве переінтонування» (музикознавче поняття, що вживалося, зокрема, А. Серебрянською [250]) у свідомості слухача.

найширшому розумінні, «інтонаційно вираженою (інтонованою) духовністю» [212, с. 33]; тембр, відповідно, як інтонаційний феномен, посідає значне місце у цьому процесі висловлювання. П. Булез достатньо переконливо зауважив про значення тембру для композиторського мистецтва: «Тембр існує естетично тоді, коли він прямо пов'язаний з будовою музичного об'єкту» [351, с. 211]. Композитор справедливо зазначає про те, що звук, маючи свою «ідентичність» ще не є «естетичним феноменом» сам по собі. «Естетична ідентичність з'являється тільки тоді, коли є застосування, мова та композиція <...> так само, як кольорова пляма може бути визначена як синя, чи червона; але вона не надає нам жодного сенсу про світ живопису» [там само]. Й саме тому робота із тембром та фіксація такого роду відтінків у *тексті* є важливою складовою творчості композитора, чому відповідає мистецтво інструментування як її складова – кожний інструмент та група інструментів виконують власну функцію в музичному контексті¹⁰. Це наближає нас до ще однієї важливої складової музичної побудови в якій тембр знаходить своє «застосування» та «естетичну ідентичність» – *фактури*.

1. 2. Сучасні теорія та методологія вивчення фактури в музиці. Діалектика взаємодії з тембром. Глибина фактури

Теорія фактури в сучасному музикознавстві є однією з найактуальніших галузей досліджень, що обумовлено сучасною творчою практикою, інноваційними композиторськими підходами, експериментами у даній сфері. Про значний інтерес до неї свідчать численні праці останніх кількох десятиліть, проблематика яких сягає питань формо-, жанро-, стилетворчої, драматургічної ролі фактури, її динамічних властивостей, закономірностей впливу на тематизм тощо. Серед авторів – О. Александрова [7], Г. Виноградов [56], Г. Виноградова [57], Н. Влазньова [58], Н. Герасимова [71], О. Гнатишин [76], О. Гусарова [92], Г. Ігнатченко [126–128], Т. Краснікова [164],

¹⁰ Цей компонент композиторської майстерності розглянуто далі у дисертації в Розділах 3 та 4.

П. Левандо [169], В. Москаленко [194], М. Скребкова-Філатова [256; 257], О. Сокол [260], Н. Степанська [262], О. Тітова [270], Ю. Тюлін [279; 280], збірник наукових статей «Фактура в системі музично-виразових засобів» [281], В. Холопова [297] та інші.

Фактурі приділена увага і в тих теоретичних працях, що присвячені також іншій проблематиці, зокрема, гармонії – Т. Бершадська [24] («Склад та фактура», «Фактура»), Ю. Тюлін [278], поліфонії – І. Цурканенко [303], музичному тематизму – М. Тиц [272], музичному жанру – М. Борисенко [37; 38], музичному виконавству – О. Бурська [48], С. Давидов [97], І. Денисенко [103], В. Приходько [223], А. Черноіваненко [307; 308], С. Школяренко [329] та інших.

Існує низка теоретичних визначень поняття «фактура». Л. Мазель зазначає, що термін «фактура» трактується в контексті розділу чи фрагменту форми як «сукупність його голосів (та груп голосів), що розглядаються з точки зору їхнього характеру, поєднання та функцій в музичному цілому» [176, с. 131]. В. Холопова визначає фактуру як «будову музичної тканини, яка враховує характер та співвідношення голосів, що її складають» [297, с. 4]. За С. Шипом, фактура є «звуковою тканиною музичного мовлення, яка складається з мелодичних ліній та співзвуч» [328, с. 166]. В. Медушевський називає фактуру «інтонаційно-організованою тканиною музики» [184, с. 105]. Ужиток слово «тканина» вчений пояснює тим, що це є «однією з граней явища» і знаходить відображення в інших мовах: наприклад, в англійській мові фактурі відповідають слова «*texture*» та «*structure*»; в німецькій – низка слів, такі як «*Faktur*», «*Struktur*», «*Gewebe*» («тканина»), «*Satz*» («склад»), «*Tonsatz*» («письмо») [184, с. 106]. В. Медушевський розкриває значення двох аспектів фактури (за автором – «сторін фактури»): 1) «конструктивна сторона фактури», яка є «проявом аналітико-граматичної організації музики» [там само]; 2) «інтонаційно-пластична», яка «належить сфері інтонаційної форми та повторює в собі всі її загальні риси» [184, с. 111].

Пошуки «місця» фактури в системі музичних засад є найбільш актуальним питанням у сучасних дослідженнях. За М. Скребковою-Філатовою, фактура «є системою організації художнього простору в музиці»; водночас, це і «одна зі сторін будь якого музичного твору, тісно пов'язана із усіма іншими її сторонами та сприяє створенню художньої цілісності твору» [257, с. 100]. Проте, визнання фактури *стороною* виокремлює її серед інших засобів музичної виразовості в самостійне змістовне явище, а розуміння фактури як «тканини» / «структури» передбачає її виникнення за рахунок сукупної функціональної якості кожного музичного елемента. Таку багатоаспектність враховано у визначенні Є. Назайкінського: «фактура в музиці – це художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, що диференціює та поєднує за вертикаллю, горизонталлю та глибиною усю сукупність компонентів» [202, с. 73]. Тож фактура усвідомлюється як *підсумок* дії усіх компонентів музики. Водночас, концентрація уваги дослідника на технічній стороні фактури як «конфігурації» у такому визначенні виглядає більш наближеною до сфери музичної акустики.

Деякі науковці вбачають закономірні зв'язки між *фактурою* та *формою*, що становить ще один вектор сучасної теорії фактури. Ця кореляція надає фактурі якостей художньої єдності, цілісності (навіть при наявності контрастних принципів побудови), діалектики логічної структурованості та процесуальності, що виступають чинниками музичної форми. Це висвітлює таку властивість фактури, як її зв'язок з *окремими* музичними елементами та, водночас, з їхньою *комплексною дією*, за якої вибудовується музична форма. Звідси фактура і сама виступає і як окремий рівень музичного змісту / форми у творі, і як комплексне («комунікативне») явище, що фіксує зв'язки між її елементами. Важливу роль фактури в музично-комунікативному процесі висвітлює Ю. Ніколаєвська: «Фактура є простором, тією багатовимірною топонімічною системою координат композиторсько-виконавсько-слухацького часопростору, в якій відбувається кореляція комунікативної стратегії у створенні звучного образу музичного твору» [205, с. 150].

Фактура як «будова» тканини пов'язана із формою як «будовою» всього твору. Проте, прийнята в музикознавстві дефініція «широкого» та «тісного» розуміння форми зможе допомогти визначити місце фактури відносно форми та диференціювати ці поняття. Л. Мазель та В. Цуккерман пропонують трактувати термін «музична форма» у двох значеннях: 1) у широкому, за якого поняття розуміється як «цілісна організація музичних засобів, що втілює зміст твору» [177, с. 36]; 2) в тісному – музична форма відображає «загальний композиційний план твору, тобто співвідношення його частин» [177, с. 37, виділ. ориг. збер.]. За Ю. Тюліним, 1) «широке» трактування поняття фактури представляє «художньо організоване втілення ідейно-образного змісту в специфічних музичних засобах» [279, с. 6]; 2) «вузьке» трактування означає, власне, «художню організацію музичного матеріалу» [279, с. 9]. На думку Ю. Тюліна, саме на «тісному» рівні відбувається «розділення фактури та форми». Але, їхня самостійність все одно залишається відносною: у той час, як фактура відповідає за *викладення музики*, форма (на «тісному» рівні) означає «його розвиток, його komponування, як в цілому, так і в окремих частинах» [там само]. Дещо інший погляд на поняття форми пропонує С. Шип: 1) в широкому значенні музична форма є «реальним або уявним звуковим предметом (чи процесом), що сприймається чуттєво, є організованим за певними законами й принципами і має художньо-образне значення» [328, с. 39]; 2) музична форма у вузькому розумінні є «композиційною будовою, а також типовою моделлю, що лежить в основі композиційної організації певного конкретного твору» [328, с. 42]. Широке значення форми залучене й до теорії музичної комунікації; зокрема, у концепції «*Homo interpretatus*», розробленої Ю. Ніколаєвською, форма трактується як «процес суб'єктного творення» і є «результатом інтерпретувального мислення» [205, с. 138].

Водночас, поняття «структури» («архітектоніки») в теорії форми та практиці аналізу стосується умовного фрагментування твору; одиницями такого поділу стають фраза, період, речення тощо [279, с. 10]. Фактура, з іншого боку, відповідає організації звукового наповнення фрагментів форми,

підкреслюючи, або навпаки, нівелюючи їхні межі. В. Бобровський визначає музичну форму як «багаторівневу ієрархічну систему» і фокусується на проблематиці її «сторін»: функціональної («зміст, роль, значення <...> елементу») та структурної («внутрішньої будови») [30, с. 13]. Є. Назайкінський пропонує зіставлення: 1) «фактури» як «музично-просторової організації звучання» та 2) «композиції» як «насиченого музичними подіями часу, що кристалізується у вигляді архітектонічного простору» [202, с. 73]. Проте, таке визначення не до кінця пояснює взаємодію «фактури» та «композиції». Вирішити цю проблему «локації» фактури в системі музичної форми можуть дефініції рівнів її будови, запропоновані С. Шипом: 1) звуковий (фонічний – фізичні закони звуку та його сприйняття); 2) інтонаційно-мовний; 3) фактурний; 4) композиційний [328, сс. 40–42].

Знаходячись на «третьому» рівні в наведеній системі музичної форми, фактура, таким чином, стає своєрідним «підсумком» двох попередніх рівнів (фонічного та інтонаційного) й визначає якість втілення композиції як цілісного «предмету». Водночас, така система відображає текстологічний аспект (композиція як текст). Це наводить на думку, що при написанні твору композитор може «обертати» цю ієрархічну систему, розставляючи власні пріоритети – наприклад, беручи у якості базової певну композиційну модель, якій підпорядковано фактурну модель (остання, у такий спосіб, фактично залучена до реалізації інтерпретаційного потенціалу композиційно-семантичної та, відповідно, композиційно-структурної ідеї і так далі). «Інтонаційно-мовне» наповнення цих моделей має бути здійснене на «найвищому» – «звуковому» рівні як очікуваної композитором «підсумкової» реалізації. Розрахунок автора на майбутнє звучання твору у виконанні є одним із чинників, які актуалізують інтерпретаційні процеси в композиторській творчості загалом, і в окремих її складових. Водночас, під час опрацювання окремих розділів форми, автор може знаходитися й у режимі «від звуку до форми-жанру-стилю». Доречно також припустити, що всі означені рівні на

певному етапі творчості композитора, в залежності від *композиторського задуму* і *творчого завдання*, можуть набувати різного ступеня актуальності¹¹.

Підхід Г. Ігнатченка передбачає розуміння фактури як «особливого, комплексного засобу розгорнутої форми, що втілює музичний зміст у всьому багатстві відтінків, що його <зміст – прим. авт. дис.> складають» [126, с. 8]. Причому, автор пропонує трактувати фактуру стосовно форми в «широкому» і «тісному» значеннях у співставленні з «тісним» і «широким» значенням форми [126, с. 10]. Якщо уявити ці міркування у вигляді схеми, отримуємо наступну проєкцію:

Фактура:	Форма:
широке значення фактури	тісне значення форми
фактура виконує функцію структурної організації музичного матеріалу	
тісне значення фактури	широке, цілісне значення форми
фактура є неспецифічним музичним засобом, елементом музично-виразового комплексу, поруч із динамікою, тембром, темпом та іншими елементарними засобами музики.	

М. Борисенко, досліджуючи проблематику «жанру транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю» [38], приділяє велику увагу фактурі як *жанротворчому чиннику* у транскрипціях. М. Борисенко пропонує двоскладне визначення фактури: 1) «система просторово-часової організації усіх музичних компонентів, через яку вони реалізуються»; 2) «форма викладу цього виразально-конструктивного комплексу, його сукупна дія, з одного боку, та засіб розвитку, інтонаційно-змістовна складова – з іншого» [38, с. 25]. У зв'язку з цим М. Борисенко обґрунтовує необхідність введення до наукового обігу поняття «*фактурна інтонація*», яке трактується як «*сукупна якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим*

¹¹ Детальніше ці поняття розглянуті у наступних розділах дисертації. Також, доречно зробити припущення й щодо можливостей зміни ієрархічної послідовності «рівнів будови» під час виконавського та слухачького прочитання, що може стати темою окремого дослідження.

співвідношенням звукоелементів у процесі музичного становлення та розвитку» [38, с. 41]. Також, фактурна інтонація складає «цілісний інтонаційний комплекс»: 1) як його «окремий специфічний прояв із самостійним музично-виразним значенням»; 2) як «сукупний результат дії численних інтонаційних факторів, що впливають на її зміст – ладомелодичних, ладогармонічних, синтаксичних, метроритмічних, тембрових» [там само]. Таким чином, *фактурна інтонація* вбирає в себе також і *ритм-інтонацію*, згадану Б. Асаф'євим [12].

Комплексність проблематики теорії музичної фактури вмотивовує музикознавців до визначення складових цього явища. Так, фактура може бути розподілена на три «координати» (Є. Назайкінський [202, с. 73]), або, за В. Холоповою, «три параметри: висотно-регістровий, часовий та глибинний»: 1) «висотно-регістровий параметр» (теситура голосів); 2) «часовий» – скоординує елементи фактури та регулює їхні співвідношення як «вертикаль, горизонталь, діагональ»; 3) «глибинний параметр» відповідний «просторовим якостям музичної тканини», щоправда, не настільки конкретизованим, як попередні [297, с. 9, виділ. ориг. збер.]. Особливу увагу «глибині» приділяє Є. Назайкінський, як втіленню специфічних «музично-просторових компонентів», які, в свою чергу, знаходяться «у співвідношенні із сенсорним досвідом слухової оцінки реального фізичного простору» [202, с. 127]. При цьому, дослідник наголошує, що «глибина» фактури пов'язана з «уявленнями про реальний простір <...> при музичному відтворенні просторових ефектів» [там само]. Інакше кажучи, мова йде не про реальне застосування акустичних засобів, а саме про *музичне втілення за допомогою фактурних засобів* – створення просторових асоціацій, образу певної програмної «локації», «штучного» простору тощо.

Г. Орлов концентрується на проблематиці сприйняття й також пропонує систему координат, щоправда, стосовно не тільки фактури, а музики взагалі у контексті «слухового поля» [210, сс. 259–300], вочевидь, за аналогією до терміну «звукове поле», уживаному в царині музичної акустики [6].

М. Скрєбкова-Філатова також представляє координаційну систему фактури, проте дещо в іншому вигляді: 1) «звуквисотний аспект фактури», що відповідний «висотно-вертикальному виміру»; 2) «часова» координата, яка виявляється у метроритмічних співвідношеннях [257, с. 28]; 3) «глибинна» складова, яка проявляє себе у якості панорамування в контексті функцій фактурних елементів (ближній план – дальній план, рельєф – фон), або «у різночасовості» – імітаціях, антифонах, просторових ефектах» [257, с. 37].

У тому, що авторка, фактично, залучила прерогативи «часу» у визначення «глибини», є показовою закономірна невідокремлюваність «координат» одна від іншої. У пропонованому дисертаційному дослідженні обґрунтовано припущення, що *глибинну складову фактури реалізує саме тембр. Оскільки всі координати взаємопов'язані, то тембр створює закономірний комплекс з усіма іншими фактурними засадами.*

З приводу вищеозначених позицій доречним є висновок Г. Ігнатченка щодо визначення поняття «фактура»: «Рухома та з відповідною мірою інтенсивності видозмінна вертикально-просторова координата звукової тканини, яка утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови» [126, с. 14]. Цим Г. Ігнатченко передбачає кореляцію загального поняття фактури із наступним визначенням «фактурного розвитку», який є «сукупністю процесів змін у викладенні музичного матеріалу, які відбуваються в музичному творі в цілому або в його розділі» [126, с. 18]. З цього приводу доречно навести типологію принципів фактурного влаштування С. Шипа – дослідник виділяє три основних «склади»: 1) «мелодичний склад», до якого С. Шип відносить «монодійну», «поліфонічну» та «одноголосно-поліфонічну» фактуру; 2) «гармонічний склад», що включає «акордову моноритмічну фактуру» та «акордову фігураційну фактуру»; 3) «мелодико-гармонічний склад», у межах якого опиняються «гомофонно-гармонічний» та «поліфонно-гармонічний» типи [328, сс. 170–171]. Продовжуючи ці думки, знову згадаємо Г. Ігнатченка, який пропонує диференціацію рівнів фактурного розвитку: 1) «перший» або

«внутрішньофактурний» рівень передбачає «розвиток в рамках одного типу фактури»; 2) «другий» або «міжфактурний», за якого викладення докорінним чином видозмінюється; 3) «третій» або «проміжний», в рамках якого можна побачити «модуляційність музичного викладення», за якої не відбувається таких кардинальних змін, як в умовах другого рівня» [126, сс. 19–20]. Таким чином, дослідник наголошує на *процесуальній природі фактури*.

Г. Ігнатченко [126] «наповнює» окреслену систему координат, визначаючи такі категорії фактурної «матерії» як «об'єм», «маса» та «щільність» (звичайно, не буквально). Проте, «об'єм» фактури представлений, скоріше, як «площа», адже відображається у двох проєкціях: 1) по вертикалі об'єм визначається за «звуковим простором від нижнього до верхнього голосу» (інакше кажучи, теситурний об'єм); 2) по горизонталі об'єм захоплює певний відрізок часу, який викладений в одному типі фактури [126, с. 28]. Маса залежить від кількості фактурних елементів, що займають певний об'єм [там само]; обидва параметри визначають щільність фактури – «певну кількість та взаєморозташування її <фактури – прим. авт. дис.> компонентів (окремих тонів, голосів, партій, акордів і співзвуч, фактурно-структурних одиниць у вигляді мотивів та невеликих фраз) по вертикалі, горизонталі та глибині, що виражене певним ступенем інтеграції та диференціації сукупного музичного звучання у межах тих чи інших об'ємних кордонів» [126, с. 37].

Таким чином, певний об'єм, заповнений матеріалом, має масу та щільність, відповідні відрізку форми. Із цих міркувань, теорії «тембротектоніки», яку розробляє С. Пономарьов [222], бракує «фактурного компоненту» – автор, немов, «відсікає» аспект фактури, зазначаючи, що вона відіграє лише «другорядну роль» [222, сс. 15–16]. З іншого боку, у джерелах за авторством Є. Назайкінського [201–204], М. Скребкової-Філатової [256; 257] та В. Холопової [297] не передбачено залучення тембру до теорії фактури, й дослідження фактури відбувається, мовби, у контексті вертикально-горизонтальної нотної графіки (роль тембру не враховується). Г. Ігнатченко [126] перелічує складові тембру в якості «додаткових» чинників

означених параметрів – маси та щільності. Проте, можна припустити, що тембр в дечому є *визначальним* для них, якщо звернутися до конкретних прикладів та аналогій: наприклад, ритмогармонічний комплекс у викладенні струнними інструментами *piano*, буде суттєво відрізнятися за масою та щільністю від звучання у тромбонів *mezzo-forte*. Цим зумовлений значний вплив інструментування як сфери композиторської майстерності на ці явища.

Закономірну діалектику взаємодії фактури і тембру висвітлює *структурно-функціональний аспект*. Поняття «функції» та «функціональності» в музиці, за твердженням А. Мілки, пов'язані, передусім, із гармонією, в якій система взаємодії складових є найбільш конкретно вибудованою [190]. Зрозуміло, що дане питання є важливим для усіх змістовно-формотворчих рівнів музичного твору. Зокрема, В. Бобровський, наступним чином відображає кореляцію понять «функція» та «структура»: 1) функція – «це роль, місце даного елемента в інтонаційній системі, джерело художнього змісту»; 2) структура – «спосіб реалізації загального принципу зв'язку елементів, та спосіб реалізації цього принципу» [30, с. 13]. Таким чином, постає питання *функціональності* тембру у фактурі як *структурі*.

Взаємозв'язок тембру та фактури, окрім вище обґрунтованих позицій, попри свою очевидність, потребує більш детального розгляду. Існують спеціальні праці за даним напрямом, наприклад, базові розробки В. Цуккермана [300–302]), сучасні дослідження В. Буднікова [46], М. Плющенко [219], Г. Савченко [243] та деяких інших.

В. Цуккерманом, зокрема, вивчено аспекти функціональної ролі тембру по відношенню до фактури, яка проявляється в тому, що «тембр сприяє висвітленню кожної фактурної функції шляхом її відокремлення від інших, підсилення її індивідуального вигляду та показу її ролі для цілого»; саме цю систему взаємодії тембру та фактури науковець визначає як *тембро-фактурну функціональність* [302, с. 343]. Варто зазначити, що це поняття може вбирати в себе не тільки «функціональність тембру по відношенню до фактури», а й навпаки – *функціональність фактури по відношенню до тембру*,

що виражається у двох аспектах: 1) впливу фонічних характеристик фактурного складу на темброве втілення; 2) розподілу самим композитором тембрів, виходячи з потреб фактурної вертикалі та відповідності підсумкового звучання своєму задуму.

Тобто, можна казати про *нерозривну діалектичну взаємодію між тембром та фактурою*: 1) з одного боку, *тембр виконує певну функцію у фактурі, змінюючи її параметри «щільності» та «маси», а відтак, регулюючи її фонічні властивості й впливаючи на «глибину» фактури*; 2) з іншого – *фонічні властивості фактури (динамічної фактуроінтонації), її «глибини», що є «підсумком» дії вертикалі та горизонталі, здатні зумовити уявний «тембр», втілений у звучанні реального тембру / тембрів під час складання або виконання твору, «підказати» вибір відповідних тембрових засад, способу та характеру виконання, застосування акустичних прийомів (темброво-акустичні ефекти, «просторові асоціації», звукотехнічні засоби тощо).*

Ця діалектична взаємодія «тембр – фактура» виводить термін тембро-фактурної функціональності на наступний рівень *функціональності тембру та фактури як єдиної системи або єдиного комплексу* по відношенню до музичної форми в цілому, що вже пов'язано зі сферою мистецтва інструментування. Ця важлива для даної дисертації проблематика системно досліджується у Розділі 3 роботи, в якому у контексті художньо-оркестрової практики ще раз будуть згадані деякі названі вище розробки. Серед них – *«темброво-фактурний комплекс»*, дефінований М. Плющенком по відношенню до вторинних музичних жанрів наступним чином: «Специфічне просторово-часове явище, особлива функціональна та фоніко-колористична форма смисловираження, заснована на взаємодії та розвитку музичних елементів, що в комплексі впливають на цілісну інтонаційну організацію музичного твору та призводять до суттєвих модифікацій системи першоджерела» [219, с. 96]. Отже, тут йдеться про єдність *функціональної та фонічної* сторін тембру і фактури. Це особливо актуально при вивченні оркестрової творчості, що показово висловлено у думці Г. Савченко, за якою

існує явище «*темброво-фактурної структури твору*» – системи «горизонтально-вертикальних функціональних відносин елементів музичної композиції, що структурують звукоматерію твору в часі та просторі, відповідно до законів музичної мови, надаючи їй одночасно унікального, й типового звучання»¹² [243, с. 3].

Виходячи з наданих теорій, в яких запропоновано структурно-функціональний, фонічний аспекти вивчення фактури і тембру, подальша розробка поняття *глибини фактури* може бути продуктивною. Якості фактури, її щільність та маса залежать не тільки від розподілу елементів тканини у вертикальній та горизонтальній проєкціях, але й від тембру. Означений параметр «глибина» трактується науковцями як «простір» у контексті вертикалі та горизонталі, але без належного урахування дії тембрових засобів – тож, роль саме *тембру* у формуванні фактурної глибини видається недооціненою. Це можна пояснити тим, що дослідники зосереджувались на *фонічних властивостях* фактурної вертикалі та горизонталі, розглядаючи фактуру, передусім, в контексті двовимірної нотної графіки. Сам термін «фонізм» був уведений ще Ю. Тюліним і визначається автором наступним чином: «Специфічне музичне забарвлення як вираження суто звукової сфери сприйняття» [278, с. 23].

Звернемося до деяких джерел, що містять зауваження стосовно присутності «фонічного» компоненту у фактурі. М. Скребкова-Філатова пише про важливе значення динаміки гучності, яка є головним чинником виникнення глибини у фактурі, а тембр згаданий лише епізодично [257, сс. 29, 37]. При цьому, дослідниця справедливо зважає на «*функціональну та фонічну сторону в гармонії і функціональну та фонічну (барвисту, колористичну) сторону у фактурі*» [257, с. 43]. Також, Г. Ігнатченко говорить про вияви «форм фактурного розвитку» у «двох аспектах фактури – функціонально-

¹² Ці питання також стосуються, навіть, «монотембрового» втілення твору – В. Будніков пропонує поняття «тембральності фортепіанної фактури у виконавському тексті», що виступає колористичною ознакою фортепіанної фактури – «специфіка тембральності регулюється виконавськими засобами виразовості» [46, с. 3]. Поняття «*тембрально-теситурний комплекс*» запропоноване у дисертації Г. Харакоз у контексті дослідження жанрово-стильових та виконавських аспектів хорової фути [290].

фонічному та функціонально-логічному» [126, с. 21]. Таким чином, науковець звертає увагу на *фонізм як функціональну складову фактури*. У дисертації М. Борисенко фактура представлена як *інтонаційне* явище, що також включає, серед іншого, й тембр в якості «інтонаційного фактору» [38, с. 41].

Проводячи аналогії зі сферою гармонії, а також акустики, визначення поняття фонізму в гармонії Ю. Тюліна [278] не випадково корелює із характеристиками тембру як забарвлення. Адже, фонізм акордів у гармонії (й, відповідно, співзвуч у фактурі), вочевидь, виникає завдяки тому самому чиннику, що й відчуття тембру – від нашарування різних висот (тонів) у акордах, що зумовлює набуття ними певних виразових характеристик, консонантного чи дисонантного забарвлення, а також визначає їхній функціональний нахил. Водночас, до цього додається також дія обертонів, що присутні в спектрах звуків тих інструментів, які озвучують даний акорд. Це додатково обарвлює акорд, завдяки чому гармонічні співзвуччя піддаються впливу темброво-семантичного і темброво-функціонального факторів. Але, попри те, що механізм виникнення фонічних якостей акорду і власне тембру виглядає подібним для них обох (тембр виникає у свідомості як «фонічний підсумок» обертонів та їхніх часових пропорцій у спектрі, про що йшлося у підрозділі 1. 1.), роль тембру в музиці наділена певною автономністю від фонічних характеристик гармонії (й, відповідно, фактури). Час у спектрі виражений у мілісекундних значеннях й це є надто дрібним масштабом для диференціації порядку вступу обертонів; самі парціальні тони та додаткові шуми в спектрі також не розмежовані достатньо, щоб утворити сприйняття їх як гармонічного співзвуччя в свідомості. Натомість, фонізм гармонії (фактури) – явище більш високого порядку та більшого масштабу й тембр долучається до цього не змінюючи *структури* акорду та його функціонально-гармонічного спрямування – наприклад, мінорний тризвук залишиться мінорним, мелодичний рух залишиться таким як і був вибудований композитором, співвідношення фактурних елементів також не зміниться. Проте, може змінитися їхня художньо-семантична якість, адже тембр все ж

здатний суттєво впливати на фонічний «вигляд» – забарвлення звучання акордів та інших елементів фактури, частково корегуючи деякі їхні гармонічні властивості. Наприклад, завдяки виразовим можливостям тембру, композитор може підсилювати або послаблювати диференційованість звуків, що складають співзвуччя, згладжувати або загострювати дисонанси, поєднувати в одне ціле чи розмежовувати консонанси тощо.

Неврахування тембру як окремого виразового фактору глибини фактури можна пояснити його акустичним трактуванням як результату суб'єктивного сприйняття спектрального складу звуку. За такого погляду, є справедливим визначення глибини як фонічної суми звуковисоти та її часового розгортання. Натомість, якщо розглядати тембр як «елемент музичної мови» [119, с. 96] виникає потреба визначити його роль у фактурній глибині та, відповідно, відзначити його комплексну дію разом із фонічними властивостями фактури.

Ще однією причиною виключення тембру (або, трактування його як додаткового засобу) є, так би мовити, погляд на фактуру у її двовимірному вигляді в нотації. Графіка нотації, навіть деякі її комп'ютерні варіанти (не розглядаємо діаграму форми хвилі, уживану в аналоговому та цифровому варіантах звукозапису) дозволяє відносно точно зафіксувати звуковисоту в динаміці часового розгортання; темброва сторона у нотографіці представлена лише частково у вигляді позначок інструментів та розподілу партій. На це вказує В. Пістон, який вважає, що нотація не має можливостей для позначення не тільки динамічних і тембрових відтінків, а й ритмічних величин [218, с. 7]. У композиторів є можливості відобразити в тексті (у вигляді пропозиції, або, в окремих випадках, імперативної вказівки) щонайменше, дві сторони тембрового компоненту: 1) *технологічну*, яка відображена позначками *власне інструмента*, на якому має виконуватися музика, *спосіб виконання* на ньому (штрихів, додаткових прийомів гри, наприклад, «з розтрубом вгору», «*con sordino*», «гра поза сценою», застосування засобів звукотехніки тощо); 2) *художньо-образну*, яка відображає *характер, афект* (або, простіше, *настрій*) та не може бути виражена в точних значеннях і тому позначається

такими ремарками як, наприклад, «*dolce*», «*doloroso*», «*risoluto*», «*con gioia*» тощо. Також існують й *змішані* засоби, які містять в собі обидві сторони чи частину їх: *динамічні відтінки*, які знаходяться, немов, «посередині», відображаючи як технологію в плані гучності, так і художньо-образний підтекст, (впливають також й на часову координату, змінюючись у процесі розвитку форми); *темпові* ремарки, наділені, окрім вказівки темпу, *образним змістом* і, тому, також здатні визначати темброве забарвлення музики. До речі, взаємодія параметрів музичного часу і тембру в динаміці розгортання варта розгляду у межах окремого дослідження, хоча й отримує часткове висвітлення в аналітичному Розділі 4 пропонуваного дослідження. В цілому, поділ на такі категорії є вельми умовним, адже технологія та художні якості тембру є взаємозалежними і вирішальним фактором стає загальний контекст музичного розвитку, сконцентрований у фактурі та формі. З іншого боку, темброва сторона, в деякому сенсі, «*вирішує*», яким буде цей контекст. Особливо цей вплив відчутний в оркестрі, де кожний тембр наділений своїми параметрами та властивостями, не тільки як самостійна одиниця, а й у всіх можливих комбінаціях з іншими інструментами та групами інструментів. Таким чином, фонічні властивості щільності та маси фактури (фактурний «простір») та їхній відповідний звуковий ефект потрапляє в залежність від тембру, особливо в оркестрі. Невипадково В. Цуккерман ставить питання про «співвідношення тембру та фактури» й пов'язані із цим «структурні явища, <...> виразові та зображальні можливості»¹³ [302, с. 341].

Підсумуємо, що фактура включає звуковисотну, часову координати, сумарна якість яких у поєднанні з темброво-акустичним виміром породжує глибинну координату. Параметр *глибини фактури* складається з її 1) *фонічних властивостей вертикальної та горизонтальної координат* і 2) *функціональної взаємодії з тембром у процесі формотворення. Глибину*

¹³ Варто зауважити, що акустичні явища, а саме реверберація («простір»), локалізація, суб'єктивне сприйняття звуку тощо, складають цілісне звучання під час концертної події. Незадовільні акустичні умови, поганий баланс в оркестрі можуть унеможливити повноцінне сприйняття образної сфери твору, оскільки змінюють темброву та, відповідно, фактурну організацію на рівні глибини, порушують її вихідну, розраховану композитором якість та приводять її у невідповідність із художньо-образною фабулою твору.

фактури становить діалектична єдність: 1) фактурного об'єму, що відповідає нотованому двовимірному музично-фактурному простору; 2) темброво-акустичного втілення цього об'єму (термін Г. Ігнатченка [126, с. 28]) та впливаючого звідси «асоціативного простору» (за Є. Назайкінським [202, с. 127]), що відповідає тривимірному темброво-фактурному простору.

Отже, фактурна глибина у даному дисертаційному дослідженні визначається як тембровий потенційний або реалізований у звучанні підсумковий «третій» вимір фактури, який становить діалектичну єдність її звуковисотної вертикальної та часової горизонтальної координат, фоніко-кolorистичних і функціональних властивостей, генеруючих створення нової музично-акустичної цілісності – темброво-фактурного комплексу.

Глибина фактури визначає її темброво-інтерпретаційний потенціал, а також такі чинники, як динаміка гучності, звуко-динамічний баланс (особливо в оркестрі), забарвлення звуку, стереоефекти, темброво-просторові асоціації («асоціативний простір», за Є. Назайкінським [201, с. 127]), панорамування (у тому числі, «штучне», ілюзорне). Спираючись на вищезазначені положення численних дослідників, а також власну аргументацію, наведену у пропонованому розділі, можна дістати висновку, що *глибина фактури має усвідомлюватися як специфічне темброве втілення параметрів фактурної щільності, маси, об'єму в процесі музичного розвитку.*

Додамо, що глибина фактури актуалізує темброво-інтонаційний слух при читанні та відтворенні нотного тексту «подумки», за яких твір «озвучується» у свідомості. Проте, «симультанний образ музичного твору» (Є. Назайкінський [201, с. 364]) як певна абстракція, вірогідно, міститиме *враження* від музики в цілому. Існування твору в образній, абстрактній сфері та його «матеріалізація» у композиторському тексті мають велике значення для *інтерпретаційного процесу* в музичному мистецтві, про що мова піде у підрозділі 1. 3.

Нарешті, використане нами поняття *темброво-фактурного комплексу*, залученого до методологічної бази пропонованого дослідження, одного боку, корелює з дефініцією М. Плющенко [219], з іншого, залучено до контексту оригінальної композиторської творчості. Це явище усвідомлюється в даному дисертаційному дослідженні як *уособлення всіх складових фактури, їхньої функції в єдиному фонічно-тембровому акустичному підсумку, що становить втілення твору у звучанні*. «Комплексність» тембру та фактури в конструктивно-семантичній єдності звучання містить, у свою чергу, багато чинників, які надалі в роботі буде досліджено в аспекті *інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури*.

1. 3. Темброво-фактурні виміри художньої інтерпретації

Тембр і фактура як найважливіші компоненти композиційного процесу, вибирають принципи, якими керується композитор при створенні власного музичного задуму. Вивчення етапів його генерації та реалізації у вигляді творчого продукту останнім часом входить до кола найактуальніших сфер музикознавства. У цих сучасних розвідках спостерігається, щонайменше, три провідних напрями, які, безумовно, пов'язані між собою. Перший з них – це дослідження «музики як об'єкту самопізнання» [322], музичного мислення та його глибинної функції – рефлексії, психологічних аспектів композиторської творчості; другий – вивчення особистості, життєтворчості художника, історико-культурного контексту його діяльності; третій – присвячений аналізу музичних творів композитора в різноманітних аспектах. Віддзеркаленням таких музикознавчих дискурсів стають численні праці останніх кількох десятиліть, що більш широко висвітлено у Розділі 2 пропонованої роботи.

Як відомо, композиторська творчість передбачає залучення складних мисленневих ресурсів і процесів, у тому числі *інтерпретації*. Це вмотивовано роботою творчої уяви та композиторських пошуків звукової проєкції художнього образу в нотному тексті музичного твору (що, насамперед,

відбито у фактурі як комплексному втіленні усіх інших змістовно-формотворчих елементів). В цьому процесі автор завжди спирається на певні художні моделі – композиційно-семантичні, структурно-логічні, виконавські («темброві») тощо. Ці аспекти науковці залучають до сфери інтерпретації, натомість, її композиторський дискурс й досі знаходиться в епіцентрі актуальних та недостатньо досліджених наукових тем. Залучення теорії інтерпретації до вивчення композиторського мистецтва є перспективним, адже розкриває його якісні аспекти «зсередини».

Вивчення явища художньої інтерпретації у різноманітних її аспектах (композиторському, виконавському, музикознавчому, слухацькому, у тому числі, по відношенню до вторинних жанрів) проводиться в працях таких науковців: М. Борисенко [34; 35; 37–40], Є. Гуренко [91], М. Голомб [95], А. Давітадзе [98], В. Дейнега [101], І. Дмитрук [110], О. Жарков [116], Н. Жукова [122], Н. Іванчєй [125] В. Клімова [145], Г. Коган [148], І. Коновалова [153], Н. Корихалова [158], О. Котляревська [162], В. Медушевський [183–185], В. Москаленко [193–195], Ю. Мостова [196], Ю. Ніколаєвська [205], І. Палій [214], Н. Пілатюк [217], М. Плющенко [219], І. Полусмяк [220; 221], Н. Прокіна [224], Н. Рижкова [238], В. Руденко [237], М. Скірта [254], О. Самойленко [247–249], М. Чернявська [314], *S. Baker* [345], *E. Benetos* [349], *B. Luttrell* [391], *M. Pluschenko* [402] та інших.

Коротко порушуючи етимологічний та історичний аспекти проблеми, зазначимо, що слово «інтерпретація» (від лат. «*interpretari*» – «пояснення, викладення, розуміння») почало вживатися у значенні «музичного або драматичного репрезентування» приблизно півтора століття тому; його більш ранні значення – «процес пояснення, пояснення дії» зустрічаються, за словниковими свідченнями, з XIV століття; «перекладений текст, переклад» – з XII століття [399]. Також, Н. Корихалова наводить приклади використання поняття та його замінників ще у другій половині XIX століття [158, сс. 22–23]. У першій половині XX століття воно динамічно розповсюджується, зустрічаючись в працях музикознавців (наприклад, Т. Адорно [3], Б. Асаф'єва

[12]), виконавців (Е. Ансерме [5] та інші) та композиторів (наприклад, у І. Стравінського [265] та інших). Це, як відомо, поклало початок окремому напрямку сучасного музикознавства – *інтерпретології*, яка, за висловом Л. Шаповалової, «інтегрує розмаїття якостей та функцій музичного мислення виконавця» [323, с. 299]. Акцент на виконавстві у наведеній цитаті є не випадковим, оскільки теорія інтерпретації в музиці закономірно виростає з дослідницьких напрацювань сфери виконавської творчості, в якій процес інтерпретації є визначальним, а відтак закономірним для дослідження й побудови наукової бази. Також, попри затребуваність висвітлення аспектів виконавства, вектори інтерпретології залучені й до вивчення *композиторської творчості* (М. Борисенко [37–39], В. Дейнега [101], І. Коновалова [153], І. Палій [214], А. Хуторська [299] та інші), *слухацького сприйняття* та *музикознавчого трактування* (Ю. Ніколаєвська [205], І. Полусмяк [220; 221], С. Самойленко [249], G. Hindrichs [379] та інші); таким чином, серед сучасних наукових тенденцій є показовим прагнення обґрунтувати та систематизувати явища інтерпретації в дискурсі всієї музично-комунікативної системи.

Власне, загальноприйнята музично-комунікативна система «композитор – виконавець – слухач» (до речі, розширена в сучасному дискурсі ще однією ланкою – «музикознавець» [195, с. 198; 220; 221]) сама стає, за Ю. Ніколаєвською, *інтерпретативним феноменом* [205]. У різних джерелах можна знайти альтернативні уявлення про складові комунікативної системи, в залежності від поставлених дослідниками завдань. Наприклад, Н. Корихалова пропонує наступний погляд: «композитор – твір – виконавець – слухач» ([158, с. 4]); Л. Шаповалова, окрім ужитку традиційної тріади «композитор – виконавець – слухач» [323, с. 296], виводить «герменевтичне коло» – «Автор – Текст – Інтерпретатор», в контексті взаємодії композиторських та виконавських творчих намірів (Л. Шаповалова [322, с. 6695]). Ю. Ніколаєвська, визначаючи концепт *Homo Interpretatus* («людина, що інтерпретує»), зауважує також про його приналежність до «розмаїття функцій “композитор-виконавець-слухач-дослідник”» [205, с. 123].

У вирі новітніх наукових пошуків, дослідження лише «*тексту*» митця видається недостатнім – життя та творчість художника, за влучним спостереженням Л. Шаповалової, є більшими за «*тексти, що він породжує*» [321, с. 550]. Тож, до кола вивчення інтерпретології потрапляють також інші сфери гуманітаристики, а музикознавство стає «*областю перетину чотирьох сфер гуманітарної думки: музичної семіотики, культурології, метафізики, богослов'я*»¹⁴ [322, с. 6692]. Це потребує використання джерел авторів-філософів у таких дослідженнях – О. Агапов [1], Р. Барт [18], М. Бахтін [20], М. Бердяєв [22], Г. Гумбрехт [89], Е. Гуссерль [94], Ж. Дерріда [107], Д. Девідсон [113], Р. Інгарден [129], О. Лосєв [174], Ю. Лотман [175], Т. Огден [206], П. Рікер [234], Й. Гейзинга [293], *R. Caillois* [356] та інші.

Таким чином, в деяких роботах надбання філософії є залученими у музикознавчий дискурс. У ґрунтовному дослідженні Є. Гуценка [91] систематизована проблематика інтерпретації у музичній виконавській творчості – автор підкреслює важливість інтерпретаційного процесу саме для динамічних видів мистецтв. Є. Гуренко класифікує композиторську творчу діяльність як «*первинну відносно самотійною творчість*», що передбачає залучення виконавця, який озвучує нотний текст у своїй «*вторинній відносно самотійній творчості*» [91]. На основі цих спостережень науковець виводить таке визначення художньої інтерпретації: «*Виконавське трактування продукту первинної <відносно самотійної – прим. авт. дис.> художньої діяльності*»¹⁵ [91, с. 59]. Також, дослідник розмежовує поняття інтерпретації та виконання: перша є «*правомірним варіантом об'єктивації продукту первинної творчої діяльності*»; друга – «*сукупністю специфічних операцій (головним чином, фізичних дій) інтерпретатора, спрямованих на об'єктивацію виконавського замислу*» [91, с. 81].

¹⁴ Л. Шаповалова говорить про зародження ще однієї ланки музикознавства – «*когнітивного музикознавства*», яка (за виразом Л. Шаповалової) в «*умовах постсекулярної культури*» ставить у центр дослідження не текст, а саме людину й знаходиться у кореляції з інтерпретологією [там само].

¹⁵ У статичних видах мистецтв «*створення художніх цінностей може бути зовсім не пов'язаним з їхнім відтворенням*» [91, с. 22] й тому, авторська творчість такого митця трактується Є. Гуценком як «*первинна самотійна творчість*» (без зауваження про «*відносність*»).

Визначення музичної інтерпретації як процесу запропоновано В. Москаленком: «Музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка направлена на розкриття виразово-змістовних можливостей музичного твору» [195, с. 13]. Тож, автором враховані важливість *музичного мислення* для інтерпретаційного процесу та його мета – все це є *спільним для інтерпретаційних процесів у композиторській та виконавській творчості*.

Як бачимо, однією з наукових категорій, що може наблизити дослідника до розуміння проблематики композиторської творчості, є *музичне мислення*. Згадуючи цей феномен у визначенні музичного інтерпретування, В. Москаленко конкретизує його: «Це оперування еталонними музично-інтонаційними уявленнями, призначене для рішення конкретного творчого завдання» [195, с. 69]. Попередньо науковець зазначає про специфіку музичної інтонації, яка полягає у тому, «що вона виражається музичною мовою» [195, с. 64]. Це корелює з думкою А. Кудряшова: у будь-якій сфері діяльності людини «її мислення у підсумку організовується за правилами *мови*, а соціально виявляється завдяки *мовленню*» [167, с. 12, виділ. ориг. збер.]. У пропонуваному розділі вже йшлося про *музичну семантику* та її значення по відношенню до тембру; тепер варто зупинитися на існуючих формулюваннях «музична мова», «музичний текст», «музичний зміст», поза яких висвітлення процесів художньої інтерпретації може бути неповним.

За філософським тлумаченням власне «мова» є «суспільним продуктом, що виробляється колективом для забезпечення потреб у *комунікації* і зберігається в пам'яті членів колективу, а також у текстах, побудованих засобами даної мови»; також, мова є «знаряддям впорядкування і організації тієї чи іншої матеріальної субстанції (звук, колір, предметне середовище і т. п.)» [286, с. 389, виділ. ориг. збер.]. І хоча «мова є скінченною знаковою системою», вона здатна «породжувати необмежену кількість текстів <...>, оскільки кожний мовний знак, втілюючись у матеріальну субстанцію, здатний до безмежного тиражування, утворюючи безліч своїх текстових варіантів»

[там само]. У свою чергу, «текст» від лат. «*textum*» – «сплетіння, побудова, зв'язок» є «знаково-мовною реалізацією певної системи інформації», або, в якості семіотичної категорії – «лінійною послідовністю *знаків*, заданою певними культурними кодами» [286, с. 631]. Знак – складник тексту – є «матеріальним предметом», «використовується для придбання, зберігання, перетворення, передачі інформації» [286, с. 228]; символ – «форма виразу і передачі духовного змісту культури», в семіотиці – «різновид багатозначного (іноді безкінечнозначного) знаку» [286, с. 578]. Ці достатньо широкі визначення є цілком застосовними й до музичного мистецтва, звичайно з урахуванням його специфіки.

М. Бонфельд розробляє «системно-семіотичний метод», в якому задіяні «три основних виміри семіотики: **семантика** – тобто відношення знаку (субзнаку) та значення, **синтактика** – відношення, що виникають між знаками (або елементами знаків), **прагматика** – відношення між знаками та такі, що користуються ними» [33, с. 74, виділ. ориг. збер.]. Проте, поняття «музична мова», який закономірно має з'являтися в дискурсі музичної семіотики, М. Бонфельд пропонує трактувати як *метафоричне* й надає йому загального значення як «сукупності засобів музичної виразовості» [33, с. 20]. Науковець пояснює це тим, що «в музиці не виявлений субстрат, подібний мові за основними параметрами, а музична тканина <фактура – прим. авт. дис.> опосередкована не знаками, але субзнаками, зміст яких визначається виключно контекстом»; це означає, що «**музика – це мовлення на немовній основі**» [33, с. 36]. Виходячи із зауважень В. Москаленка, який, в свою чергу, спирається на висновки попередників (зокрема, Б. Асаф'єва [12]), зазначимо, що *основою для музичного мовлення стає музичне інтонування* – «становлення та формотворче розгортання оновленої або нової музичної думки» [195, с. 68]. Отже, визначені М. Бонфельдом «три виміри семіотики» пов'язані з музично-інтонаційним «комплексом», до якого входять й аспекти тембру та фактури.

Поняття «музичне мовлення» М. Арановський пропонує трактувати у двох ракурсах: 1) як акт створення тексту; 2) як його відтворення [11, с. 60]. Сам «музичний текст» є «носієм інформації – смислу» і виконує «комунікативну функцію висловлювання», що у музичному дискурсі також передбачає два аспекти: 1) написання тексту – «втілення авторської творчої волі»; 2) його виконання – «*відновлення у своїй часовій формі*» [там само]. У цьому проглядається *зв'язок між музичним мисленням* (як «оперуванням музично-інтонаційними еталонами», інакше – знаками) та *інтерпретаційним процесом*, що віддзеркалено у дефініціях Ю. Ніколаєвської [205]. Музикознавиця пропонує визначення поняття «інтерпретувальне мислення» як «пізнавального процесу», спрямованого на «винайдення *нових вимірів звичаєвих смислів*», і який здійснюється у векторі від стратегії на рівні задуму до безпосередньої реалізації цієї стратегії [205, с. 125]. Ю. Ніколаєвська впроваджує поняття «інтерпретувальна стратегія» та визначає його так: «Система усвідомлених дій Homo Interpretatus, спрямованих на досягнення основної ідеї творчості як підґрунтя для преображення / трансформації її висхідного (авторського) смислу в нових комунікативних умовах» [205, сс. 393–394]. Тож, як «система дій» з певним спрямуванням, «інтерпретувальна стратегія» є *мисленнєвим процесом*. Д. Малий фокусується на проблематиці специфічного *композиторського мислення*, яке визначається як «інтонаційний (невербальний) спосіб створення музичного тексту, докорінно залежний від світогляду та музичної комунікації (виконавської традиції та слухачької оцінки), і який включає в себе множинність принципів роботи композитора з музично-звуковим матеріалом» [179, с. 58]. У цьому контексті дослідник також розглядає поняття «художня свідомість»: «Механізм розумової діяльності індивіда, форма відображення світу як Універсуму» [179, с. 60].

Додамо, що знаковий субстрат в музиці присутній у *частково вербалізованій проєкції*, найпростішим прикладом якої є назви звуків. Окрім вербальних знаків, у свідомості музиканта виникають знаки-аплікатури,

знаки-відчуття постановочних моментів – специфічні завчені аплікатурні позиції, відчуття у горлі, позиції губного апарату тощо. В історії розвитку нотації, детально розглянутою Я. Сердюк [251, сс. 100–125], можна простежити шлях від «приблизного нарису» твору, який потребує сторонньої допомоги для вивчення (як, наприклад, у невменному записі) до точної фіксації звуковисотної та горизонтальної координат в нотних знаках. Я. Сердюк зазначає, що «на ранніх етапах становлення нотації різноманітні параметри музичної композиції актуалізувалися в нотному письмі» [251, с. 125] й це наочно демонструє поступове оволодіння можливостями нотації для конкретизації авторського замислу в тексті; також музикознавиця зауважує й про «зворотний процес» у музиці ХХ століття – «відмову від однозначного відтворення тих чи інших параметрів композиції» [251, с. 125].

Якщо поглянути на це з позицій Ж. Дерріди, то нотація стає для музики «небезпечним дозаповненням»: «Письмо є небезпечним <для мовлення – прим авт. дис.> тому, що в ньому зображення прикидається наявністю, а знак – самою річчю. <...> Письмо видає себе за всю повноту слова, тоді як насправді воно лише *дозаповнює* його слабкість та недостатність» [107, с. 295]. У музичному дискурсі Г. Орлов [210] дістає схожих висновків, трактуючи музичні системи Заходу та Сходу як дві полярні парадигми: 1) «Конструювання із звукового матеріалу – такою є головна мета витончених стратегій та технік» композиторів Заходу [210, с. 48]; 2) «Музика Сходу культивує саме ті властивості звуку, які затіняють, коливають, розчинюють графіку музичних побудов» [210, с. 60].

Ця думка є справедливою, але не випадково Г. Орлов зауважив про «майстерні виконавські вольності», які є своєрідним методом збереження та втілення того самого «чуттєвого багатства», що є властивим для «позанотаційного» народного музикування та музиці Сходу [210, с. 160]. Точність нотації *завжди є відносною*, а значить, текст ніколи не зможе «прикинутися наявністю» музики, а нотний знак – самим звуком, і не тільки тому, що просто потребує відтворення (словесний текст також відтворюється

в свідомості), а ще й тому, що це відтворення можливе тільки за умов *інтонування*. Повертаючись до основної дисертаційної проблематики, згадаємо вислів В. Пістона, який вважає, що саме «невизначеність музичного письма» стає причиною «переваги ролі виконавців та диригента у втіленні нотних знаків в реальне звучання <...>; розмаїття тлумачень музики служить для нас джерелом задоволення» [218, с. 7].

Особливо яскраво це виражено в аспекті тембру – в оркестровій партитурі саме *темброві позначки* – назви інструментів, для яких призначаються відповідні партії, динамічні ремарки, чисельні способи виконання, знаки музичної експресії – *є обов'язково вербалізованими*. Цей «мертвий» вигляд тембру в партитурі потребує відтворення або наживо, або в уяві, адже самі надписи за незнання цих тембрів ні про що не говорять. На це звертає увагу О. Жарков – дослідник пропонує поняття «обумовлений тембр», який є «тембровою моделлю» та «знаходиться на рівні музичної мови, а його розгалужена система функціонує як мовний механізм»; з іншого боку термін «акомодаційний тембр», розроблений як опозиція першому, відображає саме «актуалізацію рівня мовлення» або «темброве інтонування» [120, с. 147].

Еволюція нотації показує, що кожному історичному етапу та спеціальним засобам запису в ХХ столітті властивий певний *ступінь знакової конкретизації*. Інакше кажучи, певна кількість «інтонаційної» інформації (інформації про інтонаційний словник епохи, план інтонування тощо) є зафіксованою, в той час як інша – неконкретизованою, або, навіть, навмисне прихованою. Це пов'язано з тим, що *конкретизація обмежує інтерпретаційний потенціал твору в аспекті виконавства* – («стримує» інтерпретатора у додаванні своїх знахідок). З іншого боку, конкретизація зумовлює *рефлексивний* процес, спонукаючи виконавця до відтворення звукового «виміру душі» композитора, що виводить інтерпретаційний процес на рівень *духовної синергії* виконавця та автора, відповідно до «формули рефлексивних відношень “Я – Інший”» [322, с. 18]. Більш того, як було встановлено, *точна конкретизація параметрів тембру та глибинної*

координати фактури в її темброво-акустичному вимірі є принципово неможливою у сучасній нотації. Саме в цьому обмеженні полягає *один з аспектів інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури* – неможливість точної фіксації глибини фактури в тексті зумовлює необхідність інтерпретаційного процесу, причому не тільки для виконавської, а й композиторської творчості. Тож, погляд Г. Орлова [210] на конкретизацію в нотації як на технологічні «кайдани» для музики виглядає тільки частково справедливим. Доступний ступінь точності фіксації твору композитора в знаках якраз відкриває можливості для реалізації складної взаємодії «Автор – Текст – Інтерпретатор», дослідженої в працях Л. Шаповалової [320] та актуалізує феномен «*Homo interpretatus*» – «людини інтерпретуючої»¹⁶ [205].

Таким чином, в контексті обраної дисертаційної проблематики, а саме, оркестрової композиторської творчості, варто зазначити наступне: текстом є партитура, що вміщує твір у двовимірному просторі нотації, в якому попередньо визначена нами глибина фактури (див. підрозділ 1.2.) представлена у «схематичному» вигляді. Недарма Є. Гуренко наголошує на принциповій необхідності озвучення нотного тексту [91], його відтворення у тривимірному акустичному вигляді, в якому дійсне звукове втілення твору («аналог особистості» митця [320, с. 14]) є «відновленим» із композиторського тексту. Це наводить на думку про визначальне значення, зокрема, темброво-фактурного комплексу для всієї музично-комунікативної системи.

«Читання» тексту також не може бути проігнороване у цьому контексті. Композитор, виконавець чи музикознавець, прочитуючи нотний текст, неминуче озвучуватиме його чи окремі елементи-складові його темброво-фактурного комплексу у своїй внутрішній уяві (або інтонуватиме зовнішньо – голосом чи на інструменті). Отже, відтворення тексту в уяві (в тому числі, напам'ять) продукує його відносно точний уявний варіант-інтерпретацію, яка має існувати в певному уявному темброво-фактурному втіленні. Це значною

¹⁶ «*Homo interpretatus* є сумарним образом людини, яка в процесі музичної діяльності виявляє домінантність інтерпретувального мислення (у розмаїтті функцій “композитор-виконавець-слухач-дослідник”)» [205, с. 123].

мірою аргументує інтерпретаційний потенціал самого темброво-фактурного комплексу, адже творча взаємодія із текстом актуалізує вимір інтонаційного слуху (термін Д. Кірнарської [140]), а відтак й інтерпретаційні механізми.

Музичне мислення та пов'язані з ним категорії музичної мови, мовлення та семантики у сучасних дослідженнях правомірно визнані як такі, що скеровують творчий процес. Але, при властивій абстрактності музичного образу та відносній точності його фіксації музичного в тексті, *чуттєвісний компонент* набуває набагато більшої ваги, ніж у будь-якому іншому виді мистецтва¹⁷. Разом із тим, поруч із *керованим* почуттям, тобто артистизмом (або «ігровою мімікрією», про що буде згадано далі), інші психологічні процеси поза мисленням та «художньою свідомістю» митця також беруть участь у композиторській творчості. За М. Бонфельдом: «Несвідоме – ініціатор творчої діяльності – <...> ставить перед художником проблему реалізації художнього задуму» [33, с. 369].

К. Юнг висловлює припущення про розгляд свідомих процесів «спрямованого мислення» та «спрямованого почуття» як відносно закритих систем [337, с. 33]. Розмірковуючи про психічну енергію та процеси психологічної адаптації, психолог зазначає, що «мислення та почуття – дві цілком різні функції». Тож, для чистоти логіки мислення та запобігання конфліктуванню із нею, почуття повинні бути виключеними – в результаті «функція почуття стає відносно несвідомою»; з іншого боку, «якщо мислення терпить невдачу в якості адаптуючої функції, то несвідомий матеріал, активізований регресією <регресією лібідо – прим. авт. дис.>, буде містити в собі ту недостатню функцію почуттів» [337, сс. 42–43].

Звичайно, наведені висловлювання К. Юнга стосуються аспектів медицини. Але, вони містять «підказку», що процес прочитання твору, його інтерпретування передбачають не тільки мисленнєве, але й *чуттєве осягнення* – поєднання обох психічних функцій. Адже, загальновизнане

¹⁷ Діаграми аудіозапису як варіанти точної фіксації звуку виходять за межі музичної семіотики, адже вони є відображенням фізики звуку в коливаннях на аналоговому носії та у цифровій моделі хвилі в програмах для редагування звуку.

відношення до творчої діяльності як до обтяжливої в ментальному плані зумовлене тим, що, в деякому сенсі, митець проходить процес психологічної адаптації всередині простору творчого буття, вирішуючи певні питання, приймаючи непрості творчі рішення тощо. Тому, екстраполяція надбань К. Юнга видається правомірною, адже процеси прогресії («постійне становлення та зміцнення процесу психічної адаптації» [337, с. 39]) та регресії лібідо (втрата цінності свідомого в результаті невирішеного конфлікту та активізація підсвідомого [337, с. 41]) видаються наявними у творчому процесі.

Навпаки, сучасна теорія інтерпретування, приділяючи велике значення музичному мисленню, залишає поза увагою питання *музичної чуттєвості*. Не претендуючи на висвітлення всіх аспектів чи наведення вичерпного визначення поняття «музична чуттєвість», спробуємо поділитися деякими роздумами. М. Бонфельд зазначає: «Художнє мислення, поєднане у витворі мистецтва / знаку з художнім мовленням, здійснюється у той області людського мислення, яка не опосередкована вербальною мовою та словом-знаком <...>; воно виходить за межі дискурсивної логіки та пов'язане у більшій мірі з діяльністю правої півкулі мозку, яка забезпечує емоційно-образні сфери мислення» [33, с. 52]. На це також звертає увагу В. Медушевський, наголошуючи на здібності правої півкулі мозку до «сміслового стиснення світу та культури», адже «в основі чуттєвого узагальнення полягає інший вид абстракції – абстракції ототожнення», за якої музично-інтонаційна система (наприклад, епохи бароко) «узагальнюється в одному інтонаційному інваріанті» [184, с. 166]. Тож, і *рефлексія* як «психічне ототожнення» предметного («відображення композитором об'єктивного світу, соціуму») та ментального («особистого досвіду душі») планів Я-свідомості автора [322, с. 15] має залучати чуттєву складову у межах психологічної адаптації до виміру, закладеного в музичному творі. Таким чином, за аналогією до наведеного Л. Шаповаловою «*рефлексивного типу мислення*», який є «моделюванням свідомості митця» [320, с. 14], ми можемо казати й про «*рефлексивний тип чуттєвості*», що може бути визначений як

«*моделювання чуттєвого світу митця*» та, відповідно, *пізнання авторського емоційно-чуттєвісного виміру*. Тож, ми дістаємо висновку, що *інтерпретування має містити обидві психологічні функції – мисленнєву та чуттєву*. Знаходячись у діалектичній взаємодії, вони направляються на вирішення різноманітних творчих завдань, одні з яких вирішує мисленнева складова, в той час як інші – чуттєва. Тож, музична творчість є не тільки процесом пізнання, а й способом *відчуття* навколишнього світу, його окремих складових, духовного простору душі та Всесвіту.

Звідси впливає ще один аспект вивчення музичної інтерпретації, пов'язаний з ігровим компонентом. Допомогти у віднаходженні ознак наявності *музичної чуттєвості в інтерпретаційному процесі* може залучення концепції «*Homo Ludens*» Й. Гейзинга та досліджень інших філософів, які вивчають феномен *гри*¹⁸. Питанням ігрової складової у музичній інтерпретації (зокрема, композиторській) присвячені публікації автора дисертації [139; 384]. Тож, коротко означимо позиції даних наукових розвідок.

Й. Гейзинга зазначає, що культура «розгортається у грі та як гра» [293, с. 242], а музична творчість містить в собі «формальні ознаки гри», такі як: 1) певний простір, в якому відбувається музикування; 2) повторюваність музичних подій; 3) їхній особливий, специфічний порядок проведення; 4) виведення слухача з «буденного світу»¹⁹ [293, с. 76]. Розвивають порушену Й. Гейзингою проблематику дослідження Р. Каюа (*R. Caillois*), який розробляє типологію гри «в залежності від того, де <...> роль змагання, шансу, симуляції або “запаморочення” є домінантною» [356, с. 12]. Зміст зазначених категорій описуються філософом [356, сс. 15, 17, 19, 23]; їхні вияви у художній інтерпретації є достатньо показовими для того, щоб констатувати *присутність ігрового компоненту в музичній творчості та його актуалізації в музично-*

¹⁸ Поняття, похідні від «*homo ludens*», такі як «*homo cognitio*» («людина пізнаюча», Л. Шаповалова [320]), «*homo interpretatus*» («людина інтерпретуюча», Ю. Ніколаєвська [205]) та ряд подібних конструкцій свідчить про природний попит на філософські розробки Й. Гейзинга [293].

¹⁹ Проте, існуюче поняття «*ludomusicality*» («ігро-музичність»), яке винесене, наприклад, у заголовок дослідження Р. Мозлі (*R. Moseley*) [396], стосується, вочевидь, музичних ігор (змагальних зустрічей-концертів та сучасних відеоігор, в яких музика є предметом гри) та різноманітних проявах музичного мистецтва в ігровій культурі – наприклад, інтерактивного музичного супроводу.

інтерпретаційній діяльності: 1) «змагання» або «*agôn*» (з грецької «*αγων*» – «боротьба»); 2) «шанс» або «*alea*» («латинська назва гри в кості»); 3) «симуляція» або «*mimicry*» – прийняття своєї ролі інтерпретатором; 4) «запаморочення» («*vertigo*») або «*ilinx*»²⁰. В цих *виявах ігри* (актуальних як для виконавця, так і для слухача) велику роль має відігравати *музична чуттєвість*; видається цілком правомірним припущення, що їхня відсутність здатна призвести до унеможливлення здійснення музичної комунікації, що варто дослідити окремо. Також, в праці Р. Каюа визначені і дві основні *складові гри*, які заходяться в діалектичній взаємодії: 1) «*paidia*» (від гр. «*παιδία*» – «діти»), яка є «різновидом неконтрольованої уяви» і яка стримується та спрямовується іншим компонентом – 2) «*ludus*» (від лат. – «гра»), що уособлює «правила та обмеження у грі» [356, с. 13]; таку діалектичність демонструють й ігрові категорії «*agôn*» та «*alea*»²¹ [356, с. 19].

В цілому, ігровий компонент актуалізує *музичну чуттєву відповідь* у слухача під час прослуховування твору; у виконавця – під час формування інтерпретаційної концепції. Доречно поглянути на це й в аспекті безпосереднього сприйняття твору, наприклад, під час концерту симфонічної музики – за таких умов інтерпретаційний процес буде спрямований на *пізнання образного змісту музичної композиції через чуттєвісний досвід*. При цьому, слухач має бути свідомо чи, навіть, несвідомо *налаштований*, готовий до прийняття цього досвіду, втіленого в певну стилістичну форму, яка може бути в даний момент прийнятною, а у певні моменти – непринятною. Г. Орлов зазначає: «Та обставина, що музика оживає тільки через звук і сприймається слухом, аж ніяк не означає, що музичний досвід зведений тільки до слухового. Навпаки, цей досвід є *універсальним*, адже він захоплює людину

²⁰ Категорія «*ilinx*», за Р. Каюа, «базована на гонитві за “запамороченням”», тимчасової дестабілізації сприйняття навколишнього світу [356, сс. 15, 17, 19, 23]. У контексті музикування може виявлятися під час «виходу» виконавця зі сфери артистизму на більш високий рівень «реалістичного» відчуття образу.

²¹ Вони також присутні у розмаїтті ситуацій, в яких здійснюється процес музичного інтерпретування; наприклад, творчий «порив» виконавця урівноважується як «правилами» тексту твору, так й іншими факторами, починаючи від індивідуальних можливостей самого музиканта до типу концертної події та контингенту публіки. Водночас, ігровий аспект музичного мистецтва на рівні першої ланки музично-комунікативної системи – композитора – може бути спостережений у тому числі й завдяки особливостям будови темброво-фактурного комплексу, процес формування якого відбувається за власними правилами.

цілком і “говорить” мовами всіх сфер його чуттєвого сприйняття, розуму, душі та духу» [210, с. 3]. Слухацьке *прийняття* образу, закладеного композитором, збагаченого та «ретрансльованого» виконавцем є, за Г. Орловим, *досвідом* – «широким полем можливостей та вибору»; через те *досвід є унікальним*, «як і реалізовувана у ньому особистість людини»²² [210, с. 4].

У даній дисертації питання слухацького інтерпретування (що повинно системно розглядатися у спеціальних дослідженнях) порушене для виявлення інтерпретаційних властивостей тембру та фактури. Під час концертної події-виконання твір стає для слухача звуковим сумарним «темброво-фактурним досвідом» – композиторським задумом у втіленні. Але, після *прийняття*, за якого «цей досвід носить послідовний характер», він стає «одномоментним, симультанним» [210, с. 12], існуючи як віддзеркалення його темброво-фактурного звучання в уяві²³. Саме у цьому, за І. Полусмяк, полягає сутність слухацької інтерпретації: «Слухацька інтерпретація направлена на фіксацію об’єкту (музичного твору) в образах і поняттях на основі слухового досвіду порівняння, узагальнення властивостей музики» [220, с. 144]. В. Москаленко також наголошує на тому, що за слухацької інтерпретації «версія музичного твору існує тільки у слухових уявленнях» [195, с. 15]; Ю. Ніколаєвська зазначає про те, що «стратегія в слухацькій комунікації (сприйняття музики) ґрунтується на механізмі *досвіду* – інтуїтивного виявлення в собі подій, які звучать в тексті» [205, с. 127]. Слухач стає «причетним» до того, що є вираженим у музиці – В. Сильвестров вважає, що слухач стає «співавтором» твору, «з усіма витікаючими звідси відчуттями» [253, с. 28].

У контексті обраної в дисертації проблематики, пропонуємо власне ***визначення слухацької інтерпретації як слухацького прийняття та прочитання звукового втілення твору, що спрямовано на відтворення абстрактного образу (композиторського задуму) у новій, «рідній» для***

²² Таким чином, індивідуалізованість музичного досвіду для кожного слухача пояснює «нерозуміння» деяких стилів, жанрів, напрямів одними слухачами та повне прийняття та поцінування іншими.

²³ Про утримання «звукосеміологічного образу» в «стисненому» вигляді у власне композиторському задумі та у спогадах слухача зазначає також В. Медушевський [184], про що мова йде в контексті розгляду проблеми моделювання у Розділі 2.

слухача-інтерпретатора уявній змістовній проєкції. Аспекти індивідуальності слухача (включаючи й музичні здібності та обізнаність) є внутрішнім чинником того, чи буде акустичне звучання взагалі *прийняте* слухачем і як саме образ буде віддзеркалений в його свідомості. Також, відіграє свою роль і «інтерпретаційна націленість слухача» і мети «слухацької стратегії» при «сприйнятті артефактів мистецтва», про що пише Ю. Ніколаєвська [205, сс. 133–134]. Проте, оскільки саме темброво-фактурний комплекс у звучанні є тією самою формою втілення музичного твору, його якість може визначати спрямування «слухацької стратегії»²⁴.

Водночас, сам композиторський задум, його складові, процеси його формування та втілення у тексті потребують спеціального розгляду, чому присвячений наступний розділ дисертації. Необхідність цього продиктована важливістю усвідомлення значення процесів моделювання в музиці, які в оркестрово-симфонічній творчості яскраво проявляються в мистецтві інструментування. В свою чергу, реалізація цього стає можливою завдяки інтерпретаційному потенціалу тембру та фактури, що може бути розглянуто у жанрово-стильовому, формотворчому, інтонаційно-тематичному планах оркестрового твору в подальших аналітичних нарисах (Розділ 4).

Висновки до Розділу 1

Розділ 1 пропонованої дисертації сфокусовано на вивченні теорії тембру та фактури, роль яких в музиці, принаймні, останнього століття стала провідною. Яскравий приклад цього становить сама художня практика, зокрема, оркестрово-симфонічна творчість першої половини ХХ століття, що обрана в роботі в якості матеріалу дослідження, адже демонструє яскраві композиторські надбання у сфері темброво-фактурної драматургії музичних

²⁴ Це може бути підтверджене тим, що, наприклад, недоречне втілення темброво-фактурної «композиції» під час виконання твору (підрозділ 1. 2.) призводить до викривлення закладеного композитором художнього змісту та / або його непереконливої презентації, наслідком чого стає неприйняття твору (чи, якщо твір є відомим, даного трактування виконавцями) слухачем, чи невірною, з точки зору оригінального задуму автора, відбиття у слухацькій свідомості. На це звертав увагу ще Г. Берліоз, наголошуючи на «залежності» композитора від «багатьох посередників, які стоять між ним та публікою» [23, с. 510].

творів (визначення поняття «темброво-фактурна драматургія» запропоноване у Розділі 3 дисертації).

У зв'язку з цим визначено напрями сучасних розробок питань тембру і фактури як окремих художніх чинників у музиці із подальшим пошуком точок дотику між ними на базі сучасних теорій: власне, тембру та фактури; музичної акустики; музичної інтонації; художньої інтерпретації; психології музичного сприйняття; композиторської творчості; інструментування. Здійснено попередній компаративний дискурс вивчення тембру та фактури в системі інших змістовних музично-виразових засобів, акцентовано увагу на їхній співдії з музичною драматургією, формою та ритмом її розвитку, гармонією; це знаходить подальше обґрунтування в аналітичному Розділі 4 дисертації.

З приводу вищесказаного, порушено етимологічний, акустичний, інтонаційний, інтерпретаційний аспекти розгляду тембру та фактури. Адже, саме фактура, через яку тембр «реалізує» свій художній потенціал, фокусує традиційне або новаторське усвідомлення композиторами його значення як важливого виразового компонента музичного змісту та форми. І, навпаки, фактура «інтонується» тембром, тож мова йде про складний діалектичний процес, в якому віддзеркалюються тенденції розвитку композиторського мислення, відповідних до нього композиційних принципів і технік²⁵. Фактично, крізь призму тембро-фактури стає можливим вивчення сфери композиторської творчості та композиційного процесу, жанрово-стильових, формотворчих, тематичних процесів у музичних творах.

Зазначено про маловивченість явища музичного тембру в сучасному музикознавстві. Звідси виведено висновок, що розуміння інтонації як «з'єднаної енергіями змісту нерозривної єдності всіх сторін звучання» [184, с. 33] є повністю справедливим по відношенню до тембру в царині музичної виразовості, оскільки тембр є однією із складових інтонації та інтонування, в той час, як інтонація стає одним із критеріїв якості тембру. Під час вивчення

²⁵ Проблематика композиторського мислення досліджувалася у дисертаційному дослідженні Д. Малога [179]; поняття «композиторська техніка розглянуте І. Гайденком [66]. Ці аспекти фігурують у Розділі 2 дисертації.

наукових джерел, а також із власного досвіду автора дослідження, підтверджено наявність специфічних музичних критеріїв «якості» тембру, його виразових можливостей, функціональної ролі тощо.

Стосовно музичної фактури визначено, що в сучасному музикознавстві її прийнято розглядати у різних аспектах: *внутрішньої будови* як тканини музичного мовлення та інтонаційного явища, а також *«зовнішніх» факторів* – кореляції з усіма іншими змістовними параметрами музичного твору; формотворчими (з точки зору структурних, функціональних, драматургічних виявів); жанрово-семантичними (створення певного характеру звучання); стильовими (вплив на створення художньої цілісності твору) тощо.

Фактура і тембр мають багато точок дотику, серед них не тільки інтонаційні характеристики звуковисоти, метроритму (до речі, саме вони входять до кола традиційних аспектів розгляду цих музичних явищ), а й структурно-функціональні, у тому числі, акустико-фонічні, більш узагальнені в теорії тембру, та малодосліджені в теорії фактури. З урахуванням низки значень тембру та фактури, їхньої взаємодії, у розділі запропоновано визначення поняття «глибини фактури», означено її основні чинники – інтонаційні, акустико-фонічні, функціональні.

Висловлено припущення, що глибинну складову фактури реалізує саме тембр, який, у такий спосіб, становить із фактурою єдиний музично-виразовий комплекс у процесі музичного розвитку.

Діалектику взаємодії та взаємообміну тембру та фактури в музичному творі узагальнено в наступних тезах: 1) тембри виконують певну функціональну роль по відношенню до фактурних елементів, регулюючи їхні фонічні характеристики; 2) фактурна будова здатна визначити вибір / функції тембрів та зумовити їхні виразово-фонічні можливості під час музичного розвитку.

Теоретичні питання щодо інтерпретаційних можливостей тембру та фактури розглянуто на прикладі дії в них різноманітних чинників, які буде послідовно аргументовано в аналітичному Розділі 4 дисертації на прикладі

обраних оркестрових творів композиторів першої половини ХХ століття. Звідси акцентовано увагу на явищі тембрової драматургії, пов'язаної з історичним усвідомленням композиторами колористики, образної семантики, процесуально-формотворчих, структурно-тематичних чинників інструментування. Подальшого розвитку, уточнення, розширення (а також введення до наукового обігу) набувають окремі поняття теорії фактури і теорії тембру, що мають між собою діалектичний зв'язок. Серед них, окрім розглянутого в роботі явища *глибини фактури*, в Розділі 1 та наступних розділах дисертації пояснено наступні поняття: *темброво-фактурні комплекс*, *драматургія*, *тектоніка*, *модус*, *синтаксис*, *розвиток*, *процес образно-виразової вибудови художнього змісту твору* та інші.

З метою теоретичного усвідомлення інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури в музиці, системно розглянуто загальну теорію художньої інтерпретації, її різновиди, функціонування в музично-комунікативній системі. Розглянуто проблематику художньої інтерпретації як сучасного напрямку наукових досліджень та визначено важливість тембрових і фактурних чинників для музично-комунікативної системи. Акцентовано увагу на кореляції інтерпретаційних процесів у композиторській та виконавській творчості, слухацького сприйняття та слухацької інтерпретації.

Спеціального розгляду набувають питання, власне, музично-комунікативної системи, наукового усвідомлення її складових та, відповідно, змісту, що спрямовує цю систему у той чи інший дискурси дослідження, виявляє внутрішні зв'язки.

З приводу цього, у розділі порушено також важливу проблематику про природу композиторської творчості, інтерпретації, ролі в них ігрового компоненту, про музичні мислення, мову, мовлення, текст, зміст. Названі вектори розвідок спроектовано на змістовні рівні тембру та фактури в музиці, в результаті чого наочними стають закономірні зв'язки між ними.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: ВІД ТЕОРІЇ ДО ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ

2. 1. Композиторська творчість: напрями досліджень, термінологія, інтерпретаційний аспект

При розв'язанні широкого кола питань щодо художньої інтерпретації та пов'язаних із нею аспектів музичного мислення, ігрової складової тощо, виникає необхідність системного вивчення інтерпретаційного дискурсу композиторської творчості, а також творчого моделювання, як в цілому, так і по відношенню до сфери оркестрової музики. Адже, вивчення процесів створення оркестрового опусу як художньо-змістовної, драматургічної цілісності, певної впорядкованої системи усіх його змістовних компонентів (від образної концепції до тембрового складу) безпосередньо порушує проблематику музичного мислення та стилю. В контексті цих найважливіших факторів композиторської творчості буде також розглянуто актуальні для пропонованої праці аспекти оркестрового темброво-фактурного комплексу.

Отже, як зазначалося у Розділі 1 роботи, наш інтерес до явища композиторської інтерпретації викликаний необхідністю дослідження творчих процесів, власне, у композиторському мистецтві. Ця проблематика розглядається науковцями у різних напрямках, від вивчення біографії, персоналій окремих композиторів, жанрово-стильових пріоритетів творчості, композиторської техніки, особливостей роботи автора з різними змістовними засобами музичної виразовості, до розгляду психології творчості композитора, її ролі в музично-комунікативній системі, визначення необхідних професійних якостей музиканта-композитора тощо. Підтвердженням цьому стають численні праці таких науковців, як: М. Арановський [10], О. Батовська [19] К. Біла [25; 26], М. Блінова [28], В. Богатирьов [31], М. Борисенко [41], В. Будников [46], Л. Бутир [49], Р. Варнава [50], І. Гайденко [66],

В. Глівінський [74], М. Горбенко [77], І. Гребнєва [79; 80], Ю. Грібінєнко [81], В. Громченко [84], І. Драч [100], Б. Дем'яненко [102], І. Денисенко [103], В. Жаркова [121], К. Зєнкін [123], Ю. Іщенко [130], Л. Кияновська [141; 142], А. Климовицький [146; 147], Ц. Когоутек [149], М. Копиця [154], С. Коробецька [156; 157], Я. Ксенакис [166], Д. Малий [179], О. Мессіан [187], А. Мілка [190], В. Мужчиль [197; 198], А. Муха [200], А. Онеггер [208], Г. Орджонікідзе [209], Н. Очеретовська [212], В. Ракочі [228–230], С. Савенко [240; 241], Г. Савченко [242–246], Л. Скрипник [258], В. Смірнов [259], А. Сокол [260], М. Тараканов [267; 268], А. Тихомирова [271], М. Тіц [272], І. Тукова [277], Д. Фрішман [289], В. Цуккерман [302], І. Цурканенко [303], В. Цитович [305], М. Черкашина-Губаренко [306], А. Черноіваненко [311], А. Чубак [315], Л. Шаповалова [320], А. Шенберг [324, 325], С. Школярєнко [329], А. Шнітке [330–335], Б. Ярустовський [338], *J. Boss* [350], *O. Batovska* [346], *P. Boulez* [351], *Ch. Burkhardt* [353], *R. Craft* [361], *C. Dahlhaus* [362], *T. Goss* [374], *E. Haimo* [375], *O. Ivanchenko* [382], *A. Orenstein* [400], *V. Rakochi* [405; 406], *M. Saffe* та *J. Saffe* [412], *S. Shchelkanova* [413], *A. Schnittke* [414], *A. Schoenberg* [415; 416], *E. White* [425] та інших.

Загальноприйнятій погляд на композиторську інтерпретацію, що віддзеркалений у визначенні цього поняття у В. Москаленка, виявляє його найбільш помітну сторону: «Творча переробка в новому музичному творі: а) музичного та будь-якого інакшого (наприклад, словесного) матеріалу з іншого твору; б) музично-стильової системи іншого автора, іншого історичного періоду при збереженні знакових відмінностей першоджерела» [195, с. 16]. Науковець конкретизує думку у напрямку вторинної творчості: жанр музичної транскрипції виявляє інтерпретаційні процеси в системі «Автор 1 – Автор 2» (чи більше), у результаті якої композитор («Автор 2») може продукувати: 1) свій новий твір «на тему» – варіації, фантазію, парафраз тощо; 2) нову версію існуючого твору в жанрі вторинної творчості, які передбачають менш радикальні структурні перетворення. Також, подібна

взаємодія передбачає й цитування різних елементів чи фрагментів творів інших авторів, про що також зазначає В. Москаленко [195, с. 17].

Серед сучасних досліджень жанрів вторинної творчості варто відзначити, передусім, роботи таких дослідників як М. Борисенко [34–40], Н. Герасимова-Персидська [72], А. Давітадзе [98], В. Дейнега [101], О. Жарков [116], Н. Іванчєй [125], І. Коновалова [153], І. Котляревська [162], В. Москаленко [195], Ю. Ніколаєвська [205], І. Палій [214], М. Плющенко [219], Н. Реженінова [233], А. Серебрянська [250], А. Хуторська [299], М. Чернявська [314], Л. Шаповалова [320] та інших. Поняття «композиторська інтерпретація» використовується у цих дослідженнях у різних аспектах, як прямо, так і опосередковано. В контексті пропонованої нами концепції важливими є наступні тези науковців: зокрема, В. Дейнега зазначає, що під час перекладення твір «переосмислюється через призму образності, характеру, темпераменту, життєвого досвіду» [101, с. 135], що вже виявляє аспекти інтерпретаційного процесу; М. Плющенко зважає на «виразовість тембру і фактури» як один з критеріїв аналізу транскрипцій, адже ці фактори виявляють «вміння інтерпретатора створювати звукову <...> єдність тембрів» [219, с. 95]. М. Борисенко наголошує на важливості «міжстильового спілкування» та «подвійного авторства» для жанрів вторинної творчості, зокрема, транскрипції, як «*стильової трактовки оригіналу*», який можна вважати «своєрідним з'ясуванням-інтерпретацією змісту першоджерела» [38, сс. 3, 30]. У роботі А. Давітадзе композиторська інтерпретація визначена як «метод переосмислення (переінтонування) першоджерела, прояв авторського мислення композитора» [98, с. 147].

Проблематика вторинних жанрів відкриває «поле» композиторської інтерпретації, у межах якого автор опрацьовує ті чи інші художні моделі, ті чи інші рівні музичного твору – *від образного, жанрово-стильового плану до музично-виразових засад*. Варто відзначити, що питання систематизації вторинних жанрів у музикознавчій літературі видається дискусивним, що видно із великої кількості трактувань системи вторинних жанрів (зокрема, у

роботах Воропаєвої [63], А. Давітадзе [98], О. Жаркова [116], Н. Іванчєй [125], І. Палій [214], Н. Реженінової [233] та інших). Сучасна теорія художньої інтерпретації збагачується також новими поняттями, серед них – «реінтерпретація», «автоінтерпретація», які, до речі, не є поширеними у музикознавчих працях (відповідно, не залучаються до понятійного апарату пропонованого дисертаційного дослідження). Наприклад, П. Волкова звертає увагу на використання поняття «реінтерпретація» в лінгвістиці, літературознавстві та філософії мистецтва, проте, не надає його спеціального визначення [60, сс. 97–98]; також, дане поняття пов'язане з процесами реконструкції у сферах антропології (Дж. Гамер [376]) та історії (К. Вудворд [424]). Це наводить на думку, що взагалі всі існуючі твори і всі компоненти музично-мовної системи можуть бути трактовані як реінтерпретації *N*-ого порядку – у музикознавстві ці явища відповідні поняттю «генеза»²⁶. Інше поняття – «автоінтерпретація», за Ю. Ніколаєвською, пов'язане з феноменом «автокомунікативності», що зумовлює достатньо широкий спектр його застосувань – від вербалізації композитором власних творів до переінтонування та, навіть, імпровізування [205, сс. 309–312].

Ці міркування цілком можна віднести і до сфери оригінальної композиторської творчості, яка завжди спирається на вже існуючі музичні традиції, історичний досвід, втілені у певних художніх моделях музичного стилю, жанру, форми та її елементів. Більш наближеним до цього є зазначений В. Москаленком «зріз» композиторського інтерпретування витворів інших видів мистецтв, наприклад, літературного першоджерела [195], на що звертає увагу А. Хуторська, фокусуючись на питанні інтерпретування композитором літературного першоджерела, що визначається як «міжвидовий переклад»²⁷.

²⁶ Звідси можна констатувати, що використання поняття реінтерпретація (принаймні, з урахуванням сучасного стану його розробки) видається більш доречним для музично-історичних і культурологічних досліджень. Прикладом музикознавчого ужитку, відповідно до концепції дослідження, може бути застосування поняття в дисертації Ю. Ніколаєвської [205].

²⁷ Серед іншого, в дослідженні А. Хуторської підняте питання про використання художнього першоджерела *немусичного* походження, наприклад, зі сфери образотворчого мистецтва; таку взаємодію із першоджерелом авторка називає «дистанційованими синтетичними творами» [299, с. 9]. В нашому дослідженні запропоноване дещо інакше трактування цих процесів перетворення *позамусичних* образів у *музичні* – у контексті оригінальної композиторської творчості.

Наведена наукова дискусія приводить до висновку про те, що композиторська інтерпретація як процес із великою кількістю «прихованих течій» не може обмежуватися тільки сферою вторинної творчості, про що попередньо йшлося у підрозділі 1. 3. пропонованої роботи. На це прямо чи опосередковано вказують джерела, присвячені *процесу композиторської творчості*, написані як самими композиторами, так і науковцями – музикознавцями і дослідниками інших суміжних наукових галузей.

В епістолярії та наукових розробках, створених композиторами, можна знайти відповідні висловлювання авторів (А. Веберн [52], Я. Ксенакіс [166], О. Мессіан [187], М. Метнер [188], С. Прокоф'єв [225], М. Римський-Корсаков [235], В. Сильвестров [253], І. Стравінський [263], П. Гіндеміт [294], А. Шенберг [324; 325; 415; 416], А. Шнітке [335] та інші), кожне з яких є індивідуальним, але віддзеркалює певні спільні закономірності, що вказують на наявність інтерпретаційних процесів у композиторському мистецтві.

А. Онеггер у книзі-інтерв'ю «Я – композитор» зазначає про присутність *випадковості* в композиторській творчості [208, с. 89]; про цей аспект композиторської творчості також зауважує І. Стравінський [263, с. 84]. Окрім випадковості-«*alea*» (у тому числі, як ігрової категорії), в музичній композиції слід також враховувати значення професійної *інтуїції*, яка за М. Бонфельдом є знанням, «отриманим у результаті *безпосереднього* розсуду, але не попередньо спрямованого мисленнєвого процесу» [33, с. 62, виділ. ориг. збер.]. За виразом Г. Шенкера, «кожний художній акт, навіть взагалі будь-яка дія, неодмінно потребує передбачення внутрішніх взаємовідносин» [326, с. 10]. Це підтверджує й А. Онеггер, висвітлюючи деякі подробиці свого творчого процесу [208, с. 89], з чого випливає, що інтуїція, здебільшого є направленою.

Наукові роботи, написані композиторами, також висвітлюють проблематику написання музики. В дослідженні А. Мухи [200] ці аспекти розглянуто системно. На його думку, «особистість композитора» містить такі складові, як музичні здібності, комплекс психологічних передумов та професійну підготовку і взаємодіє із «реальним світом». Останній трактується

в концепції А. Мухи як метасистема – як «сукупність світів» соціального буття, природи, мистецтва та культури [200, с. 37]. М. Тіц по своєму відобразив *вибірковість* композитора у контексті проблематики «творець – світ», який втілює в своїй музиці те, «що здатний він бачити коло себе, яку вибирає для себе тему, як розуміє навколишню дійсність (сучасність), проти чого й за що бореться у житті й у своїй творчості» [272, с. 268]. Також, за думкою Д. Малого: «Не тільки особистісний та творчий досвід композитора формує його мислення / свідомість: велике значення також має культурний досвід усього людства» [179, с. 69]. У цьому контексті доречно нагадати про «архетипи», які, за К. Юнгом, є «сформульованим підсумком величезного типового досвіду незліченного ряду пращурів», які «дають, таким чином, єдиний образ психічного життя» [336, с. 229].

Висловлювання М. Бонфельда може бути наведене як узагальнююче: «Створення художнього твору – це <...> постійна робота мислення, направлена на *добір* тих чи інших компонентів замислу та його реалізації» [33, с. 59]. У межах музичної семіотики, науковець звертає увагу на «відношення між знаками та їхніми *творцями*, а у самих знаках – між *автором* (суб'єктом) та *зовнішнім світом* (об'єктом), як вони представлені у художньому творі-знаку»; М. Бонфельд навіть пропонує схему, в якій відображені ці його тези [33, с. 101]. Д. Малий, досліджуючи феномен композиторського мислення, пише, що «композитор за допомогою інтерпретації здатний переосмислювати набутий досвід, перенаправляти і трансформувати його в об'єкт творчості» [179, с. 60]. Наведені вище висловлювання підтверджують наявність інтерпретаційного процесу в композиторській творчості.

Існує досить значна кількість праць за даною проблематикою, що належить дослідникам-музикознавцям, наведемо лише деякі з них. У монографії І. Драч, присвяченій творчості В. Губаренка, серед іншого порушено питання «*Ego*» композитора – «цілісної сукупності поривань, уявлень, ідей, яка утворює центр його свідомості» і яка стає об'єктом художнього відображення в музиці [100, с. 108]. У наукових розробках

Л. Шаповалової [318–323], які згадувалися у підрозділі 1. 3., композиторська творчість є однією з ланок тріади «Автор – Текст – Інтерпретатор»; поняття *рефлексії* як «психічного ототожнення» предметного та ментального планів Я-свідомості автора [322, с. 15] є ще одним дієвим засобом для розв’язання проблеми композиторської інтерпретації, адже висвітлює комунікативні механізми в означеній музично-комунікативній тріаді. Р. Варнава бачить вирішення цієї проблеми у вибудові «моделі психограми композитора», яка стає «базовою схемою аналізу структури особистості» митця за спеціальними критеріями, визначеними науковицею [50, сс. 49–50].

Питання щодо процесу написання музики, зрозуміло, не можуть бути вичерпними у межах стислих тез, наведених нами вище. Але, сприяти наближенню до розуміння складових цього процесу може розгляд проблематики *композиторської ідеї-задуму*.

Поняття «*музичний задум*» застосовує, зокрема, В. Москаленко: «Попередній план побудови та ведучі смислові орієнтири майбутнього музичного твору» [195, с. 192]. В такому трактуванні музичний задум включає як композиторську, так і виконавську ланки творчості і містить, за В. Москаленком, три основні складові: 1) «реальну» – власне композиторський задум, представлений вербально (до чого відноситься, серед іншого, наявна «жанрова назва»); 2) «умовно-реальну» складову задуму, до якої науковець відносить «інформацію, яка міститься в авторському нотному записі»; 3) «гіпотетичну» частину, яка «формується як припущення, породжене творчою думкою інтерпретатора» [195, с. 193]. Водночас, науковець зазначає, що «задум може включати також і позамузичні фактори: програмність у тісному значенні слова, залучення у музиці образів з живопису, літератури, хореографії, “прив’язку” до конкретної життєвої ситуації, історичної події тощо»²⁸ [195, сс. 192–193]. Також, В. Москаленко підкреслює, що «наскільки-небудь повна реконструкція інтерпретатором задуму “твору композитора”» є «практично нерозв’язним завданням» [там само].

²⁸ Це наводить на думку про взаємозв’язок *композиторської інтерпретації та програмності* в музиці.

Попередньо було визначено, що третій глибинний вимір фактури не підлягає точній фіксації в нотації (що розглянуто у Розділі 1); звідси постає ще одне питання – *чи не є власний авторський задум предметом інтерпретації під час «трансферу» з абстрактного тривимірного комплексного образу (чи його фрагментів), що існує у композиторській свідомості до двовимірного «графіку» нотації?* Дефініції Д. Малого стосовно композиторського мислення як «інтонаційного способу створення музичного тексту» [179, с. 58] та «художньої свідомості» як «форми відображення світу як Універсуму» [там само, с. 60], так само як і зауваження інших композиторів-музикознавців (перелічених нами раніше), підводять до думки про важливість та рушійну функцію інтерпретаційного процесу для *виникнення композиторського задуму та написання твору*, що має значення для усвідомлення інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури в оркестровій творчості.

У багатьох дослідженнях, перелічених вище, обговорюються процеси вибудови та конкретизації в тексті задуму композитора, його функції як стимулу і, водночас, художньо-образної основи для твору. В контексті вивчення «процесуального та одномоментного» в музиці, В. Медушевський наголошує на важливості *творчого задуму*: «Для композитора образ-задум – провідна зоря, сяюча мета, яка спрямовує пошуки та забезпечує наступництво етапів написання» [184, с. 150]. Також, на складність вивчення проблематики композиторського задуму (а саме, аспектів його виникнення та складових) звертає увагу М. Тараканов [268]. А. Шнітке у статті «На шляху до втілення нової ідеї» [334] засвідчує про виключне значення «композиторського задуму», який «має дуже складну структуру і його неможливо звести не тільки до чисто технологічного аспекту <...>, а й до однієї лише раціональної концепції загальнопоетичного, загальнофілософського порядку». Автор наголошує, що в уяві композитора цей задум представляється «немов готовим, він його начебто чує», але не точно. Це комплексне уявлення про майбутній твір «має деяку невимірювану частину, певну неконтрольовану свідомістю область, яка, власне, і є тою головною внутрішньою силою, яка змушує автора

приступити до роботи та усвідомити задум». Важливість цього явища композитор вважає критичною: «Цей вихідний підсвідомий задум є тією емоційною хвилею, тим стрижнем, який народжує твір, і без якого він з'явитися не може»²⁹ [334, сс. 104, 105].

В. Москаленко, який посилається на наведену статтю А. Шнітке [334], пропонує поняття «музична ідея»: «Ведуча закономірність в звучанні майбутнього твору, яка, будучи представленою в узагальнених музичних значеннях, грає роль певної музично-інтонаційної установки»³⁰ [195, с. 173]. Звідси виникає аналогія з усвідомленням *музичної фактури як «інтонаційного резервуару музики»* і яка є «носієм тематичної функції, основою формотворення»; виразово-конструктивні фактори, такі як гармонія та поліфонія «виступають лише в якості її елементів» [297, с. 4]. Отже, можна припустити, що «музично-інтонаційний передвісник майбутнього твору» уявляється у вигляді *передфактурного задуму-ідеї* – ідеї, за якої тембро-фактура існує у абстрактному, неконкретизованому «вигляді».

Показово, що слово «ідея» фігурує виключно в титульній назві статті А. Шнітке «На шляху до втілення нової ідеї» [334] – композитор використовує саме «задум» як основне поняття для характеристики цього явища. Й у цьому «уникненні» є певний сенс, адже філософське розуміння «ідеї» є надто широким й має довгу історію, починаючи з філософів Давньої Греції й по теперішній час [286, сс. 236–237]; вочевидь, проблематика «ідеї» у сучасній філософії також є предметом диспутів. Наприклад, І. Кант у своїх дефініціях розділяв «ідею» та інші поняття, такі як «уявлення», «відчуття», «поняття»; «ідею» філософ трактує як складне поняття, що містить «чисті поняття» («які беруть свій початок виключно у міркуванні» та «виходять за межі можливого досвіду» – тобто, «поняття розуму») [131, сс. 486, 488]. Г. Гегель також вивчав цю проблематику, зазначаючи, що «ідея є адекватним поняттям, об'єктивна істина або істина як така» [70, с. 170, виділ. ориг. збер.]. Р. Гвардіні

²⁹ Доречно згадати думку В. Сильвестрова – композитор вважає, що митець «має відірватися від тексту, перш ніж записати його. Перш ніж з'явитися на папері, музика повинна вже існувати» [253, с. 19].

³⁰ Музичні ідея може бути «композиційно-драматургічною» та «семантичною» [195, сс. 174–175].

пропонує таке тлумачення: «Ідея – сповнена нумінозного <священного, духовного – прим. авт. дис.> сенсу вічна сутність, й наближення до неї означає одночасне наближення до джерела цього сенсу» [68, с. 335]. Таким чином, у філософії «ідея» є всеохоплюючим терміном (у довідкових джерелах [285; 286; 358] також пропонується велика кількість визначень «ідеї»). Це означає, що «музична ідея» має таку ж мобільність у значенні й тому може бути трактована як на рівні окремих музичних побудов, так і у масштабі всього твору, причому, не тільки як задуму, а й як його реалізації на всіх етапах музично-комунікативної системи. Звідси нами віддано перевагу поняттю «*композиторський задум*», яке є більш конкретним та ємним.

Порушуючи проблематику композиторського задуму та його змісту (до речі, автор пропонованої дисертації спирається на власний композиторський досвід) припустимо, що він існує в художній свідомості композитора – *уявному тривимірному музичному просторі*, в єдності вертикальної звуковисотної, горизонтальної часової та глибинної темброво-фактурної координат (див. Розділ 1). Окрім *музичної частки*, представленої на різних рівнях конкретизованості та масштабу, *композиторський задум*, вочевидь, майже завжди *містить в собі складові позамузичної природи* (за М. Арановським – «екстрамузичні стимули» [10]): 1) слухові, зорові, м'язово-рухальні образи; 2) чуттєвісно-емоційний фон, афект; 3) цілісні «сюжети» чи їхні фрагменти (як авторські, так і запозичені – на рівні «вражень» чи образно-змістовної фабули); 4) мету твору – для чого / кого призначається, які характерні риси має, щоб відповідати *творчому завданню*.

Виходячи з цього, визначимо, що *композиторський задум є уявним абстрактним образом музичного твору, який містить складові як музично-інтонаційної, так і позамузичної природи*.

За ствердженням А. Кудряшова, існує «первинність екстрамузичної семантики з її закономірним наступним перетворенням у семантику інтрамузичну» [167, с. 31]. Це вказує на важливість процесу трансформації «позамузичного» у «музичне» для еволюції музичної мови, в цілому. Тож,

написання кожного нового твору стає ще одним «кроком» до оновлення та збагачення музичного простору, мови, мовлення, мислення та чуттєвих асоціацій – ці категорії мають безпосереднє відношення до музичної традиції, її продовження та розвитку.

Композиторський задум *не є сталим*, принаймні, до того часу, як *позамузичні складові не будуть «перераховані» у відповідні (за уявленнями композитора) музичні еквіваленти* – цей процес ми назвемо **еволюцією композиторського задуму**. Це відбувається за *інтерпретаційного процесу* – того самого «перерахування», або, радше, привласнення музично-інтонаційних значень позамузичним елементам (звісно, що така «технічна» характеристика не є буквальною). До того ж, музично-інтонаційна уявна «репрезентація» до запису в тексті (або, принаймні, до програвання на інструменті) є, здебільшого, неточною, на чому справедливо наголошував М. Арановський, пропонуючи називати її «*евристичною моделлю*» [10]. Таким чином, *інтерпретація є фактором еволюції композиторського задуму*, і процес художнього інтерпретування є присутнім ще до того моменту, як композитор приступив до написання твору.

Водночас, процес вибудови задуму продовжується й під час *безпосередньої роботи* композитора. Свою роль відіграє й *вплив об'єктивних обставин та отриманих у процесі результатів*, що спонукає митця коригувати певні творчі позиції, додавати нові елементи, вилучати «зайві» або невідповідні складові музичної концепції тощо. Трансформація початкового композиторського задуму під час його взаємодії з обмеженнями реальності (наявних засобів музичної мови, середовища її функціонування тощо) приводять до того, що у готовій композиції задум стає, за А. Шнітке, «перекладом на іноземну мову з оригіналу <...>, який залишається невловимим» [334, с. 105]. Таким чином, «композитор постійно, кожного разу переконується у повній неможливості реалізувати та втілити задум остаточно», адже «втілення задуму завжди є і деяким його обмеженням» [334, сс. 105, 107]. Цей феномен, з одного боку, зумовлений можливостями та

обмеженнями наявної музичної системи, з іншого – певними стримуючими факторами, серед яких не тільки об'єктивні можливості «музичної мови», а й певний «внутрішній наглядач», який визначає, що є «добрим» та «художньо правдивим», а що «поганим» та «недостовірним». Якщо екстраполювати розглянутий нами раніше ігровий аспект, то діалектика взаємодії «*paidia – ludus*» («фантазія – правила гри») показує себе на цьому рівні – «фантазія» композитора стримується самокритикою та «правилами» реальності.

Ця необхідність «перекладати», «тлумачити» в музиці те, що він, композитор, прагне «сказати» в творчості, вимагає залучення *інтерпретаційної діяльності, спрямованої на те, щоб «донести» свій творчий задум до виконавця та, у підсумку, до слухача* (за Ю. Ніколаєвською, «композиторська стратегія» [205, с. 209]). Митець має зважати на перспективу виконавського прочитання й тому текст має бути таким чином написаний, щоб при його виконанні задум твору був би або якнайменше викривленим, або містив «бажані» викривлення. В цьому полягає ще один аспект інтерпретації – композитор опиняється в ігровій категорії «*mimicry*», проєктуючи варіанти творчої взаємодії виконавця із твором, куди входить також закладання певних можливостей для інтерпретування виконавцем, або, навпаки, обмеження цієї свободи; також має місце й подібне прорахування та оцінювання дії твору на слухача. Таким чином, можна констатувати наявність *духовної синергії* композитора, виконавця та слухача за «формулою рефлексивних відношень “Я – інший”» Л. Шаповалової [320, с. 18]; під час написання твору енергетичний «струм» цієї синергії виходить саме від композитора.

Отже, задум та аспекти його втілення (як внутрішні так і зовнішні) зумовлюють *творче завдання композитора, яке є вектором / напрямом творчих намірів та їхнього втілення у творі*. Текст музичного твору, як підсумок цього складного процесу, має відповідати цілому ряду запитів, які постають на кожному «етапі» музично-комунікативної системи. Здатність тексту «репрезентувати» вимір уяви його творця, *позамузичну складову* та програмну фабулу, чуттєві образи та, водночас, актуалізувати мисленнєві

процеси у слухача є чи не найважливішою проблемою музикознавства, зокрема, музичної критики. Н. Очеретовська пропонує «систему критеріїв оцінки музичного твору», за якої мають розглядатися аспекти: 1) «відповідності форми змісту»; 2) «досконалості внутрішньої структури, що сприяє спрямованості твору на сприйняття»; 3) «відповідність твору віддзеркалюваній дійсності», тобто – «істинність» висловлювання [212, с. 97].

Таким чином, поняття *композиторський задум* не може бути тотожним *творчому завданню*. Приймаючи до уваги систему Н. Очеретовської, зазначимо, що *творче завдання містить більшу кількість етапів, за якими композиторський задум має бути втілений*:

1) кореляція вихідного задуму із продукованим текстом, творча «істинність» останнього та інші проблеми, визначені Н. Очеретовською [212, с. 97] (це вказує також на аспект еволюції задуму та зазначену А. Шнітке [334] неможливість досягнення точності у його втіленні);

2) етап прочитання тексту виконавцем, що може включати: а) «здатність» тексту «показати» всі необхідні для правомірного втілення особливості твору; б) розрахунок на рівень виконавця, в) окреслення певних меж інтерпретаційної свободи;

3) потенціал художньої дії відтворюваного тексту на слухача під час концертної події;

4) відповідність тексту *замовленню* чи *власним очікуванням*, тобто аспект успішності твору стосовно його мети (інакше кажучи – для чого твір призначається і чи відповідає він цьому призначенню).

У цьому контексті доречно згадати термін Ю. Ніколаєвської «композиторська стратегія», яку музикознавиця визначає як «інтерпретацію на рівні адресованості тексту іншим суб'єктам комунікації» [205, с. 209]. *Композиторська стратегія* зумовлена постановленням творчого завдання, за якого композитор може визначити серед наведених вище питань / етапів як пріоритетні, так і другорядні. У цьому відіграють роль *внутрішній і зовнішні*

фактори – творча індивідуальність митця та об'єктивні умови для написання твору, відповідно.

Так, у контексті розглянутих питань композиторського задуму і творчого завдання, визначимо, що *творча індивідуальність митця* може бути *трактована як комплекс параметрів, що зумовлюють появу композиторського задуму, його втілення в тексті твору та постановлення творчого завдання.*

Ці параметри можна поділити на дві категорії – *професійні* та *позапрофесійні*. Детально вони описані у публікації автора дисертації «Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників», надамо їхній перелік:

I. Професійні параметри складають *музичну індивідуальність композитора*, серед яких можна виділити п'ять основних: 1) *сила уяви*, що виражається у *здатності генерувати композиторський задум*, реалізувати процес його *еволюції*, винайти способи його втілення тощо; 2) *музичні здібності*, невідворотно залучені до *процесу продукування та синтезу музичного матеріалу* (проте, лише частково визначають *здатність генерувати композиторський задум*); 3) *знання та навички* – теоретичні, практичні та наукові; 4) *досвідченість* – базис музичної практики, досвід слухання та аналізування чужих та своїх творів; 5) *інструментарій* – доступні композиторові засоби та інструментарій для роботи.

Ці п'ять професійних параметрів визначають *поточний рівень майстерності та потенціалу композитора* як музиканта³¹. Проте, видається цілком правомірним, що саме *сила уяви* як відповідальна за *здатність продукувати та синтезувати* є критично важливою для появи свіжих, новаторських, творчо потужних задумів (що може бути правомірним й для інших видів мистецтв). Водночас, інші параметри є такими, що забезпечують,

³¹ Кожний митець на певному етапі своєї життєвої творчої діяльності має різний рівень цих параметрів. Проблематика періодизації творчості є важливим аспектом при дослідженні композиторської спадщини. Серед нещодавно проведених робіт, слід назвати дисертаційну працю А. Чубак, в якій піднята проблематика творчої зрілості композитора та її «позастильових та стилєвих» аспектів [315].

передусім, *втілення* задуму – недостатній їхній рівень, навіть при значній *силі уяви* може зменшити чи нівелювати цінність задуму у втіленні. Також, відзначимо, що всередині системи професійних параметрів простежується ігрова взаємодія «*paidia – ludus*»: відповідний «фантазійній» складовій гри параметр «*сила уяви*» обмежується та «дисциплінується» іншими, які здобуваються протягом навчання та практики; з іншого боку, всі вони, доповнюючись та удосконалюючись, забезпечують композиторську «*paidia*» більш широкими можливостями, але не повинні бути самоціллю. Вочевидь, у цьому ігровому аспекті криється відповідь і на важливе питання феномену музикантів-«самородків», надпотужну креативність яких навчання може «псувати» насадженням таких рамок, в яких ті не можуть реалізувати свій унікальний потенціал (це потребує вже окремих досліджень).

Варто долучити до методології нашого дослідження поняття «композиторська техніка», визначення якого запропонував І. Гайденко: «Це сукупність методів, що використовуються у процесі створення музики і забезпечують генерацію, розробку та організацію музичного матеріалу, його запис, конвертацію та звукову реалізацію» [66, с 239]. Враховуючи концепцію дисертації, *запропонуємо власне трактування – композиторська техніка є сукупністю методів, спрямованих на створення, оформлення та втілення у нотному тексті (чи аудіотексті) композиторського задуму.*

II. *Позапрофесійні параметри*, які складають *особистісно-творчу індивідуальність* митця, впливають на художньо-образне забарвлення його творчості. Серед них: 6) *емоційність* (у тому числі й «емоційний інтелект») ³²; 7) *вмотивованість* композитора, але тільки її «внутрішня» складова як особистісна якість; 8) *інтелект* як рівень комплексного розвитку особистості; 9) *світогляд*, який певним чином визначає інтереси митця у творчості та загалом; 10) *здоров'я*, що стосується різних аспектів психофізіологічних можливостей та стану митця (останнє, за М. та Дж. Саффе (*M. Saffe, J. Saffe*))

³² В українському музикознавстві поняття «емоційний інтелект» (в контексті виконавської творчості) використовується у статті О. Єрگیєвої [115].

[412] може ставати предметом спекуляцій). Окреслені позапрофесійні параметри можуть визначати стилістичну спрямованість композитора, жанрові вподобання, схильність до відображення певної тематики у творах, що актуалізує інтерпретаційні процеси в композиторському мистецтві.

Пропонуємо узагальнену схему взаємодії означених професійних і позапрофесійних параметрів творчої індивідуальності митця як підсумок попередніх роздумів:



Таким чином, ми визначаємо, що **центральною аспектом творчості є саме параметр сили уяви**, і це є актуальним не тільки для композиторського, але для інших видів мистецтв. Так, Л. Виготський підкреслює, що «діяльність уяви представляє собою розряд афектів, подібно до того як почуття висловлюються у виразних рухах» [64, с. 63]. За філософським тлумаченням в контексті теорії пізнання, уява є «однією з *пізнавальних здатностей*, полягає у вільній переробці в свідомості пізнавального образу *об'єкта* або утворенні нових наочних чи абстрактних побудов на довільних засадах» [286, с. 660]. М. Райхлінг (*M. Reichling*), серед іншого, пише про визначальну роль уяви у ігровій активності та музиці: «І в грі, і у музичному досвіді уява працює як фантазування. <...> Фантазійна уява може в повній мірі оперувати музичним досвідом композиторів, виконавців та слухачів, залежно від контексту» [407, с. 45]. Таким чином, можна зробити висновок, що **уява відіграє ключову роль в процесі художньої інтерпретації** – саме в уяві формується та еволюціонує композиторський задум, в певному абстрактному, неконкретизованому, але тривимірному темброво-фактурному «звучанні».

Отже, **як складова творчого завдання, індивідуальність митця є сукупністю професійних та позапрофесійних якостей митця, які**

визначають напрямок творчих інтенцій (намірів) композитора та методів їхнього втілення. Ми обмовились раніше про наявність самокритичності; розвиваючи цю думку, зазначимо, що окремим важливим аспектом є те, що *творча індивідуальність митця «поділяється» в процесі роботи на дві частини – «Я-творець» та «Я-цензор»³³* («-критик», «-замовник», «-споглядач», «-дослідник» тощо;). З одного боку, композитор пише твір («*paidia*»), з іншого – оцінює та шукає шляхи вдосконалення («*ludus*»). Такого висновку ми досягаємо, спостерігаючи подібність із деякими психологічними процесами, описаними К. Юнгом: «Оскільки функції свідомості завжди мають спрямованість, вона нав'язує обмеження (які Фрейд називав цензурою) усьому несумісному із нею матеріалу, у результаті чого цей матеріал поринає у несвідоме» [337, с. 85]. Тож, у *художній свідомості* (поняття розглянуто Д. Малим [179, с. 60]) композитора також виникає внутрішній «цензор», що уособлює не просто самокритичність як якість – це активна складова композиторської творчості, залучена в *інтерпретаційний процес* і спрямована на вирішення *творчого завдання*.

Вочевидь, між «*Я-творцем*» та «*Я-цензором*», тобто «всередині» творчої індивідуальності, можуть виникати певні «конфлікти». Це дає привід трактувати оцінюючу частину творчої індивідуальності як компонент, що діє як *зовнішня об'єктивна умова*. Разом із тим, на «внутрішній світ» композитора як творця впливають дійсні зовнішні фактори – складна система із незліченною кількістю можливих компонентів та, відповідно, варіантів їхньої взаємодії. У якості узагальнення, ми пропонуємо називати зовнішні фактори *об'єктивними умовами для написання твору і представляємо їх як сценарії в аспекті взаємодії «митець – замовник»*.

Постать замовника може розглядатися як *головна об'єктивна умова* із якою композитор неминуче має взаємодіяти. Внутрішній «*творчий цензор*» митця також може бути трактований як *замовник*, причому найбільш помітним це є при роботі композитора над власним твором, що пишеться без участі

³³ Термін «цензура свідомого мислення» застосовувався З. Фрейдом [288, с. 170].

третьої сторони у генеруванні творчої ідеї. Тож, ця система є найбільш показовою та багато у чому визначальною як для *композиторського задуму*, так і для *отриманого в результаті роботи тексту*, адже є фактором *постановлення творчого завдання*: 1) написання твору ініційовано за запитом третьої особи та / або групи осіб – *замовника (-ів)* – композиторові доводиться взаємодіяти із сторонньою концепцією, «передбачати» очікування замовника; 2) композитор започатковує власний творчий проєкт (відбувається, так би мовити, «самозамовлення») і самостійно, без сторонньої участі ставить перед собою певні завдання, стає, немов, «чужим для себе», об'єктивно оцінюючи результати роботи та коригуючи їх, що актуалізує та виводить на перший план аспекти «*Я-цензора*» композитора.

Взаємодія «*митець – замовник*» разом із обставинами, що супроводжують роботу над твором складають *комплекс об'єктивних умов для написання твору, який «ззовні» зумовлює постановлення творчого завдання*. У згаданій статті автора дисертації [138] запропоновано та охарактеризовано *сценарії* цієї системи взаємодії: 1) *сценарій № 1 – «власна ідея – власний твір»*, за якого композитор одноосібно започатковує композиторський задум та реалізує його; 2) *сценарій № 2 – «заданий ззовні напрямок – ідея – твір»* – треті особи, які *замовляють* твір, не ставлять строгих обмежень композитору; 3) за умовами *сценарію № 3 – «ідея автора проєкту – композиторське інтерпретування – твір»* написання твору відбувається у строгих межах проєкту замовника; 4) за *сценарію № 4 – «викладач – учень»* – можуть бути присутні риси усіх трьох вищенаведених варіантів³⁴.

Підсумуємо: *об'єктивні умови для написання твору є сукупністю зовнішніх обставин, які змінюють вектор намірів творчої індивідуальності композитора.*

³⁴ Композитор-учень отримує завдання від професіонала-викладача, який розуміє його сильні та слабкі сторони та ставить відповідні рамки – вчитель з композиції, мовби, стає *замовником, який формує постановлення творчого завдання для учня* таким чином, щоб підвищити його рівень – розвинути *параметри його творчої індивідуальності* (і не тільки професійні, а й позапрофесійні також). Можливі також комбіновані сценарії у кожному конкретному випадку – так би мовити, «накладення» одного виду взаємодії на інший.

Обидві складові творчої індивідуальності композитора – «*Я-творець*» та «*Я-цензор*» – існують не буквально як дві особистості, а як дві ролі однієї особистості. Й тому, ці дві складові не можуть бути виведені за межі терміну «композиторська творчість», адже при різній функціональності вони мають спільну «місію» – втілення композиторського задуму в тексті. Пояснимо цей аспект наведенням узагальнюючого ***визначення композиторської творчості у вузькому, суто процедурному значенні явища – це творча діяльність, спрямована на продукування, синтез та опрацювання музичного матеріалу у відповідності до композиторського задуму та творчого завдання.*** Цей процес стосується музичних структур різного масштабу – як фрагментів, так і цілісного твору; окремо слід зазначити, що «опрацювання» є важливим пластом роботи композитора (перероблення, ревізії, редагування тощо).

Композиторська творчість має велику кількість проявів, окрім написання музичного матеріалу від окремих фрагментів до цілісного твору³⁵. Але, при всій її широті розуміння та багатоаспектності, для даного дисертаційного дослідження ми обираємо наступні варіанти трактування поняття: 1) *одноосібне продукування, синтез та опрацювання музики композитором*; 2) *написання нової версії твору в жанрі музичної транскрипції*. Поняття «композиторська інтерпретація» *не є тотожним* композиторській творчості, і в даній роботі ми пропонуємо уточнення співвідношення цих понять в контексті оркестрової творчості (подібну проблему вирішував Є. Гуренко стосовно кореляції понять «виконавство – інтерпретація» [91]). ***Інтерпретаційний процес є залученим за умов будь-якого типу композиторської творчої діяльності та служить засобом:***

1) ***художнього трансформування:*** а) позамузичних образів у музично-інтонаційні, б) музично-інтонаційних образів у відповідні текстові позначення в нотації;

³⁵ У музичному побуті прийнято називати композитором людину, яка здатна написати твір, або ключову частину твору (наприклад, мелодію як найбільш визначний компонент). *Музичною діяльністю композиторського типу* можна визнати й: 1) всі види жанрів вторинної творчості; 2) імпровізацію; 3) нефіксовані перебудування на рівні виконавського прочитання; 4) аспекти звукорежисерської роботи та музикантів електронної музики; 5) навіть, музичне «фантазування» подумки обдарованим слухачем.

2) *художнього оцінювання відповідності отримуваних як абстрактно-уявних, так і текстових результатів творчому завданню*, а саме: а) адекватності написаного тексту вихідному задуму, або ступеню його прийнятності з урахуванням еволюційної перебудови цього задуму, адже, за А. Шнітке [334], точне втілення є принципово неможливим; б) потенціалу тексту в аспекті виконавського прочитання; в) проектування художньої дії акустичного втілення твору на слухача; г) прийнятності в аспекті взаємодії «композитор – замовник», відповідність творчому сценарію.

Виходячи з цього, пропонуємо *визначення композиторської інтерпретації як творчого процесу: засіб художнього трансформування немuzичних образів у музичні, музичних образів – в музичний текст; композиторська інтерпретація сприяє оцінюванню адекватності (відповідності) отримуваного тексту вихідному композиторському задуму та творчому завданню.*

Творче завдання як комплекс питань спрямовує композиторську творчість та інтерпретаційний процес, зумовлює їхню мету. *Композиторський задум стає предметом цих процесів у результаті яких його немuzична складова стає музичною та втілюється в тексті. Внутрішній та зовнішній фактори – творча індивідуальність митця та об'єктивні умови для написання твору – є чинниками: 1) творчого задання як **плану** втілення задуму; 2) композиторської творчості та інтерпретації як **процесів** втілення задуму.*

Таким чином, композиторська інтерпретація є невід'ємною частиною композиторської творчості. Водночас, творчість природно спирається на певні традиції, унаочнені в конкретних змісто-формах їхнього втілення, тобто – художніх моделей. Розмаїття музично-інтонаційних «об'єктів» та явищ, що можуть бути моделями – від стильових, жанрових до композиційно-драматургічних, структурних тощо – складає, вочевидь, невичерпний ресурс для творчого самовираження композитора. З іншого боку, процеси композиторської творчості та інтерпретації відбуваються послідовно, часто – у великому часовому проміжку. Це спонукає розглянути проблематику *стадій*

композиторської роботи, які закономірно виводять дискурс даного дисертаційного дослідження до питань *моделювання*. Останні є логічним доповненням-обґрунтуванням означених у підрозділі 2. 1. позицій, оскільки продовжують розгляд композиторської творчості та інтерпретації, у тому числі, в контексті темброво-фактурного комплексу.

2. 2. Моделювання як інтерпретаційний дискурс композиторської творчості

Питання творчого моделювання у композиторській інтерпретації може стати темою окремого дослідження. Розглянемо окремі його аспекти стосовно обраної в дисертації проблематики, пов'язаної з оркестровою творчістю.

Написання кожного оркестрово-симфонічного твору відбувається за послідовної роботи композитора і керується механізмами, описаними у попередньому підрозділі. Е. Денисов зазначає, що «небагато, хто з композиторів володіє здібністю “виношувати” твір в собі до такого ступеня, що він визріває у всіх найдрібніших деталях» [106, с. 15]. Натомість, твір проходить певні «стадії» розвитку від композиторського задуму до тексту і спроби умовного відображення цих етапів «готовності».

Так, Е. Денисов виокремлює декілька основних «етапи» в процесі написання твору: 1) «першочерговий», який включає а) «виникнення загальної ідеї твору та концепції форми» (або, інакше кажучи – *композиторського задуму*) та б) «попередню фіксацію інструментального складу» та, у відповідних випадках, літературного тексту; 2) «конкретизація попереднього задуму», який Е. Денисов називає «періодом ескізів» [106, с. 12]; 3) стадія «реалізації попереднього задуму» за якої «твір починає набувати тієї форми, в якій він буде існувати» (у оркестровій творчості – нотного тексту); 4) завершальний етап, «інерція творчого процесу» за якого «композитор продовжує виправляти окремі деталі твору» [106, с. 16].

Систематизація Я. Ксенакіса є більш подрібненою – композитор виділяє наступні «основні фази музичної композиції»: а) «*Першочергові уявлення* (інтуїтивні образи <...> логічні тези)»; б) «*Визначення, по мірі можливостей, звукових явищ та їхніх символічних позначень, зручних для прочитання* (звуки музичних інструментів, електронні звучання, шуми <...>)» тощо; с) «*Визначення перетворень, які мають пройти ці звукові явища <...>* (макрокомпозиція)»; d) «*Мікрокомпозиція: вибір та детальна фіксація природи функціональних або стохастичних співвідношень між елементами з точки зору пункту “b)”* <тобто, *визначених звукових явищ – прим. авт. дис.>*»; е) «*Послідовне здійснення програми пунктів “с)” та “d)”*»; схема твору в цілому»; f) «*Здійснення обчислень, перевірок, повторних переглядів та редагувальних доопрацювань послідовної програми*»; g) «*Заключний символічний результат програмування: музична партитура в традиційній нотації, числові вирази на папері, графіки та інакші способи слухової орієнтації*»; h) «*Звукове втілення програми: просте оркестрове виконання*» та інші способи відтворення [166, с. 23, виділ. – Я. Ксенакіс].

Таким чином, Я. Ксенакіс тяжіє до схематичного, дещо «сухого», проте точного відображення процесу написання твору. Разом із тим, композитор зауважує, що «порядок фаз, означених у даному списку, не є строгим» і вони «не усвідомлюються самим композитором до кінця» [166, с. 23]. Незважаючи на специфіку творчої діяльності Я. Ксенакіса, ці дефініції достатньо повно відображають процес написання не тільки авангардного, але і «традиційного» твору (про що є деякі авторські уточнення в наведених цитатах).

Проте, головною проблемою систематизації процесу написання твору залишається *неможливість відображення композиторського процесу в послідовності*, адже ця «поетапність» – відносна, причому, різні розділи цілісної форми музичного твору можуть знаходитися на різній стадії готовності. Тож, в контексті дисертації видається доцільним *не поглиблення окремих деталей, а навпаки – узагальнення складових названого процесу*.

Такий підхід запропонований у дисертації композитора Д. Малого [179] в контексті вивчення «композиторського мислення». Цитуючи наведені джерела [106; 166], Д. Малий звертає увагу на певну кореляцію між судженнями авторів [179, с. 75] і відображає загальні закономірності написання твору: 1) «зародження ідеї», «робота несвідомих процесів»; 2) «розробка концепції», «побудова невербальних логічних зв'язків у концепції або одночасне з цим протікання процесів вербалізації»; 3) «матеріалізація задуму» [179, с. 75].

Багатокомпонентність творчого процесу відображена у розробці Н. Очеретовської в аспекті «руху від об'єкту і предмету відображення через творчий процес до твору як результату продуктивної діяльності композитора» [212, с. 15]. За думкою науковиці, художня цілісність як «акт пізнання» містить такі етапи [там само]:

А Теза	В Антитеза	С Синтез (А та В)
Предмет відображення, попереднє бачення художника як дифузне, неподільне ціле	Творчий процес як аналітико синтетична діяльність художника. Рух творчої думки від попереднього цілого до частин, від них знову до цілого тощо	Твір як результат діяльності художника, інтонаційно-художня цілісність, синтезуюча попереднє ціле та результати аналітико синтетичної роботи творчої думки

З цього приводу, доречно згадати дефініції М. Бонфельда – науковець зазначає, що, окрім усвідомленого мислення, існує автономне від нього «континуальне мислення». Воно є «активним цілеспрямованим мисленнєвим процесом», який не може бути поділений на «дискретні одиниці» [33, с. 65, виділ. – М. Бонфельд]. За М. Бонфельдом, проявом континуального мислення є «музична логіка», яка «представляє собою поєднання двох процесів»: 1) «інерційного руху», що «накопичується в музичній тканині» та «заволодіває сприйняттям»; 2) «подолання цієї інерції», яке має бути «непередбачуваним»

та «невідворотним» одночасно [33, сс. 120–121, виділ. – М. Бонфельд]. Таким чином, континуальне мислення віддзеркалює *процесуальну сутність формотворення*, яка переконливо відображена В. Бобровським як багаторівнева система: 1) «ядро теми»; 2) «тема»; 3) «частина форми»; 4) «форма в цілому» [30, с. 31].

Таким чином, існують, мовби, два погляди на процес написання твору – узагальнюючий музично-теоретичний (причому, в різних науково-дослідницьких ракурсах) та деталізований практичний (композиторський). Помітною особливістю останнього підходу є природне для композиторів «судження від себе», в якому твір також сприймається як «частина себе», що є додатковим обґрунтуванням його практичного спрямування. Тож, названі Е. Денисовим [106] та Я. Ксенакісом [166] «етапи» роботи є, радше, *методами*, які відповідають «готовності» твору. Якщо поглянути з іншого боку та зосередитися саме на *стадіях готовності тексту твору*, можна отримати іншу систему: 1) задум; 2) ескізи, фрагментарне позначення; 3) частковий, «сирий» запис; 4) завершений твір, неперевірена версія; 5) доопрацьований текст; 6) редагований текст на правах рукопису; 7) виконаний текст; 8) виданий текст; 9) наступні доопрацювання, на зразок «другої редакції», «перевидання» тощо. Окрім різного ступеня готовності різних фрагментів форми, систематизація ускладнюється ще й тим, що *написання клавірної версії (та, навіть, її виконання) часто передує фінальному втіленню твору в оркестровій партитурі (та, відповідно, у звучанні)*. Тож, дрібна класифікація етапів роботи над твором видається більш доречною для навчально-методичної роботи в класах композиції, проте в контексті теми дисертації такий дрібний «поділ» виглядає недоцільним (хоча б з тієї причини, що нами аналізується повністю готовий текст).

Ми вже зазначили про важливість *інтерпретаційного процесу в композиторській творчості*, висвітлили аспекти виникнення *композиторського задуму* та інших факторів, відповідних за його генерування та втілення в тексті: *творчої індивідуальності митця*, її

складових («*Я-творець*» та «*Я-цензор*»), *об'єктивних умов для написання твору* (представивши *сценарії*, за яких може відбуватися робота композитора), важливості *творчого завдання* (підрозділ 2. 1.). Тож, зупинімося на визначенні двох основних проєкцій, в яких існує твір під час роботи композитора над ним, а саме: 1) *започаткування та вибудова композиторського задуму (уявна абстрактна проєкція)*; 2) *його реалізація та реструктуризація (опрацювання / редагування) в тексті (конкретизована проєкція)*.

Слід зауважити про *визначальну роль у цих процесах глибинної координати, відносної за нотним записом*. Оскільки твір «живе» тільки в озвученому вигляді – або в уяві, або в акустичному втіленні – відбувається циклічно повторюване (із кожною «сесією» написання) «перетікання» двовимірної конкретизованої проєкції в нотації у вимір композиторської уяви, також із залученням виконання текстових зразків на інструменті. При цьому, аспект *конкретизації зберігається*, адже відтворення відбувається вже із наявністю «твердої» основи – тексту. Тож, відзначимо *наявність зворотного зв'язку* між цими *проєкціями-моделями*, існуючи в яких твір еволюціонує.

Це підводить нас до питання *моделювання* в музично-інтерпретаційному дискурсі, що пов'язано із *темброво-фактурним комплексом* як *тривимірної інтонаційної єдності*.

Обговорення композиторської творчості та інтерпретації природно залучають такі терміни як «*модель*» та «*моделювання*» (від лат. *modus* – спосіб, міра [286, сс. 391; 399]), які сягають широкого кола значень. Наприклад, у «*The Century Dictionary*» запропоновано цілу низку визначень поняття «моделювання», наведемо деякі з них: «стандарт для якоїсь речі, імітація чи порівняння»; «зразок»; «репрезентація в мініатюрі»; «план чи тип структури або улаштування»; «типова форма, стиль чи метод»; «копія в іншому масштабі» тощо [358, с. 3812]. Моделі можуть бути використані, як «репрезентації різноманітних речей, включаючи бажання, надії та дії, як і об'єкти та системи в реальному світі» [390]. У «Філософському

енциклопедичному словнику» НАН України надається розгорнуте визначення поняття: «Модель <...> – у загальному розумінні аналог (графік, схема, знакова система, структура) певного об'єкта (оригіналу), фрагмента реальності, артефактів, витворів культури, концептуально-теоретичних утворень тощо». <...> Відношення “оригінал – модель” не природне, а епістемологічне, зумовлене процесом пізнання» [286, с. 391]. Акцент на роль моделі в пізнанні зумовлює й відповідне трактування *моделювання* як «конструктивно-пізнавального прийому», «наукового методу непрямого (опосередкованого) дослідження» [286, с. 392]. В такому контексті, модель є «предметна, знакова чи мислена (уявна) система, що відтворює, імітує або відображає якісь визначальні характеристики <...> об'єкта пізнання (оригіналу)» [286, с. 391].

У музикознавчому дискурсі поняттям «*модель*» може позначатися певна музична інтонаційна структурно-семантична одиниця будь-якого масштабу, яка уособлює певний організаційний принцип, алгоритм; певний жанр та / або стильова парадигма. Так, у «Словнику Гроува» *моделювання* трактується як різні форми взаємодії з існуючим музичним матеріалом (не тільки інтонаційним, а й зі структурою-«схемою») який стає *моделлю*. Цей підхід включає: вивчення певного жанру чи стилю через імітування у власному творі; застосування надбань видатних попередників (визначний твір минулого як модель); творчий «діалог», «полеміка», «коментар» чи «присвята» твору іншого композитора; включення різноманітних алюзій [354].

Наприклад, жанр музичної транскрипції поєднує вказані способи моделювання, на що вказує М. Борисенко [34–40]. Водночас, музикознавиця екстраполює дію принципів моделювання на більш широке коло явищ: «Поняття “моделювання” функціонує так само, як і в інших сферах людської діяльності <...>, де воно, переважно, вживається у значенні опису, вивчення, збагнення будь-якого явища, об'єкта, системи, шляхом створення їх схеми – моделі» [38, с. 148]. М. Борисенко зазначає, що моделювання є *процедурою*, яка включає: 1) власне «*процес* поглибленого, деталізованого аналізу-

з'ясування, фактично – структурування художньої цілісності твору-об'єкта»; 2) *«результат даного аналітичного процесу, що відбитий у певному характері використання та озвучення в названих формах змістовних структур першоджерела»* [38, сс. 147–148]. Саме таке трактування видається доречним для застосування у даному дисертаційному дослідженні, щоправда, з уточненням результативного аспекту моделювання, адже в оригінальній творчості він може стосуватися як *конкретизованої текстової проєкції*, так і *уявної абстрактної* (до чого також є залученим попередньо описаний зворотній зв'язок). Хоча, якщо мати на увазі кінцевий «результат аналітичного процесу», ним є *записаний текст, в якому віддзеркалена змістовна структура вихідного композиторського задуму*.

З цього приводу доречно згадати визначення *«музично-інтонаційної моделі»* В. Москаленка, яка є «закріпленими в пам'яті узагальненими слуховими та м'язово-рухальні уявленнями – підсумком творчого сприйняття та обробки музичного матеріалу, поєднаного загальними ознаками» [195, с. 66]. Ці моделі «набувають значення еталону» та стають основою «музичного інтонування – становлення та формоутворююче розгортання оновленої чи нової музичної думки» [195, с. 67]. Результатом цього є «музичні інтонації – зафіксована сприйняттям індивідуальна музична якість, яка виражена художньо здійсненим звучанням» [195, с. 68]. Ця система, передусім, спрямована на відображення *аспектів моделювання у виконавській інтерпретаційній діяльності*. Водночас, запропонована система «триланкової роботи музичної думки» – «інтонаційна модель (еталон) → інтонування → інтонація» [там само] – може бути застосована не тільки в аспекті виконавства. Такий погляд, зокрема, наявний у дослідженні К. Білої, в якому «модель» визначається як «початкова складова композиторського мислення» [26, с. 16]. Це у певній мірі також корелює із дефініціями О. Жаркова щодо «художнього перекладу» – «нової версії твору, в якій даний твір постає як певна інтонаційно-семантична модель» [116, с. 5] та тезами інших дослідників.

Проте, для охоплення всієї музично-комунікативної системи може знадобитися дещо інше трактування. Адже, *моделювання як процес* відбувається завдяки інтонуванню, а отримана *інтонація-результат* («художньо-здійснене звучання») набуває значення нової інтонаційної моделі. Тож, ця система демонструє певну *циклічність* та, вірогідно, *безперервність процесу*. Висловлена М. Борисенко гіпотеза дуальної природи моделювання в музиці – як *процесу* та як *результату* – відкриває можливості такого погляду на *моделювання як спосіб пізнання в композиторській творчості*:

1) Позамузична складова композиторського задуму (що виявлено нами у попередньому підрозділі 2. 1.) *моделюється* в музично-інтонаційному «еквіваленті» («евристичній моделі» [10]), який здатний її репрезентувати. Це поєднується із наявними музичними компонентами композиторського задуму, який продовжує розвиватися в свідомості автора, поступово набуваючи певної художньої цілісності. Тож, можна трактувати власне *композиторський задум як уявну абстрактну, частково конкретизовану модель музичного твору*, інакше кажучи, модель твору в уяві композитора.

2) Також сам *текст є двовимірною моделлю* ще неозвученого тривимірного темброво-акустичного втілення композиторського задуму, яке має бути прочитаним та виконаним.

3) В свою чергу, власне звукове втілення в інтерпретації виконавця є *унікальною тривимірною моделлю – виконавською моделлю* – того композиторського задуму-«оригіналу», з якого був написаний твір.

4) Наостанок, твір у вигляді абстрактного образу також є *узагальненою моделлю-«відбиттям»* у свідомості слухача вихідного задуму композитора, ретрансльованого виконавцем у звуковому втіленні – *слухацька уявна модель*³⁶.

Таким чином, *музичне мистецтво існує як акустично-інтонаційна модель дійсності*, відбита у звукових образах, а властивий йому високий

³⁶ Надана типологія не виключає ще одного етапу моделювання – *аналітичної моделі*, яка, вочевидь, є досить складним та багатовекторним явищем, також присутнім на кожній з означених стадій моделювання в музично-комунікативній системі, і тому заслуговує на окреме спеціальне дослідження.

рівень абстракції надає можливість кожному учаснику музичної комунікаційної системи побачити щось «своє». Разом із тим, наявність відносно точної *двовимірної текстової основи* забезпечує музичне мистецтво певною «стабільністю», не позбавляючи його інтерпретаційної «гнучкості», що сприяє актуалізації та урізноманітненню процесів моделювання в музиці (значним чином, і за рахунок збереження музично-інтонаційної інформації, що залишає її доступною для наслідування та подальшої розробки).

Таким чином, *процес моделювання пронизує всю музично-інтерпретаційну творчість*. З цього приводу, доречно навести варіант вирішення «загадки музичного мислення», запропонований В. Медушевським: «Звукосмисловий образ твору здатний стискуватися та розтискуватися. Він стиснений у вихідному композиторському задумі і у спогадах слухача про прослуханий твір. Розгорнутий же у момент у момент безпосереднього контакту композитора, виконавця, музикознавця та слухача із звучачим чи подумки інтонованим твором»³⁷ [184, с. 149]. Тож, *композиторський задум* «подорожує» усіма ланками музично-комунікативної системи; науковець додатково уточнює, що «сприйняття, творчість, виконання, аналіз музики не ізольовані» [там само]. Результат «транслявання» образу від композитора до слухача також позначений В. Медушевським: «Одномоментний образ передчутого цілого спалахує з перших тактів у душі слухача, керує його сприйняттям» [184, с. 150].

У контексті дослідження необхідно «звузити» аспекти моделювання до меж композиторської творчості, як такої, і сфера жанрів вторинної творчості природно цікавить дослідників як плідна нива для їхнього виявлення (про що свідчать численні дослідження у різних аспектах, наведені у підрозділі 2. 1.). Головним чином, показовою є наявність певної *вихідної домінуючої моделі* – твору-першоджерела (як його тексту, так і звучання). *Творче завдання проекту-транскрипції* включає матеріал вихідного твору як *обов'язкову умову*,

³⁷ У цьому контексті доречно нагадати й про сентенції Г. Орлова [210] стосовно цього феномену, наведені нами при розгляді питань слухачької інтерпретації у Розділі 1.

що утворює / значно впливає на концепцію похідного «вторинного» твору (виходимо ще й з того, що кожна така робота-транскрипція, здебільшого, має чітку мету та, часто, й замовника). Митець формує *композиторський задум твору-версії* як абстраговану концепцію – *похідну абстраговану модель*, яка містить переінтований матеріал твору, поки що не записаний (що включає процеси «обдумування плану транскрипції» та, за А. Серебрянською, «тембрового переінтонування» [250]). Модель-задум, в свою чергу, «перетворюється» в текст твору-версії – двовимірну «*модель моделі*», або, «*похідної моделі другого порядку*». Це передбачає «переінтонування оригіналу на рівні засобів виразності» [38, с. 10], що також супроводжується означеними зверненнями як до *вихідної*, так і до *похідної моделі*.

Проте, за присутності *декількох вихідних моделей* під час роботи, наприклад, під час написання парафразу чи фантазії, визначення домінуючої моделі стає проблематичним. Також, сам жанр транскрипції, передбачаючи й деякі більш суттєві відхилення від концепції оригіналу (наприклад, описане І. Палій «трансдукування» у далекі жанрово-стильові сфери [214]), залучає й інші принципи організації та інтонування вихідного матеріалу. Тож, деякі зразки жанрів вторинної творчості є, фактично, втіленням нової концепції – матеріал першоджерела повністю «розчиняється» і виявляється представленим у повністю новому контексті та інтонаційно-структурному вигляді. Такі похідні твори містять лише малу частку «вихідного» матеріалу, огорнутого знахідками «Автора 2». Надбання дисертаційного дослідження А. Давітадзе [98] здатні підтвердити означені положення на прикладі жанру музичної обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена – авторка визначає існування щонайменше трьох різновидів обробки [98, сс. 185–186]. У таких випадках, вірогідно, процес вибудови композиторського задуму та його запису в тексті буде подібним до його виявів при роботі композитора із повністю власною концепцією – така обробка є, фактично, новим задумом (вибудованим на певній «іншоавторській» інтонаційній базі). Тож, і процеси

композиторської творчості та інтерпретації її, відповідно, моделювання будуть такими, як при написанні власного твору.

Як видно, звернення до жанру музичної транскрипції неухильно наближає до усвідомлення процесів моделювання в оригінальній композиторській творчості, яка також вбирає велику кількість моделей різного рівня, поєднаних на засадах певних принципів – стильових, жанрових, драматургічних, формотворчих, тематичних. Фокус на аспектах організації темброво-фактурного комплексу потребує цього розподілу для методології аналізу та виявлення об'єднуючих моделей-принципів, застосованих під час вибудови твору. З цього приводу, запропоноване М. Борисенко трактування моделювання як процесу та результату пояснює попередньо вироблене нами узагальнення закономірностей написання оригінального твору, які містять дві основні складові – *започаткування / вибудову композиторського задуму та його реалізацію в тексті*. Озвучування матеріалу, імпровізування, виявлення особливостей та переінтонування наявних і винайдених виразово-музичних засобів, перегляд позицій задуму та правки в тексті в процесі написання є *засобами звернення до вихідної (задум) та похідної (текст) моделей, аналізування кореляції між ними як результату творчого процесу*. Водночас, сам композиторський задум є одночасно і моделлю дійсності, і моделлю-віддзеркаленням («аналогом», за Л. Шаповаловою [320]) *особистості митця*, текст якої стає моделлю другого порядку. Але, «другорядність» моделі-тексту відзначається нами лише в аспекті хронологічної послідовності, в якій вона з'являється; будучи написаним, текст сам стає «відправною точкою», тобто вихідною моделлю, адже є конкретним і більш важко змінним, ніж ефемерний уявний задум. Цим можна пояснити відомий феномен – по мірі того, як твір формується у тексті, його зворотній зв'язок на першочерговий задум та на свого автора пропорційно збільшується. Якщо текст не відповідає очікуванням автора, останній або модифікує його, або взагалі відмовляється від такого втілення, шукаючи саме таку конкретизацію, яка б передбачала менший «компроміс» між *уявною моделлю-задумом та моделлю-текстом*. У цьому

А. Шнітке, у згаданій у підрозділі 2. 1. цитаті, вбачав стимул до пошуків нових композиторських технік, способів нотації тощо³⁸ [334, с. 107].

Жанрово-стильові моделі, мелодико-гармонічні патерни, цитати, алюзії, навіть цілі народні мелодії та інші способи взаємодії із музичним полем сучасності за такого масштабу композиторського моделювання є *поглиненими концепцією митця*, а відтак трактуються нами як *моделі-складові задуму і тексту*. Проте, є можливим визначення основних, спеціально обраних композитором «макро»-моделей – певних інтонаційно-семантичних патернів та, водночас, моделей-схем, які стають обмежуючим композиторську «*paidia*» фактором («*ludus*») під час побудови та втілення концепції. Все це знаходить втілення у темброво-фактурному комплексі твору і підлягає виявленню завдяки залученню до методології дослідження науково-дослідницької та практичної бази з *інструментування*. Вона, природним чином, вибудовуючись впродовж століть (разом із оркестрово-симфонічною традицією), акумулювала в собі велику кількість *вихідних темброво-фактурних моделей*, які у дискурсі оркестрування першої половини ХХ століття набули *переінтонування і, відповідно, інтерпретації*.

Висновки до розділу 2

Враховуючи завдання, визначені у пропонованому дисертаційному дослідженні, розділ містить розгляд низки джерел, присвячених, власне, композиторській творчості. Серед них документальні, епістолярні матеріали, цінність яких пов'язана з фіксацією композиторського досвіду, безпосередньо пов'язаного із процесом створення музики. Окрім цього, автором залучені окремі джерела зі сфери психології творчості, психоаналізу та навіть психіатрії. Аргументовано використання поняття «інтерпретація» щодо

³⁸ Електронна музична композиція, саме такі види, які не передбачають запису в нотах та одразу записуються у вигляді аудіотреку, також є варіантом виходу напряду відобразити уявний звуковий вимір, надаючи можливості оминати й етап виконавського інтерпретування. Проте, це все одно не «рятує» від необхідності «перекладу» з абстрактного «оригіналу», адже конкретизація у будь-якому реальному звуку змушує діяти в рамках законів акустики, особливостей електроакустичної апаратури, властивостях аналогової та цифрової обробки звуку тощо.

оригінальної композиторської творчості, окрім творчої сфери вторинних жанрів, по відношенню до яких воно стало більш вживаним у сучасному музикознавстві.

Підґрунтям вивчення цієї сфери стає необхідність визначення її ознак в контексті оригінальної авторської творчості. Задля цього здійснено огляд спеціальної літератури з проблем композиторської інтерпретації, класифікації її напрямів; з'ясовано, що композитор у власній творчості завжди спирається на вже існуючий історичний досвід, втілений у певних художніх моделях музичного стилю, жанру, форми та її елементів. Набули попереднього розгляду також питання синтезу мистецтв, аспекти художнього «перетворення» *позамузичних* образів в *музичні*, що буде конкретизовано у наступних розділах дисертації.

Надано відомості про творчий процес виникнення музичних творів, задля цього наведено висловлювання самих композиторів, композиторів-музикознавців, науковців, підкреслено значну роль в цьому процесі авторської інтуїції. Наближення до усвідомлення творчого композиторського процесу відбувається через збагнення композиторського задуму-ідеї. Він, у свою чергу, унаочнює взаємозв'язок між композиторською інтерпретацією та програмністю в музиці, адже часто вона вказує на залучення образів позамузичного походження, які інтерпретуються суто музичними виразовими засадами у творі. Виходячи з існуючих в українському музикознавстві гіпотез щодо типології музичних ідей (одна з таких класифікацій висунута В. Москаленком [195]), які становлять змістовну основу майбутніх музичних творів, проведено паралель між «семантичною ідеєю» як «неконкретизованого музично-інтонаційного передвісника майбутнього твору» [195, с. 174-175] та музичною фактурою як «інтонаційного резервуару музики» [297, с. 4]. Звідси у розділі висловлено припущення, що «*музично-інтонаційний передвісник майбутнього твору*» може уявлятися композитором у вигляді *передфактурного задуму-ідеї*. Обговорено певну дискусію, існуючу з приводу понять «музична ідея» та «музичний задум».

Висунуто гіпотезу про важливість інтерпретаційного процесу для написання твору та визначено його роль у виникненні *власного творчого задуму композитора*. З'ясовано різні наукові положення щодо цього.

Надано загальне визначення понять «композиторський задум», «еволюція / вибудова композиторського задуму», «творче завдання композитора», охарактеризовано їхнє значення в музично-комунікативній системі, а відтак – інтерпретаційну складову. Встановлено, що вони залучають творчо-інтерпретаційні процеси, і, навпаки, інтерпретація є фактором еволюції композиторського задуму; інакше кажучи, процес художнього інтерпретування може бути присутнім ще до моменту написання твору.

З'ясовано роль внутрішніх і зовнішніх факторів композиторського мистецтва, а саме творчої індивідуальності митця, об'єктивних умов для написання твору, композиторської техніки. Визначено їхню кореляцію з критеріями композиторської майстерності.

Підсумовано, що створення композитором нового твору є своєрідним «кроком» до оновлення та збагачення музичного простору, мови, мовлення та мислення, і, у такий спосіб, музичної традиції. Адже вона отримує певну композиторську інтерпретацію, а відтак – продовження та розвиток.

Розгляд явища композиторської інтерпретації не може бути відділений від творчого моделювання. У зв'язку з цим у розділі наведено позиції загальної теорії моделювання, розглянуто її етимологічний і термінологічний аспекти, визначено механізми дії цього явища в композиторській творчості, зокрема, у сфері композиторської інтерпретації, висвітлено його роль в музично-комунікативній системі, запропоновано типологію моделей-етапів у музичній комунікації, підкреслено дуальну природу моделювання в музиці – як процесу та як результату. Це відкриває можливості погляду на моделювання як спосіб пізнання в композиторській творчості, в цілому, та мистецтві інструментування, зокрема.

РОЗДІЛ 3

РОЛЬ ТЕМБРО-ФАКТУРИ В ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

3.1. Вектори історичного розвитку оркестрової тембро-фактури.

Техніка інструментування: методи, прийоми, принципи

Визначені у попередніх розділах положення надають можливість зупинитися на проблематиці розвитку оркестру, становлення мистецтва інструментування та його засад, усвідомлення стильової парадигми в оркестровій творчості станом на першу половину ХХ століття (відповідно до обраного в дисертації історичного періоду). Серед наукових досліджень та джерел практико-методичного характеру, які стосуються оркестру та інструментування, варто зазначити дослідників, які здійснили розробку за такими суміжними напрямками:

1) історичний аспект, який включає дискурс історії оркестрових стилів, інструментознавства та органології – М. Агафонніков [2], Д. Блюм [29], В. Богданов [32], Л. Бутир [49], О. Веприк [54; 55], Р. Грубер [88], Л. Гуревич [90], О. Дубка [112], А. Карс [134], В. Кожухарь [150], Ю. Крейн [165], Т. Ліванова [170; 171], А. Модр [192], І. Оленчик [207], О. Пастухов [215], В. Ракочі [228; 229], С. Рицарев [239], Г. Савченко [242–246], Л. Сидельников [252], Ю. Тарарак [266], Ю. Фортунатов [287], Н. Харнонкорт [291], А. Черноіваненко [310–313], А. Шерінг [327], А. *Ambros* [340–342], видання «*Century Dictionary*» [358], А. *Chernoivanenko* [359], М. *Chudy* [360], J. *Langford* [387], P. *Mathews* [392], J. *Mattheson* [393], M. *Mersenne* [395], електронний етимологічний словник «*Online Etymology*» [399], M. *Praetorius* [404], V. *Rakochi* [405; 406], K. *Rubinoff* [410], C. *Sachs* [411];

2) питання історичного становлення та сучасної практики диригування – Е. Ансерме [5], Ф. Вейнгартнер [53], збірник статей «Диригентське виконавство» [108], збірник статей «Євгеній Светланов» [114],

М. Канерштейн [132], К. Кондрашин [151; 152], І. Мусін [199], М. Федоров [283], Б. Хайкін [292], *E. Galkin* [370], *A. Ostling* [401], *W. Southerland* [419];

3) власне, практичні засади інструментування – Г. Банщиков [16], Г. Берліоз [23], О. Геварт [69], М. Глінка [75], Г. Дарваш [99], М. Зряковський [124], Д. Клебанов [143; 144], В. Мужчиль [197; 198], В. Пістон [218], М. Римський-Корсаков [236], М. Чулакі [316], *S. Adler* [339], *A. Belkin* [347], *P. Boulez* [351], *F. Busoni* [355], *S. Forsyth* [369], *Cr. Gluck* [373], *T. Goss* [374], *J. Hauer* [376], *Ch. Koechlin* [386], *A. Schnittke* [414], *A. Schoenberg* [415; 416], *I. Stravinsky – R. Craft* [420], *Ch.-M. Widor* [423];

4) дослідження аспектів оркестрової творчості обраних композиторів, питань стилю, жанру, тембрової драматургії, синтаксису, модальності в даному контексті – К. Біла [25; 26], В. Богатирьов [31], М. Борисенко [34], В. Глівінський [74], І. Гребнєва [79; 80], В. Громченко [82–87], В. Дейнега [101], Б. Дем'яненко [102], Г. Дмитрієв [109], М. Друскін [111], О. Жарков [116–120], К. Зєнкін [123], Ю. Іщенко [130], Ц. Когоутек [149], С. Коробецька [155–157], Т. Кравцов [163], А. Маклігін [178], М. Манафова [180], Л. Мельник [186], Є. Назайкінський [204], М. Плющенко [219], С. Пономарьов [222], С. Савенко [240; 241], Л. Скрипник [258], Сохор [261], М. Тараканов [267; 268], Р. Тертерян [269], А. Тихомирова [271], В. Цуккерман [302], А. Шнітке [330–335], *O. Batovska* [346], *Ch. Burkhardt* [353], *R. Craft* [361], *M. Pliuschenko* [402], *S. Shchelkanova* [413], *Z. Wallmark* [421], *E. White* [425].

Відповідне втілення глибини фактури, за її такої важливості для всіх суб'єктів інтерпретаційної «подорожі» твору від автора до слухача, є частиною «композиторської стратегії» (термін Ю. Ніколаєвської [205, с. 209]. Складність і творча «енерговитратність» цього завдання полягає не тільки у необхідності залучення знань закономірностей симфонічного виконавства, акустики оркестру, вмінні користуватись наявними «формулами» інструментування як моделями, що були усталені в практиці як гарантовано ефективні, але і у віднайденні та винаходженні власних, авторських темброво-фактурних принципів та прийомів. Ще однією важливою рисою

оркестрування є те, що *реальне темброво-фактурне втілення твору* композитор може почути лише *під час репетиції оркестру*, коли текст є повністю зафіксованим; *кінцевий результат* своєї та виконавської роботи *автор отримує разом зі слухачем під час прем'єри*. Тож, підсумкова взаємодія всіх музично-інтонаційних елементів, утворювана ними глибина фактури, ефект втіленого у звучанні темброво-фактурного комплексу та його сприйняття слухачем мають бути передбаченими композитором завчасно (про що зауважував А. Онеггер [208, с. 89])³⁹.

Невипадково О. Жарков звертає увагу на аспекти функціонування тембру і в композиторській творчості, звертаючи увагу на втілення «тембрової моделі» («обумовлений тембр») через процес «тембрового інтонування» («акомодаційний тембр») у певних «тембрових інтонаціях» [120, с. 147]. Зазначимо, що саме через *комплексність та «багатошаровість» процесів вибудови темброво-фактурного втілення твору* ці два аспекти композиції знаходяться під такою пильною увагою митців. Протягом своєї діяльності кожний композитор узагальнює правила, закономірності, підходи, методи такого «програмування» оркестру у двовимірному просторі нотації, яке б забезпечувало потрібний, відповідний до задуму тривимірний акустичний «вивід» твору з тексту до публіки. Спеціальною дисципліною в навчанні та важливою складовою майстерності композитора, розгляд якої може допомогти визначити аспекти *ітерпретаційного потенціалу тембру та фактури*, є *мистецтво інструментування*, поява якого закономірно пов'язана зі становленням оркестрового виконавства⁴⁰.

Певні питання з виникнення оркестру та його розвитку як універсального ансамблю, що утворив цілу музичну галузь, вивчалися в

³⁹ Водночас, сучасне програмне забезпечення лише частково може допомогти при роботі над цим завданням – відтворення комп'ютером може дати лише «підказку» не вирішуючи основної проблеми. Мова йде про «нотні редактори» – програми для професійного набору та друку нот, функціональний вміст яких дозволяє «ескізне» відтворення. У сфері власне електронної музики ця проблема «передбачення» кінцевого результату також існує – повна «картина» отримується лише наприкінці роботи.

⁴⁰ Походження назви «оркестр» грецьке – «*ορχήστρα*» називалася напівкругла площадка перед сценою античного театру, де виступала група танцівників; пізніше, латинське слово «*orchestra*» стало означати місце, які займав давньоримський сенат в театрі [358, с. 4140]. Слово «оркестр» застосовується у сучасному значенні з 1720 року – музиканти займали відповідне місце перед сценою [399].

джерелах, присвячених різним аспектам інструментознавства та інструментування (М. Агафонников [2], Г. Банщиков [16], Д. Блюм [29], О. Веприк [54; 55], Г. Дмитрієв [109], М. Зряковський [124], В. Кожухарь [150], А. Модр [192], М. Чулакі [316] та інші). Також, більш розгорнутий розгляд аспектів історичного формування оркестру, його окремих інструментів-учасників та особливостей виконання творів минулого можна знайти у джерелах з історії оркестрових стилів, історії виконавства, історично проінформованого виконавства, органології, а також джерел із загальної історії музики⁴¹ (Г. Благодатов [27], В. Богданов [32], Р. Грубер [88], О. Дубка [112], А. Карс [134], С. Коробецька [157], І. Оленчик [207], О. Пастухов [215], Л. Сидельников [252], Ю. Тарарак [266], Ю. Фортунатов [287], Н. Харнонкурт [291], А. Шерінг [327], А. Амброс (A. Ambros) [340–342], К. Рубінов (K. Rubinoff) [410], К. Закс (C. Sachs) [411], та інші).

Оркестр у сучасному розумінні з'явився завдяки *поступовій зміні музичної парадигми* в європейській музиці, яка була підготовлена практичними, теоретичними надбаннями минулого та зумовлена *потребою* в її появі, на що вказують, зокрема, Ю. Фортунатов [287] та А. Карс [134]. Джерела вказують на орієнтовний час виникнення оркестру як збалансованої, організованої виконавської «структури» – на перетині XVI – XVII. Дослідження питань функціонування більш ранніх великих колективів складають окремий напрямок досліджень – назвемо, зокрема, таких авторів як Г. Благодатов [27], В. Богданов [32], Р. Грубер [88], О. Дубка [112], Ю. Тарарак [266], А. Шерінг [327], А. Амброс (A. Ambros) [340–342] та інші.

Відмінність оркестру від просто великого колективу полягає в його всеохоплюючій *універсальності* та, за Ю. Фортунатов, здатності до «колективного музичного висловлювання» [287, с. 18]. Для оркестру

⁴¹ Доречно звернути увагу на деякі термінологічні особливості в цій галузі досліджень – фактично, значення «органології» (гр. «*ὄργανον*» – «інструмент», гр. «*λόγος*» – «слово» [399]) як «слова про інструменти» та «інструментознавство» є етимологічно ідентичними і, відповідно, можуть застосовуватися як синоніми. Але, у вітчизняному музикознавчому дискурсі «органологія» є напрямом, що вивчає різні аспекти виготовлення та музикування на історичних та сучасних інструментах. «Інструментознавство», «інструментування» та «історія оркестрових стилів» розраховані більше на практичний «ужиток» композиторами та авторами аранжувань.

важливим є створення як *тембрової однорідності*, так і *тембрової диференційованості*, можливість чого зумовлена використанням *струнної групи як основної*; її багатоманіття відзначають М. Римський-Корсаков [236, с. 13], С. Адлер (*S. Adler*), А. Белкін (*A. Belkin*) [347, с. 6] та В. Мужчиль [197; 198]. Теоретична та практична бази для появи оркестру була закладена саме у період дослідницьких пошуків за часів XVI та першої чверті XVII століть. Серед робіт можна назвати, наприклад, трактати П. Арона [343], А. Глареана [372], Дж. Царліно [426], М. Преторіуса [404], М. Мерсенна [395]. Дві останні праці містять інструментознавчі есеї; серед трактатів XVIII століття аспекти інструментознавства, наприклад, висвітлені в праці Й. Маттезона [393].

Таким чином, поява оркестру зумовлена не тільки потребами музикування взагалі, а й *теоретичним осягненням та практичним досвідом застосування темброво-фактурних засобів у творах за участю оркестру*. Це свідчить про *початок усвідомлення виразового потенціалу тембру та фактури*, що із кожною історичною стадією розвитку оркестру виводило ці музичні складові на новий *рівень «впливовості»*. Періодизація А. Карса, з цих міркувань, є переконливою – характеризує кожний період в історії оркестру, науковець зазначає прізвище яскравого представника цього етапу, що одразу викликає потрібну «стильову асоціацію» [134]; подібний підхід пропонує також М. Агафонніков [2]. Періодизація за критерієм стилю та увага до жанрового аспекту є цілком правомірною, якщо мати на увазі визначення поняття «*оркестрове письмо*», запропоноване Г. Савченко: «Оркестрове письмо – це детермінована музичною мовою композитора і загальними базовими правилами оркестровки індивідуальна система технологічних прийомів і принципів, спрямованих на реалізацію тембро-фактурної структури всього твору, зумовленою стильовими, жанровими чинниками й художнім задумом, завдяки функціональній взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі» [245, с. 186].

Якщо зважати ще і на аспект *фактурної глибини* (див. Розділ 1), можна констатувати, що парадигма певної епохи оркестрового письма включає

жанрово-стильові моделі, які визначають її звуко-образний «вигляд». Тож, не дивно, що А. Карс вбачав зв'язок між започаткуванням оркестрово-симфонічної традиції та «створенням світської інструментальної музики як культурної форми мистецтва <...>» і підкреслює значення появи гомофонно-гармонічної музики поруч із розвиненою поліфонічною технікою [134, с. 11]. Окрім того, А. Карс відзначає важливість для «прогресу оркестрування» появу нових *оркестрових жанрів* – опери та ораторії, які «кували першу ланку сучасної музики»; виникнення великих *інструментальних оркестрових жанрів* (таких як симфонія та увертюра) відбулося у результаті еволюції «вступних та заключних частин ранньої опери» – «*sinfonia*», «*sonata*» та «*ritornello*» [134, с. 31]. Подібно до цього, шлях до жанру концерту, за А. Карсом, був подоланий у результаті розвитку форм струнної музики, скоріше камерних, аніж оркестрових – сонати та *concerto grosso* [там само].

Важливість жанрового компоненту для оркестру також міститься і в самій назві колективу – «*симфонічний оркестр*». Саме слово «симфонія» (з гр. «*συμφωνία*» – «унісон звуків, узгодження звуків» [358; 399]), передбачає «співзвучність» колективу та відображає його «цільове призначення» – виконувати концертну *симфонічну* музику, написану спеціально для такого складу інструментів. Музикознавчий термін «симфонізм» віддзеркалює аспекти втілення *композиторського задуму* (його *позамузичних* та *музичних складових*) музично-інтонаційними засобами у всій його повноті. Б. Асаф'єв зазначав, що «симфонізм» є «великим переворотом у свідомості та техніці композиторів, це епоха самостійного опанування музикою ідей та завітних дум людства» [13, с. 50]. Доречно згадати й зауваження К. Зенкіна [123], який звернув увагу на те, що «симфонізм як мислення про світ та людину» передбачає втілення *позамузичних* образів засобами інструментальної музики⁴². Це вказує на *інтерпретаційні властивості симфонізму* як форми музичного мислення у межах оркестрової музики, тому не випадково, що жанр

⁴² Дослідник зазначає: «Симфонічне мислення має іманентно-музичну природу. <...> Іманентність (самодостатність) музичної інтонації жодним чином не виключає можливості будь-якого позамузичного імпульсу (аж до ідеї-концепції цілого) як попереднього іменування музики» [123, сс. 37–38].

симфонії став композиторською «лабораторією», в якій були апробовані *методи розвитку матеріалу відповідно до композиторського задуму*.

Цей тип *оркестрово-симфонічного задуму композитора* особливий тим, що *оркестр є представленим у співзвучній цілісності як окремих інструментів, так і груп, і є основним та обов'язковим учасником*. Такий підхід, в свою чергу, проникає і в інші оркестрові жанри, в яких музикознавці віднаходять «риси симфонізму» (наприклад, в операх Р. Вагнера). Також, вагомим є те, що за цих умов, «разом зі становленням симфонічної музики» відбувається «усвідомлення конкретного тембру як невід'ємної частини звукового цілого», про що зазначає, зокрема, О. Веприк [54, с. 50]. Дослухаючись до поради Є. Назайкінського⁴³, ми обираємо в якості жанрових критеріїв саме *специфічні умови написання, виконання та сприйняття оркестрової музики як відповідні темі даного дисертаційного дослідження (застосовуючи інші варіанти типології як допоміжні)*. З цієї точки зору, оркестр сам став і продовжує бути *жанро- та стильотворчим фактором* (що досліджувалося, зокрема, С. Коробецькою [157]) для композиторів, які залучені до написання інструментальних оркестрово-симфонічних творів, які за обраними критеріями утворюють *групу симфонічних жанрів*⁴⁴.

Водночас, сам склад оркестру стає певною *моделлю звучання*, яка кореспондує із жанрово-стильовим чинником. Адже, ще одним важливим фактором у становленні симфонічного оркестру є поява більш досконалих інструментів та закономірне витіснення ними більш примітивних – процес, за якого оркестр досяг своєї повної сучасної потужності на перетині XIX – XX століть. Експерименти із темперуванням, аспекти чого висвітлив А. Волконський [62], ймовірно, також стали фактором становлення оркестру; також, свою роль відіграли розробка та усталення методів керівництва

⁴³ Вчений рекомендує: 1) обирати такі критерії, які відповідають задачам аналізу; 2) використовувати всі можливі варіанти класифікацій для більш повного охоплення всіх деталей [204, с. 91].

⁴⁴ При цьому, наголошуємо, що мова йде про твори із суто інструментальним жанровим спрямуванням, приклади яких розглядаються в пропонованій дисертації; сфера *оперно-балетного виконавства* та аспекти темброво-фактурної колористики як, з одного боку, *самодостатнього*, а з іншого – *підкреслюючого сценічну дію засобу* в цій царині жанрів, що синтезують різні види мистецтва, мають розглядатися у межах окремого дослідження.

оркестром – від музикантів-«лідерів» (які часто були, власне, офіційними керівниками колективу та авторами музики) до диригента-інтерпретатора⁴⁵.

Окремим аспектом його універсальності стає можливість *модифікування* вихідного складу-*моделі* – наслідком цього стало усталення в практиці типових оркестрів, наділених різними можливостями – «малий», «середній», «великий» оркестри [236] (або одинарний, подвійний, потрійний, четверний тощо). Водночас, неможливість виведення вичерпної теоретичної типології оркестру та, ймовірно, відсутність такої необхідності зумовлена тим, що *сутність оркестру є концептуальною*⁴⁶. Головною *ідеєю оркестру-концепції є написання, виконання та слухання музики*, за якої вона має звучати «симфонічно». Це простежується у визначенні оркестру С. Коробецької: «Оркестр – це цілісний об'єкт музично-художньої культури, який є засобом («інструментом») відтворення, інтерпретування та виконання оркестрової музики та представляє собою функціональну єдність кількох тембро-інструментальних груп» [157, с. 259]. Також, це підтверджує історія оркестру – його концептуальна природа здатна пояснити особливості вибудови цієї практики. Тож, виглядає цілком доречним *в контексті теми даної дисертації трактувати оркестрово-симфонічне виконавство як спосіб інтерпретування, «тлумачення» задуму композитора за умов особливої концертної події*. Адже, оркестр як *концепція*: 1) зумовлює появу *композиторського задуму, орієнтованого на умови цієї концепції* та специфіку його втілення в партитурі; 2) визначає умови організації інструментарію колективу, його керівництва та особливостей виконавства в рамках концертної події, яка має відбутися; 3) орієнтує слухача на специфіку концерту симфонічної музики, події зі своїми «правилами», також окреслюючи і певне

⁴⁵ Аспекти оркестрово-симфонічної диригентської майстерності торкаються як деякі історичні джерела [134; 287], так і публікації, безпосередньо присвячені специфіці професії і диригентської виконавської інтерпретації: Ф. Вейнгартнер [53]; збірники «Диригентське виконавство» [108] та «Святий Светланов» [114]; М. Канерштейн [132]; К. Кондрашин [151; 152]; І. Мусін [199]; Л. Сидельников [252]; М. Федоров [283]; Б. Хайкін [292]; *E. Galkin* [370], *A. Ostling* [401]; *W. Southernland* [419]; інші.

⁴⁶ У філософських джерелах зазначається, що «концепція» (від лат. *conceptio* – сприйняття) є «системою понять про ті чи інші явища, процеси», а саме поняття також застосовується «для позначення головного задуму в науковій, художній, політичній та інших видах діяльності людини» [286, с. 301]. Сфера застосування поняття «концепт» в контексті «віртуального» в музиці розроблена в дисертації Я. Сердюк [251].

жанрово-стильове поле. Таким чином, *концепція оркестру визначає позиції композиторської, виконавської та рецензивної (слухацької) комунікативних стратегій* (терміни Ю. Ніколаєвської [205]) в системі «композитор – виконавець – слухач»; це є додатковим поясненням можливостей оркестру як стиле- та жанротворчого фактору.

Отже, *інструменти та їхні комбінації стають конструктивними компонентами темброво-фактурного комплексу оркестрового твору.* Водночас, можливість додавання та вилучення інструментів проявляється не тільки на рівні цілісного складу, заявленого в партитурі; протягом форми композитор обирає частину із наявних виконавців для кожного підрозділу форми для реалізації свого задуму. Тож, симфонічний оркестр є напрочуд динамічною темброво-фактурною системою із надзвичайно широкою шкалою градацій, що актуалізує інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в контексті музичної комунікації та зумовлює унікальність явища / концепції оркестру в музиці. Це, в свою чергу виводить питання інструментування як чинника темброво-фактурних можливостей оркестру, та, відповідно, важливої складової композиторської техніки.

Варто зупинитися також і на колізії понять «інструментування» та «оркестрування». У зарубіжній літературі можна знайти трактування «інструментування» («*instrumentation*») як «розуміння інструментальної техніки» – такий вислів вживає П. Метьюз (*P. Mathews*) стосовно опанування цих засад композиторами XVIII століття [392, с. xiii]. При цьому, «оркестрування вбирає поняття інструментування, але також стосується розподілу інструментальних тембрів та інструментальної вагомості в частинах музичної фактури» [там само]; подібну думку висловлює також й А. Белкін [347, с. 3]. Натомість, у вітчизняній композиторській спільноті поняття «інструментування» трактується дещо інакше – воно є всеохоплюючим в контексті роботи композитора із темброво-фактурною функціональністю в оркестровій та камерній музиці і, навіть, в умовах так званої

«монотембровості»⁴⁷. «Оркестрування» в українському музикознавчому дискурсі стає окремим «субтерміном» у значенні «інструментування для оркестру» і є покликаним відзначити аспекти саме такої роботи композитора⁴⁸.

Зміна музичної системи протягом XVIII століття зумовила поступовий процес залучення темброво-фактурної *колористики* в процес змістотворення в композиторській творчості. Одним зі свідчень є висловлювання К. Глюка у партитурі «Альцести», в якому композитор звертає увагу на деякі особливості оркестрової колористики [373, с. 13]. Впродовж XIX та до початку XX століття, «озброєні» вже усталеною *концепцією оркестрового виконавства* та удосконаленим інструментарієм, композитори впевнено формують засади сучасного нам інструментування у своїх джерелах; серед них – Г. Берліоз [23], М. Глінка [75], О. Геварт (у перекладі П. Чайковського) [69], М. Римський-Корсаков [236], Ш.-М. Відор (*Ch.-M. Widor*) [423], С. Форсайт (*S. Forsyth*) [369]. Розгляд цього доробку показує, що в ті часи нагально постала проблема систематизації *функціонування інструментів та груп в оркестрі*, визначення *їхнього виразового потенціалу та закономірностей його реалізації*. Це підтверджує, зокрема, дослідження неопублікованих матеріалів М. Римського-Корсакова Л. Бутиром [49], в ході якого він визначив, що *мета підручника композитора «Основи оркестрування» була переосмислена від просто «визначення підґрунтя мальовничого та яскравого оркестрування» до висвітлення закономірностей «поєднання інструментів як у окремих групах, так і в цілому оркестрі, досягнення звучності, сили, рівності, виділення голосів, різноманіття колориту й виразності»* [49, сс. 51–52].

Таким чином, композитори-романтики впевнено торують шлях до створення базису із *функціонального інструментування*, у центр уваги якого

⁴⁷ Наприклад, під час написання твору для фортепіано, вплив інструментування на рівні «офактурювання» також виявляє себе – автор має справу із *моделюванням трикоординатної фактурної цілісності*, що передбачає уважне ставлення до розшарування чи поєднання фактурних елементів, роботу із регістрами (що виводить на перший план питання *темброво-теситурного комплексу*, піднятого Г. Харакоз [290]), залучення темброво-фактурних засобів для складання форми. Вочевидь, «монотембровість» не може існувати в музиці, адже її інтонаційна природа тембру створює «політембровість» навіть у межах одного інструменту; з іншого боку, абсолют «політембровості» також виглядає малоімовірним. Цю проблематику варто дослідити окремо.

⁴⁸ Сферою застосування понять «інструментування» та «оркестрування» також є вторинна творчість.

потрапляє, за Г. Банщиковим, «морфологія музичної тканини» [16, с. 3], в якій елементи темброво-фактурного комплексу наділені певними функціями⁴⁹. Це висвітлено В. Цуккерманом – науковцем складено таблицю елементів оркестрової фактури М. Римського-Корсакова та класифіковано їх за наступними групами [302, сс. 358–359]:

1) Мелодична група, яка містить: а) мелодію; б) контр-тему, поліфонічно підпорядковану основній, проте наділену певною самостійністю; в) протискладнення, менш самостійне від основної теми; г) підголосся.

2) Мелодико-гармонічна, куди входять: а) хорові мелодико-гармонічні комплекси; б) гармонічні «підтримки»; в) акордове мелодико-гармонічне протискладнення; г) мелодична фігурація.

3) Засоби, що здатні виконувати як «мелодико-гармонічну», так і власне «гармонічну» функції: а) голоси в гармонічних побудовах, голосоведення яких набуває мелодичного вигляду; б) гармонічна фігурація.

4) Гармонічна група, до якої дослідник відносить три попередньо наведених та наступні варіанти представлення гармонічних побудов: а) тремолування; б) ритмізування; в) короткозвучне викладення; г) витримане звучання; г) рухлива «педаля», «фігурована мелодично чи лише ритмічно»; д) витримана «педаля»; е) бас.

5) Окремо зазначено про такі елементи як а) метро-ритмічне підкреслення та б) барвисті та декоративні елементи.

Незважаючи на те, що В. Цуккерман [302] розглядає ці складові темброво-фактурного комплексу в контексті творчості М. Римського-Корсакова, наведена система цілком доречна для дослідження доробку інших композиторів⁵⁰. Знову, складність відображення та класифікації цих елементів

⁴⁹ Також, Г. Банщиков виділяє «сонорний» підхід, який заснований на прагненні надати ідеальне темброве втілення кожному вертикальному зрізу музичної тканини» [16, с. 3], інакше кажучи – «прицільно» організувати темброво-фактурне втілення обраного фрагменту. Такий підхід, вочевидь, найяскравіше проявляє себе у межах *сонорики*, музичного напрямку ХХ століття, який є «методом написання музики, заснований на оперуванні тембробарвистими звучностями – *сонорами*» [178, с. 514].

⁵⁰ Ми спираємося на підхід В. Цуккермана [302], адже він є виправданим практичними особливостями оркестрування. Водночас, типологія фактури С. Шипа (за якою існують її «мелодичний», «гармонічний» та «мелодико-гармонічний» типи [328, с. 171]) може бути доречним узагальненням в теоретичному аспекті.

зумовлена тим, що у певних фрагментах форми функція елементів тембро-фактури може змінюватися і достатньо швидко. Тож, окремий фактурний «зріз» сам по собі ще не визначає приналежності компоненту тембро-фактури до певної функції, адже це залежить від музично-виразового контексту в якому велике значення має «розташування» елемента на «передньому», «середньому» та «дальньому» планах – за С. Адлером, «*foreground*», «*middleground*» та «*background*» [339].

Огляд джерел з інструментування дозволяє визначити два основні напрями: 1) інструментознавчий, спрямований на усвідомлення *функціональних можливостей інструментів, інструментальних груп* та їхнього раціонального використання (Г. Берліоз [23], М. Глінка [75], О. Геварт [69], М. Римський-Корсаков [236], С. Форсайт (*S. Forsyth*) [369], Ш.-М. Відор (*Ch.-M. Widor*) [423], В. Пістон [218], М. Чулаккі [316], М. Агафонніков [2]); 2) драматургічний / формотворчий, за якого організація темброво-фактурної функціональності забезпечує, з одного боку, найбільш досконале та естетично ефектне втілення задуму, з іншого – вибудовує цілісність форми та підкреслює її ключові змістовні позиції (Г. Дарваш [99], Д. Клебанов [143; 144], С. Адлер [339], А. Белкін [347], матеріали Т. Госса [374; Відеографія: 443–459], Г. Банщиків [16] та інших).

«Шкільний» базис напрацювань є особливо необхідним в умовах розвитку нових тенденцій в композиторській творчості ХХ століття [149]. В цей період актуалізується інтерес до *оркестрової колористики*, про що свідчить, наприклад, праця А. Шенберга «*Harmonielehre*» 1922 року [415] та деякі більш пізні матеріали [416]. Особливо показовою видається думка композитора, що серед визначених ним параметрів звуку – висота, колір / барва та гучність – саме «колір» є основним параметром, а звуковисота лише як «підрозділом, частиною» [415, с. 421]; вартим уваги є і пропонуваній авторський варіант оркестру⁵¹ [416, с. 135]. Його концепція

⁵¹ У «проекті» композитора оркестр поділений на «високі» та «низькі» за звучанням інструменти й запропонований склад є таким: 6 / 12 високих та 6 / 12 низьких дерев'яних та мідних духових; 4 / 8 інструментів у регістрі «піколо»; 10 / 20 скрипок та 10 / 20 віолончелей [416, с. 135]. Свого часу Г. Берліоз

«*Klangfarbenmelodie*» («темброва мелодія») також передбачила появу «музики тембрів», охарактеризованої пізніше Ц. Когоутеком [149, с. 237]. Ці висловлювання та власне, партитури композиторів ХХ століття показують, що ***переосмислення виразових можливостей тембро-фактури та перегляд раніше усталених методів оркестрування (базованих на перевазі тону над колоритом) стали предметом творчих пошуків в інструментуванні.*** У матеріалах митців [355; 377; 386; 420] можна знайти різноманітні міркування в з цього приводу, більш, або менш конкретизовані.

Доречно коротко зупинитися на понятті «колорит», часто уживаному в контексті оркестрового музикування, що одразу вказує на його кореляцію із тембром та фонічними властивостями звуковисотної та часової координат⁵². Більш точне усвідомлення поняття «колорит» є важливим для пояснення аспектів вибудови тембро-фактури засобами інструментування (які надано у підрозділі 3. 2.). Водночас, очевидно, що це поняття може бути розглянуте у різноманітних музикознавчих ракурсах і, звісно, потребує спеціального розгляду. В контексті досліджуваної теми дисертації пропонуємо визначення поняття «колорит» в аспекті взаємодії «композиторський задум – інструментування» в оркестровій творчості: ***(оркестровий / темброво-фактурний) колорит – це комплексна виразово-семантична якість тембро-фактури, яких вона набуває завдяки специфіці уживаних прийомів інструментування.*** Тож, ***колорит***, в деякому сенсі, ***стає стильовим репрезентантом музичного мислення автора, різних напрямів в музиці, її національної складової, приналежності до певної епохи тощо*** (це вказує на кореляцію поняття «колорит» із категорією стилю [204]). Тому, ***колорит є важливим компонентом образного змісту твору.*** Разом із тим, стильовий аспект актуалізує певну приналежність колориту, спонукаючи ставити

також розмірковував над різними можливими варіантами складу оркестру та їхніми темброво-колористичними можливостями [23, сс. 504–509], але концепція А. Шенберга передбачає більш радикальний перегляд оркестру як концепції – досягнення такої рівноправності груп, як у струнному квартеті [416, с. 135].

⁵² Обговорення проблематики кольору актуальні у філософії [378; 389], також, велике значення колористика має у образотворчому мистецтві, архітектурі та дизайні, в дискурсі якого розроблена спеціальна теорія – «кольорознавство» [216; 232; 273; 352]. У контексті музичної творчості, розуміння «кольору» композиторами, як видно з епістолярних та наукових джерел, відповідає поняттю «тембр».

питання «який?»), але відповідь на нього можлива тоді, коли *відчуття «кольору» виникає під час сприйняття інтонування*. Це наводить на висновок, що колорит стосується не тільки тембру, але й фонічних властивостей фактури, що спонукає нас звернутися до визначеного у підрозділі 1. 2. поняття *глибини фактури*. Тож, *колорит як художньо-змістовний компонент міститься у темброво-фактурному комплексі*, звідки у дисертації йдеться про *темброво-фактурний колорит* (уживаний варіант «оркестровий колорит» також трактовано в цьому ракурсі).

Окрім колориту, дискурс цілісності форми стає важливим аспектом вивчення інструментування, що передбачає усвідомлення властивостей темброво-фактурної функціональності та наведення прикладів основних, узагальнюючих методів їхнього застосування. Зокрема, А. Шнітке велику увагу приділяє саме темброво-фактурному аспекту у контексті цілісності форми творів Д. Шостаковича [330, сс. 528–532]. В. Пістон у практичному дискурсі своєї праці розглядає варіанти фактурної організації, концентруючись на певних її елементах і рухаючись в сторону поступового ускладнення: 1) одного тематичного компоненту; 2) мелодія та акомпанемент; 3) другий мелодичний голос; 4) багатоголосний виклад; 5) контрапунктична фактура; 6) акорди; 7) складена фактура (в якій можуть бути поєднані декілька наведених елементів) [218, сс. 327–378]. Комплексна праця композитора С. Адлера [339] також відповідає завданню надати *базу* з інструментування, подібно до керівництва В. Пістона, і суміщає як органологічний аспект, так і практичні позиції. Д. Клебанов [143] концентрується, насамперед, на висвітленні аспектів інструментування різних фактурних «стандартів» з висвітленням деяких правил формотворення засобами тембру та фактури.

Особливо цікаво, що, серед іншого, український композитор зазначає про те, що «інструментування може різноманітним чином інтерпретувати поліфонічне багатоголосся» [143, с. 154]. Якщо йти за цією думкою, то оркестрування складових тембро-фактури стає *методом композиторського інтерпретування*. Д. Клебанов підкреслює *інтерпретаційну природу*

інструментування, яке є «прикордонною областю між композиторською та виконавською творчістю» [143, с. 3]; також композитор наголошував на значенні фактури, зміна якої «рівнозначна зміні інтерпретації музики» [144, с. 13]. Тож, темброво-фактурні «стандарти» інструментування є концептуально узагальненими варіантами-моделями, які складають основний базис для інструментатора, «домівкою», від якої можна просуватися у «хащі» недосліджених митцем музичних сфер, стильових напрямків, нових технік.

Виконуючи «колеристично характерну» та «формотворчу» функції [143, с. 3], інструментування значним чином впливає на драматургію твору. Композитор А. Белкін [347] у своєму короткому, але інформативному джерелі, вивів критерії «доброго оркестрування» [347, с. 58]; погляд з дещо іншого ракурсу пропонує Г. Банщиков, виводячи «Три Закони інструментування», спрямованих на збалансованість темброво-фактурної функціональності [16, с. 169]. Тож, мова йде, з одного боку, про *урізноманітнення*, з іншого – про *стабілізацію*, що забезпечує драматургічну виразовість та, водночас – усталення структури, відповідно. Наявність визначених правил, засад інструментування та певних усталених та висвітлених комбінацій-«патернів», підводять до висновку, що, з одного боку, ***вся парадигма сучасного інструментування як системи є моделлю, в якій віддзеркалений музично-оркестровий мовний, мовленнєвий, мисленнєвий та чуттєвісний досвід митців (композиторів, виконавців) та слухачів.***

Це знаходить вираження у специфічній для кожного композитора організації більш дрібних *моделей-складових темброво-фактурного комплексу засобами інструментування* – інакше кажучи, ***оркестровому стилі***. В дисертації використані *дефініції оркестрового стилю*, запропоновані С. Коробецькою, за якими він є «системно організованою сукупністю типових темброво-оркестрових ознак, яка обумовлена принципами оркестрового мислення, філософсько-естетичними, культурно-соціальними та особистісними факторами й утворює найвищий ступінь художньої єдності змісту та мовно-виражальних засобів в оркестровій музиці» [157, с. 32]. Також

значимо про думку, В. Богатирьова, за якою «оркестровий стиль композитора» є «інтегративним поняттям, яке охоплює технічні прийоми оркестровки, зумовлені образно-змістовним параметром» [31, с 74].

При цьому, інструментування покликане для моделювання саме двовимірного втілення оркестрового твору в нотації таким чином, щоб в озвученому підсумку отримати правомірний, найбільш близький до «невловимого оригіналу» композиторського задуму (за А. Шнітке [334]) реально озвучений «варіант» твору. З цього приводу доречно згадати, зокрема, означене О. Жарковим поняття «тембрової моделі», що передбачає «звернення до традиції оркестровки, розвитку оркестру й інструментів у певний історичний період»; науковець також уточнює, що у цьому процесі має місце й зв'язок тембру з поняттями жанру, стилю, прагматикою виконання тощо [120, с. 143]. Але, виходячи з проблематики дисертації, у контексті проблеми «доцільного» втілення твору у нотації пропонуємо поняття **двовимірної моделі темброво-фактурного комплексу, яка є «проектним» відображенням того, як твір має бути озвучений; ця модель вибудовується 1) як на рівні композиторського задуму, 2) так і засобами двовимірного простору нотації в тексті.**

Висвітлені у Розділах 1 та 2 питання існування темброво-фактурного комплексу у тривимірних (уява композитора, виконавське втілення, слухацька свідомість) та двовимірній (текст) іпостасях на різних етапах музично-комунікативної системи, в дискурсі інструментування набувають наступного вигляду: **якщо інструментування є засобом моделювання, воно є значним фактором впливу на музичну комунікацію, у чому полягає його інтерпретаційний аспект. Узагальнюючи цю і вищезазначені позиції, визначимо мету інструментування – забезпечення ефективної взаємодії всіх музично-інтонаційних елементів у темброво-фактурній єдності для належного втілення композиторського задуму в тексті**⁵³.

⁵³ Визначення власне інструментування запропоновано нами у підрозділі 3. 2., оскільки потребує додаткового обґрунтування.

Інструментування, як *робота з моделями*⁵⁴, залучає попередньо перелічені нами *параметри творчої особистості митця* та піддається впливу *об'єктивних умов для написання твору* (включаючи проблематику «композитор – замовник» та систему «*Я-творець*» – «*Я-цензор*»). У контексті музичної форми інструментування відповідне «принципам уподібнення та оновлення» [30]; отже, воно є залученим до виконання *своїї ролі як чинника втілення та взаємодії всіх музично-інтонаційних елементів у системі функціонально-композиційних рівнів* (тріада Б. Асаф'єва, «*i – m – t*»), розглянутих В. Бобровським: 1) «функції викладу» («*i*»); 2) «функції розвитку» («*m*»); 3) «функції завершення» («*t*»); 4) суміщення зазначених функцій та *композиційної модуляції* [30, сс. 24–48].

Підсумовуючи вищезазначене, спробуємо теоретично узагальнити *аспекти моделювання темброво-фактурного комплексу в інструментуванні*:

1) знання інструментарію, що забезпечує ергономічність та ефективність втілення *композиторського задуму* стає *комплексом моделей, готових до застосування та модифікування*;

2) основні засади роботи із темброво-фактурною функціональністю у контексті певних жанрово-стильових сфер, відкривають «вікно можливостей» для власних розробок, стаючи *стандартизованими жанрово-стильовими моделями темброво-фактурних комплексів*;

3) знайомство із *нестандартними моделями темброво-фактурних комплексів* в партитурах визначних митців, стають «стимуляторами креативності» для композитора, зумовлюючи знаходження ефективних рішень при написанні власного твору;

4) означені «стандартні» та часто, «нестандартні» моделі складають той базис, що розглядається в методичних джерелах з інструментування; рівень відповідності цих моделей вихідному композиторському задуму та драматургічній цілісності твору є *критерієм їхньої успішності*⁵⁵.

⁵⁴ Дане поняття було уживане М. Друскіним в контексті дослідження творчості І. Стравінського [111].

⁵⁵ Прослуховування власних оркестрових творів під час живого виконання, стає підтвердженням, або навпаки, спростуванням доречності *власноруч розробленої моделі темброво-фактурного комплексу*.

Отже, підсумовуючи досягнення інструментування в цілому, стає зрозумілим, що вектор його історичного становлення неухильно спрямований на усвідомлення значення *темброво-фактурної колористики для передачі образу композиторського задуму та, відповідно формотворення у системі функцій «i – m – t»*. Це наводить на думку, що у цій специфічній, комплексній та різнобарвній оркестровій колористиці полягає **сенс концепції оркестру для композиторів першої половини ХХ століття**. Водночас, сучасне інструментування зосереджено не тільки на колориті темброво-фактурної функціональності, але й на *доречності його застосування*, критерієм чого є коректність *втілення композиторського задуму в тексті, який уособлює художньо-цілісний образ*. Це підводить нас до питань *драматургії, синтаксису, тектоніки, драматургічної щільності темброво-фактурного комплексу, власне визначення інструментування, модальності, темброво-фактурного модусу, типології модусів інструментування, виразового та інтерпретаційного потенціалу тембро-фактури*, що буде висвітлено в наступному підрозділі.

3.2. Модуси інструментування: темброво-фактурні чинники, драматургія, тектоніка, синтаксис

Інтерпретаційні можливості тембру та фактури у комплексному взаємозв'язку з усіма іншими музично-виразовими засадами яскраво спостерігаємо в царині мистецтва інструментування. Одним із найважливіших виявів дії цього комплексу в процесі музичного розвитку стає загальний темброво-фактурний план музичного твору. Він становить не просто темброву, а саме **темброво-фактурну драматургію** – явище, яке заслуговує на спеціальний розгляд.

Г. Банщиков окремо звертає увагу на проблематику **тембрової драматургії** – поширеного терміну, який віддзеркалює сутність змінності тембро-фактурної функціональності в процесі музичного розвитку. Автор

визначає це поняття як «використання тембрового фактору при створенні драматургічної канви оркестрового твору», зазначаючи «формотворчу роль тембру» [16, сс. 52–53]. Г. Дмитрієв на прикладі творів Б. Бартока робить висновок про те, що в умовах комплексу засобів, уживаних композитором, «темброва драматургія отримує значення провідного формотворчого принципу» [109, с. 110]. Тож, *«порушення»* певних постулатів «доброго оркестрування», виведених А. Белкіном [347] та іншими композиторами, може бути *засобом самобутнього втілення задуму*. З цього приводу, доречно згадати й справедливе спостереження М. Бонфельда: «Істинно творчий процес – це <...> *подолання* накопиченого професійного досвіду, а головне – *автоматизму* в його реалізації» [33, с. 58].

Формування тембрової драматургії відбувалося в процесі поступового відкриття виразових можливостей колориту в інструментуванні та усвідомлення *інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури*. М. Агафонніков зазначає, що темброва драматургія виникає вже у творчості К. Монтеверді [2, с. 7], що корелює з появою старовинних трактатів з інструментознавства (XVII століття); автор також відзначає розвиток тембрової драматургії у бік більшого змістовного значення в творчості наведених ним композиторів [2, сс. 5–44]. Також, аспекти тембрової драматургії порушені як у музикознавчих дослідженнях, так і методичних розробках; окрім зазначених вище джерел, цю проблематику знаходимо також у публікаціях М. Денисенко [104], О. Жаркова [118], С. Коробецької [155–157], Р. Тертеряна [269] та інших науковців. Спираючись на дослідження В. Бобровського [30], зазначимо, що в історичному контексті темброва драматургія, вочевидь, розвивалася від «однопланової», де є заданим один певний темброво-фактурний тип музичної організації, до «багатопланової», в якій можна спостерігати розмаїття вжитих темброво-фактурних засобів.

Теоретичне усвідомлення явища «тембрової драматургії» пов'язане із розумінням його як *комплексного феномену*, який формується за умов поєднання темброво-фактурних компонентів. Наприклад, С. Коробецька

тракує її як «інтонаційний процес образно-виразового становлення художнього смислу музичного твору, реалізованого в системі тембрових взаємозв'язків» [155, сс. 4–5]. Р. Тертерян пропонує визначення одразу у трьох ракурсах: 1) «система тембрового розвитку», 2) «підсистема комплексу всіх засобів музичної виразності» та 3) «підсистема музичної драматургії» [269, с. 26]. «Прицільне» фокусування на тембрі зумовлене постановленням завдання досліджень тембрової драматургії як компоненту загальної драматургії, однієї з процесуальних «ліній» художньої цілісності в музиці. Але, в контексті нашого дослідження ми дозволяємо собі деяке перефразування існуючих визначень, залучаючи *аспект фактури*. З огляду на це, другий варіант визначення, запропонований Р. Тертеріаном, є більш доречним для вжитку в контексті даної дисертації, зважаючи на те, що «система тембрового розвитку» не може відбутися без залучення фактури, вище якої, за «ієрархією рівнів музичної форми» С. Шипа стоїть тільки рівень композиції [328, с. 41]. Разом з фактурою «темброва драматургія» утворює єдине ціле, яке уособлює *процесуальне втілення музичної драматургії*. Тож, у контексті дисертаційної проблематики доречним є наступне доповнення до формулювань Р. Тертеріана та С. Коробецької: ***темброво-фактурна драматургія – темброво-фактурний розвиток, процес образно-виразової вибудови художнього змісту твору.***

Варто звернути увагу й на інші поняття, суміжні за змістом. Наприклад, О. Жарков пропонує поняття «*тембровий синтаксис*», який «в рамках загального синтаксису створює *дискретність* <...> і *континуальність* музичної тканини» [118, сс. 55–56]. Проте, автор наголошує на тому, що «тембровий синтаксис (роз'єднання / об'єднання оркестрових елементів) засновується на дії мелодичних, гармонічних, власне, фактурних, а відтак, і смислорозрізнявальних функцій тембру» [118, сс. 56–57]. У наступних дослідженнях науковець просувається далі, уводячи поняття «акомодаційного тембру» як музично-мовленнєвого явища, що «проявляє і прояснює кореляцію загального синтаксису з тембровим синтаксисом» [120, с. 147]. «Синтаксис» є

поняттям, уживаним, головним чином, у лінгвістиці та вивчає «властивості виразів, що вирізняють їх як складові різних лінгвістичних категорій, та “правопорядок”, за яким вирази, що належать цим категоріям можуть бути комбіновані для утворення більших одиниць» [397, с. 8419]. Тож, при екстраполяції до музично-виразового виміру, основу якого складає інтонація, «синтаксис» виявляє себе в елементах фактури. Тембро-фактурна функціональність як *сукупність інтонацій-«виразів»* також має музично-синтаксичні властивості. Виходячи з цього, пропонуємо розширене трактування явищ, пов'язаних із музичним синтаксисом в аспекті тембру та фактури, зокрема, ***темброво-фактурного синтаксису – єдності структурних елементів тембро-фактури (типів темброво-фактурного розвитку), яка виявляє їхні координацію та субординацію як між собою, так і з іншими музично-змістовними засадами, завдяки чому досягається «дискретність» та / або наскрізність музично-композиційного процесу.***

Запропоноване С. Пономарьовим поняття «тембро-форма» означає «тембровий план форми» та представляє, за автором, «тембротектонічне явище, що регулюється тембротектонічними закономірностями» [222, с. 15]. Серед іншого, С. Пономарьов зазначає, що «тембротектонізм» відповідає «тембровій горизонталі», яка є, за автором, «основою інструментування» [222, сс. 15–16]. Проте, як впливає зі спеціальної літератури з оркестрування, тембр є «основою» не як самостійний засіб, а в комплексі з фактурою; більш того, розрахунок фактури-«схеми» також здійснюється під час інструментування, оскільки тембр і фактура уособлюватимуть у підсумку *спільне звукове втілення задуму*. Термін «тектоніка» С. Пономарьов [222] трактує як «систему загальної організації музичного часу», з чого випливає, що «тембротектоніка» є системою тембрової організації у музичному часі. Оскільки «темброва організація», за нашою концепцією, не відбувається поза фактурою, набуваючи спільних із нею виразових якостей, то, як і в попередніх випадках, наша модифікація цього терміну буде представлена як ***темброво-***

фактурна тектоніка» – система темброво-фактурної організації в музичному часо-просторі.

Динаміка музичної драматургії, певним чином, корелює зі змінними процесами у фактурі, що досліджує Г. Ігнатченко [126]. Зокрема, динамічна природа фактури відзначена Г. Ігнатченком у спеціально запропонованому визначенні, в якому враховується аспект її змінності: «Фактура є рухливою з певною мірою інтенсивності видозмінювана вертикально-просторова координата звукової тканини» [126, с. 14]. У цьому визначенні вчений також зазначає, що фактура, таким чином, «утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови» [там само]. Також, науковець відзначає залежність «щільності» фактури від тембру та оркестрування, й тому, динаміка фактури пов'язана із тембровою драматургією також, адже вся трикоординатна система є змінною – в цьому можна віднайти певний *темпо-ритм розвитку форми*, цілком пов'язаний із типами музичної драматургії, класифіковані В. Бобровським [30, сс. 60–63]. Ця «драматургічна» горизонталь-послідовність, «групування фактурно-структурних компонентів», також має свою власну «щільність», факторами якої є ритм, темп, «метр та фразування» [126, с. 68–89]. Ці процеси В. Бобровський узагальнював поняттям «драматургічний темп» [30, с. 67]. Отже, оскільки тембр та фактура знаходяться у *комплексній єдності, уособлюючи втілення всіх інтонаційних елементів*, пропонується додаткове поняття ***умовної «драматургічної щільності» темброво-фактурної горизонталі – кількості темброво-фактурних «подій», що відбуваються за певний проміжок часу (певну «часо-просторову» одиницю).***

Драматургічні зміни мають певний власний *ритм*. В. Бобровський виводить поняття «ритм становлення композиційної форми» як «єдність тематичного і тонального ритму», за якого відбувається становлення форми [30, с. 54]. Розширюючи розуміння цього терміну, науковець пише про те, що «ритм форми можна визначити як чергування різнофункціональних, логічно сполучених, різних за образним строем (чи за жанровим виглядом)

композиційних одиниць» [30, с. 77]; також, дослідник вибудовує типологію композиційного ритму [30, сс. 80–96]. Закономірності ритміки музичної форми проявляють себе як на рівні всієї форми, так і в масштабі більш дрібних структур і стають знаряддям її *моделювання*, її жанрово-стильової приналежності, а отже, *частиною композиторської інтерпретаційної стратегії*. Спираючись на відомі драматургічні «патерни», композитор може вибудовувати й *власну модель*, або наповнювати існуючі історичні традиційні моделі, наприклад, класико-романтичного типу *новим музичним матеріалом* – авторськими темброво-фактурними конструкціями (сонористичними, пуантилістичними тощо).

Якщо драматургія, в цілому, реалізується за певних темпу та ритму, то її складові також розгортаються в часі за авторською метро-ритмічною організацією. Посилаючись на М. Тараканова [267], В. Бобровський зауважує і про «ритм виразових засобів, ритм ладового, тонально-гармонічного розвитку» [30, с. 78]. Г. Ігнатченко зазначає про «фактурні *crescendi* та *diminuendi*», «*accelerandi* та *allargandi*» як поняття, що відображають «дію факторів щільності фактурної вертикалі та горизонталі» [126, с. 39]. Композитор А. Белкін звертає увагу на «частоту, ступінь оркестрових змін» («*the rate of orchestral change*»), що є важливим для «руху музики» («*music pacing*») [347, с. 21]; автор класифікує «ступені сталості / контрастування тембру»: 1) майже невідчутний або дуже м'який; 2) м'який або помірний; 3) більш виражений; 4) контрастування, що «привертає більше уваги, ніж подібність»; 5) різке, «вкрай виражене контрастування» [347, сс. 23–25]. Показово, що далі композитор коротко описує можливості «*інтерпретування фразування*» («*interpreting of phrasing*»), що підтверджує ***спільну дію тембру та фактури як інтерпретаційного фактору***. Таким чином, ***інструментування унаочнює принципи / механізми моделювання темброво-фактурного комплексу як складової процесу втілення композиторського задуму у відповідності до творчого завдання*** Таким чином ***інструментування у вузькому розумінні є складовою***

композиторської техніки (нагадаємо також, що інструментування є навчальною дисципліною з опанування цими методами). Темброво-фактурний комплекс як специфічний вияв художньої цілісності твору на *третьому структурному рівні будови музичної форми* (за типологією С. Шипа [328, с. 41]) уособлює втілення *композиторського задуму*.

Розглядаючи інтерпретаційний потенціал тембру та фактури виникає необхідність з'ясування тих моделей, які залучені до процесу композиторської інтерпретації в оркестровому творі. Звідси у даній роботі закономірним стає звернення до понять «*модель*» та «*модельовання*», а також суміжних із ними «*модальність*» та «*модус*». Перші два були розглянуті Розділі 2 роботи, тому, зупинімося на поясненні другої пари понять.

Модальність у філософії стосується, передусім, логіки («гр. *λογική* – наука про умовивід, від *λόγος* – слово, поняття, судження»), яка, в свою чергу, є «дослідженням міркувань (філософських, математичних та інших) з метою створення теорії їх правильності» [286, с. 334]. «Модальність» у логіці (або «модальні оператори») є «характеристикою *судження* по “силі” висловлюваного в ньому ствердження» [285, с. 289]; інакше кажучи, існують «модальності “необхідності”, “дійсності”, “можливості”, “випадковості”, тощо»; міркування із модальностями вивчає «модальна логіка» [286, с. 336].

Проте, у теорії музики є специфічне розуміння модальності – за Ю. Холоповим, це «тип звукової структури з опорою на певний *звукоряд* (а, наприклад, не на функції основних тонів акордів)» [296, с. 4]. Цей принцип передує звичній нам європейській класико-романтичній тональній системі; його використання в музиці ХХ століття відзначає, зокрема Ц. Когоутек, пропонуючи термін «розширена тональна та модальна системи» [149]. Способи застосування ладових історичних та фольклорних систем поруч із штучно винайденими висвітлює О. Мессіан [187]. Є. Назайкінський розглядає термін «модальність», залучаючи філософське трактування терміну, тобто «силу судження» у висловлюванні: «Образна тональність музичного

висловлювання <...>, у якій є чутною авторська інтонація, відчувається особливе ставлення до тематичного матеріалу» [202, с. 172].

М. Денисенко вводить поняття «темброва модальність», яке у дисертаційному дослідженні науковиці представлено у двох «іпостасях»:

- 1) «як психологічна категорія» темброва модальність є «типом психологічної настанови, <...> формою композиційної логіки, що покладається на стабільність чи змінність семантичних значень тембрів, їхніх сполучень, тембрових шарів, тембрового призначення та тембрових функцій»; 2) «як категорія дієвої якості існування (міри, способу, стану)» темброва модальність є «усталеним в практиці принципом використання тих чи інших виражальних темброво-просторових можливостей, наділених властивостями формотворчих в процесі становлення композиції» [104, с. 8, виділ. ориг. збер.]. Також, авторка виділяє два основні типи тембрової модальності: 1) «стабільна, наділена функцією носія сталого художнього образу (споріднена з поняттям семантизації тембру)», яка впливає на «інтонаційні умови тексту»; 2) «мобільна, утворена шляхом зміни якостей тембру», яка «спричинюється ладо-гармонічними, ритмічними і інтонаційними умовами тексту» [104, с. 15].

Таким чином, діалектика «стабільної» та «мобільної» тембрової модальності віддзеркалює принципи побудови драматургічної цілісності, відзначені В. Бобровським – «уподібнення та оновлення» [30, с. 30]. М. Денисенко відзначає й те, що тембр, «набуваючи в певний історичний період інваріантних рис, може виступати засобом *стильової функційності*»; також, тембр виявляє себе у «структурних функціях фактури» та у «тріадичній системі комунікативних, тектонічних та семантичних зв'язків твору» [104, с. 9]. Знову, за аналогією до попередньо наведених понять і, спираючись на розглянуту джерельну базу з музичної драматургії, пропонуємо **визначення** поняття «*темброво-фактурної модальності*» як **форми композиційної логіки, яка виявляється у стабільності чи мобільності темброво-фактурної функціональності та здійснюється за усталеними в музикуванні принципами музично-драматургічного розвитку. Зазначимо, що ці усталені**

принципи є віддзеркаленням жанрово-стильового контексту музичного твору, а відтак виявлення в оркестровому творі темброво-фактурної функціональності унаочнює її жанрово-стильовий аспект.

В контексті вивчення *інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури* слід звернути увагу на поняття «модус». Значення «модусу» (і, відповідно, «модальності») є багатограним – А. Медова відзначає, що значення цих термінів в різних гуманітарних галузях значно відрізняється, вони «не мають стабільного змісту, їхній тезаурус є надзвичайно широким» [189, с. 56]. У філософському дискурсі поняття «модус» (від. лат. «*modus*» – «міра, образ, спосіб») тлумачиться як «якість предмета, яка притаманна йому лише в деяких станах, на відміну від атрибута як невід’ємної властивості предмета» [286, с. 393]. У музикознавчій англomовній літературі, наприклад, у «Словнику Гроува», «*modus*» часто замінюється на відповідне йому слово «*mode*» (англ. – «спосіб, режим роботи, лад»), маючи «три основні варіанти застосування»: 1) «відношення між нотними тривалостями *longa* та *brevis* в пізній середньовічній нотації»; 2) «інтервал, в ранній середньовічній теорії»; 3) вид гама та мелодії [403]. Також, в музикознавстві існує поняття про «ритмічні модуси», або «модальний ритм» – ритмоформули, які є вивчаються в рамках досліджень середньовічної музики, головним чином XII – XIII століть (Школа Нотр-Дам); вони є «найбільш ранньою розбірливою системою ритму та ритмічної нотації у Західній музиці з часів античності» [409].

Окрім наведених значень, у теоретичному музикознавстві застосування терміну «модус» присутнє у різних аспектах, зокрема у дослідженнях музичної форми та драматургії. Наприклад, Є. Назайкінський, розглядає поняття «модус» у двох ракурсах: 1) в аспекті сприйняття, як «образна тональність», «різне забарвлення», наприклад, сакрально-містичне, споглядально-трагічне, мелодраматичне, ліричне; 2) в контексті музичного розвитку, як «образна, звукова, тональна і будь-яка атмосфера взагалі, в яку занурений константний музичний предмет», або «різні стани», наприклад «експозиційний» або «розробковий» модуси теми, «мажорний» та «мінорний»

тощо [202, сс. 10, 125, 192–193]. Важливо, що у цьому контексті Є. Назайкінський зазначає й про «зміну регістру» та «оркестрування» як «зміни висвітлення тематичного матеріалу» [202, сс. 192–193], що надає привід замислитися на доречності використання терміну «модуси» стосовно тембро-фактурної організації.

Наприклад, А. Шнітке, звертаючи увагу на «функціональне використання тембрових взаємовідношень» у музиці ХХ століття, пропонує: «Оскільки тембр є здатним бути автономним та, навіть, фундаментальним засобом виразовості <...> й оскільки відношення між тембрами виявляють себе як в горизонтальній, так і вертикальній площинах, є доречним застосувати до них терміни, запозичені з гармонії та поліфонії: тембровий консонанс і темброва гармонія, тембровий дисонанс і темброва поліфонія, темброва модуляція і тембровий контрапункт»⁵⁶ [414, сс. 162–163]. Проте, все це відбувається за певної фактури; власне, «темброві взаємовідношення» виявляють себе в єдності з із нею, тож всі означені терміни в ракурсі нашого дослідження можуть бути «збагачені» фактурним аспектом.

Таким чином, у цьому можна побачити й можливість ужитку поняття «модус» й в аспекті темброво-фактурної функціональності та інструментування. Тим більше, що А. Шнітке висуває можливість такого підходу: «Використання тембрової модуляції і тембрових взаємовідносин передбачає існування тембрового ладу, який є послідовністю поступово змінюваних тембрів; протягуючись на значну дистанцію, він здатний об'єднати всі ці проміжні тембри у зв'язане групування» [414, с. 165]. Разом із тим, автор справедливо наголошує на тому, що «тембровий лад» (радше, «темброво-фактурний лад»), через розмаїття тембрових засобів, не може бути представлений у вигляді «простої та дискретизованої тембрової гами»; тому, «нескінченно змінювана гама інтерпольованих звучностей <...> може бути

⁵⁶ «Тембровий консонанс» з'являється в умовах злиття тембрів, утворюючи «темброву гармонію»; «тембровий дисонанс» – за комбінування неспоріднених тембрів, що зберігає їхню індивідуальність й формує «темброву поліфонію» [414, с. 164]. Темброве «перекрашування» трактується А. Шнітке як «темброва модуляція», причому «поступова темброва модуляція в процесі розвитку форми завжди працює на протизвагу тембровому контрасту (останній може бути трактований як раптова темброва модуляція)» [414, с. 164].

заснована тільки теоретично» (але, у сфері електронної музики А. Шнітке вважає її більш реальною до застосування) [414, с. 165]. Разом із тим, «фактурний розвиток» як «сукупність змінних процесів» (за Г. Ігнатченком [126, с. 18]) супроводжує та зумовлює вибудову «тембрового ладу» (за результатами попередніх визначень). Тож, видається цілком правомірним уведення поняття *темброво-фактурного модусу (або ладу)*, який визначається нами як *послідовність закономірно пов'язаних логікою драматургічного розвитку форми змін, градацій, перебудов темброво-фактурної єдності. Темброво-фактурна модальність як форма композиційної логіки спрямована на стабільність чи мобільність драматургічного розвитку* є, таким чином, поняттям ширшим, аніж *темброво-фактурний модус як послідовність (лад)*, сутність якого знаходиться, мовби, «всередині» темброво-фактурної модальності-«установки»⁵⁷. При цьому, поняття «*темброво-фактурна модальність*» і «*темброво-фактурний модус*» не опонують «*темброво-фактурній функціональності*» (як це може бути трактовано у традиційному протиставленні «модальної» і «тонально-функціональної» гармонії, хоча у дискурсі музики ХХ століття ця «опозиція» втрачає актуальність – радше, вони взаємодоповнюють одна одну, виходячи із музично-образного контексту). Навпаки, діалектична природа темброво-фактурної функціональності, що полягає у взаємодії та взаємовпливі тембру та фактури.

Але, саме поняття *темброво-фактурного модусу* не вирішує проблему хоча б приблизної класифікації цих *модусів-ладів*. Хоча й здійснення такої узагальненої типології, вочевидь, потребує окремого дослідження, у межах даної дисертації ми спробуємо наблизитися до цієї мети, поглянувши на це з точки зору інструментування, а отже, й композитора. У цьому контексті видається плідною думка Г. Ігнатченка про «дві протилежні тенденції» в музичній фактурі: 1) перша «пов'язана з диференціацією сукупного музичного

⁵⁷ Універсальність поняття «темброво-фактурний комплекс» передбачає як «поглинення» означених явищ у масштабі форми (комплексна форма), так і зосередження на фрагментах з метою визначення темброво-фактурного модусу.

звучання, чітким розмежуванням компонентів викладення як по вертикалі, так і по горизонталі»; 2) друга спрямована на «досягнення ефекту злитості звучання, його внутрішньої нерозмежованості, свого роду звукової монолітності» [126, сс. 94–95]. За Г. Ігнатченком, простежується відносна підпорядкованість другої тенденції першій; проте, вже в творах кінця ХІХ – першої половини ХХ століття друга тенденція виходить на перший план і є домінуючою у «надбагатоголоссі» [там само]. Також, М. Денисенко зазначає про «розшарування» функцій тембру на «структурно-логічну» та «колористичну» [104, с. 9], що у дечому корелює із висловлюванням Г. Ігнатченка [126] стосовно фактури. Темброво-фактурна функціональність уособлює єдність; отже, діалектика двох означених *тенденцій* – «чітке розмежування» *versus* «ефекти злитості звучання» – стосуються конфігурації темброво-фактурного комплексу, особливо у музиці ХХ століття.

Варто зауважити, що згадане нами у підрозділі 3. 1. явище колориту як *комплексної виразово-семантичної якості тембро-фактури*, передбачає виникнення *будь-якого «колористичного враження»*, адже відсутність колориту в музиці видається неможливою. Проте, під «відсутністю колориту» (що можна зустріти в «Основах оркестрування» М. Римського-Корсакова [236, сс. 8–9]) розуміється саме *невживання спеціальних темброво-фактурних прийомів* для досягнення особливої «атмосфери» в звучанні. Цей практичний погляд пояснюється історичним розвитком інструментування (див. підрозділ 3. 1.), за якого поступово усвідомлювалися виразові можливості глибини фактури (див. Розділ 1). В контексті теми дисертації ми приймаємо саме композиторське «практичне» трактування колориту. Загальноприйнятим є усвідомлення колориту по відношенню до тембру – тембровий колорит. У даній роботі пропонується уточнення – *темброво-фактурний колорит* (згідно положенням підрозділу 3. 1.).

Означені механізми ефективно використовуються композиторами, тож мова йде про *спрямованість темброво-фактурного комплексу на вибудову балансу між «тоном» та «колоритом» як носіїв змісту в музиці*. Це вказує на

певне умовне розмежування між функціонально диференційованою тембро-фактурою та інтегрованою (поняття «тон» було попередньо пояснено у Розділі 1 роботи, зокрема, в контексті «тональної» акустичної якості тембру).

Композитор ще на етапі формування задуму вирішує, яку роль у побудові драматургії твору будуть мати «тон» (як складова, аналог інтонаційного комплексу у творі, що вибудовується за принципами функцій його підсистем / елементів, наприклад, мелодії, гармонії, басу тощо) та темброво-фактурний колорит. Для найпереконливішого втілення свого задуму, композитор може обрати в якості основного виразового засобу: 1) тонову будову; 2) колористичні ефекти, «сонорність» (у широкому значенні); 3) обидві опції. Вибір між двома «полярностями» – «тоном» та «колоритом» – і, як ще один варіант, вибудови інструментування із залученням обох засобів у якості рівнозначних носіїв змісту, вочевидь, зумовлюючи *еволюцію оркестрового стилю*: 1) від майже «чистої» переваги «тону» над «тембром» у музиці XVII століття; 2) поступовий перехід до їхнього «рівновеликого» значення у музиці другої половини XIX століття; 3) появи партитур, в яких «транслявання» композиторського задуму цілком покладене на темброво-фактурні «ефекти». Індивідуальний стиль композитора також знаходиться у межах цього «всесвіту», поділеного на «тон» і «тембр» з усіма можливими градаціями між ними – обидва знаходяться в нерозривній інтонаційній діалектичній взаємодії та є нероздільними.

Таке спрямування інструментування, обране для всього твору чи епізоду твору, зумовлює або пріоритет однієї з означених «полярностей», або їхню рівнозначність при побудові темброво-фактурного комплексу. Ми пропонуємо уведення поняття *«модус інструментування»*, який в контексті форми чи її епізодів є *методом організації темброво-фактурного комплексу з опорою на інтонаційні засоби тонових структур, та / або темброво-колористичних побудов*. При цьому, *темброво-фактурний модус* як термін, що стосується конфігуративного та драматургічного аспектів, *темброво-фактурна модальність* як стабільна чи змінна композиційно-логічна

«установка» знаходяться «всередині» парадигми модусу інструментування як розрахунку композитора на певну інтонаційно-виразову сферу – або тонову, та / або темброво-колористичну (темброво-фонічну).

Модус інструментування є важливим фактором оркестрового стилю композитора, визначаючи вигляд темброво-фактурного комплексу, функціональних відношень тембру та фактури, темброво-фактурної модальності та модусів як компонентів оркестрової драматургії. Вектор мистецьких пошуків за історичної еволюції оркестрового письма був спрямований на розширення виразового, а отже *інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури* – «тон → темброво-фактурний колорит». Виходячи з цього, *модус інструментування може трактуватися і як стильова тенденція, або тип інструментування в музично-історичному контексті та теорії оркестрових стилів*. При цьому, модус інструментування *не визначає власне жанр*, але, водночас, *впливає на якість темброво-акустичного втілення жанрової моделі, сприяючи також і жанровому синтезу (якщо вихідних моделей багато)*. Пріоритет одного з «полюсів» одночасно означає підпорядкованість іншого в цій діалектичній системі «тон *versus* темброво-фактурний колорит». Звісно, у різних авторських стилістичних системах, «градації» важливості компонентів системи можуть варіювати. Але, пріоритетність одного засобу перед іншим в тій чи іншій мірі спостерігатиметься наочно; також, в певних випадках при проведенні аналізу можна констатувати їхню рівнозначність.

Таким чином, може виділити *три основних модуси інструментування*:

1) *Тonoцентричний модус*, за якого *темброво-фактурне втілення розраховане на ясне та ефективно донесення тонового змісту*; коротко – *є вираженням пріоритет тонових побудов*. Тонові-інтонаційна будова головує в якості змістовної складової, тож композитор фокусується на «озвучуванні» тонів, відповідним чином вибудовуючи темброво-фактурний комплекс. Технічно це досягається, наприклад, завдяки диференціюванню фактурних функцій (як це описує, зокрема, В. Цуккерман [302]),

розмежуванню елементів тембро-фактури, застосуванням оркестрових барв лише для підкреслення, виявлення, «освітлення» краси інтонаційно-тонових співзвуч чи послідовностей тощо.

2) **Колоритоцентричний модус – тонові побудови та їхні фонічні властивості підпорядковуються меті композитора створити певний колористичний звукообраз**, своєрідну барву із певними асоціаціями; інакше кажучи – **спостерігається пріоритетність темброво-колористичних якостей**. Це є показовим у напрямках сучасної музики, в якій побутує також практика створення певної послідовності тембро-фактурних рядів (наприклад, сонорних «серій»). Як приклад такого модусу інструментування можна назвати *сонористику*; також, застосування цього модусу інструментування передбачає концепція А. Шенберга «*Klangfarbenmelodie*». Разом із тим, орієнтування на колористику може спостерігатися вже у партитурах авторів ХІХ століття, у яких наявні епізоди, «трансляцію» змісту яких повністю покладено на засоби тембру та фактури, а фонічні властивості тоново-гармонічних / тоново-мелодичних побудов підпорядковані ним.

3) **Змішаний модус** може бути представлений у двох підтипах. А) У першому – композитор ставить перед собою завдання створити певний «колорит», зберігаючи змістовне значення тонів – прикладом можуть служити різноманітні «фольклорні» альянзи, в яких простежується спільна образна дія специфічної «народної» мелодії що викладена у тембрі з відповідним асоціативним рядом. При цьому, фактура може «наповнюватися» також і тоново-інтонаційними побудовами колористичного призначення. При цьому, *застосування певного темброво-фактурного колориту є необхідним* – нейтральне чи невідповідне темброво-фонічне втілення значно послабить змістовне наповнення тонових побудов (наприклад, у новій транскрипції). Цей підтип ми пропонуємо називати **власне змішаним модусом інструментування**, у якому *і тонові побудови, і темброво-фактурний колорит наділені суттєвим змістовним значенням*, й тому **пріоритет однієї звуковиразової сфери над іншою не є вираженням**. Б) Також, як метод

сучасної композиції, може застосовуватися техніка двох або більше фактурних пластів, достатньо чітко розмежованих (можливо, навіть, виконуваних двома чи декількома оркестрами) і написаних у різних *модусах інструментування* – одна «конструкція» у *тоноцентричному*, інша – у *колоритоцентричному*, й так далі; таким чином, обидва модуси суміщаються, що можна назвати ***подвійним модусом інструментування (чи полімодусом***⁵⁸).

Типологія *модусів інструментування як варіантів образного спрямування темброво-фактурної організації* показує, що *модус інструментування є фактором оркестрового стилю*. Це можна пояснити так: оскільки інструментування передбачає моделювання *темброво-фактурного комплексу* і є також процесом опрацювання форми, це означає, що *всі три виміри фактури* – «вертикальний», «горизонтальний» та «глибинний» – зазнають на собі впливу того *модусу інструментування*, в якому працює композитор. Протягом форми можна спостерігати й *змінність модусу інструментування* – перехід від однієї «полярності» до іншої, застосування *змішаного модусу* й перехід до більш «чистого». Ці ***переходи від одного образного спрямування організації темброво-фактурного комплексу до іншого*** ми пропонуємо називати ***модуляцією інструментування***⁵⁹ (або *змінною модусу інструментування*). Як і у випадку з «тембровою модуляцією», запропонованою А. Шнітке [414], ***модуляція інструментування може бути***: 1) ***поступовою*** – додавання елементів, властивих іншому модусу інструментування відбувається поступово, «готуючи» зміну; 2) ***раптовюю*** – зміна «режиму» відбувається без (або майже без) попередньої «підготовки». Зміна *модусу інструментування* є помітною за суттєвим «зсувом» змістовного навантаження з одного інтонаційного носія *композиторського задуму* до іншого, або за урівноваження їхнього значення.

⁵⁸ Ми не виокремлюємо цей підтип як окремий, оскільки обидва модуси-підтипи часто застосовуються «пліч-о-пліч», як різні трактування «змішаності». Так, у І. Стравінського Г. Савченко спостерігає «тип оркестрового *tutti*, яке виникає на основі полішарової оркестрової фактури» [245, с. 189].

⁵⁹ Як справедливо зазначив Є. Назайкінський, «зміна модусу» є «одним з чи не найважливіших для музики прийомів часового розгортання» і це знаходить місце «на всіх масштабних рівнях твору» [202, с. 220]. Це у повній мірі стосується *модуляції інструментування*;

В контексті дослідження *інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури*, теорія *модусів інструментування* видається дієвою, адже орієнтування композитора на тон чи на темброво-фактурний колорит є засобом *творчого спілкування / комунікації автора як з виконавцем, так і з слухачем*. Останній «вбирає» донесений виконавцем задум композитора у *темброво-фактурному втіленні і надалі пам'ятає «звук» в цілому (тобто, цей самий темброво-фактурний образ)*. Тож, на прикладі *модусів інструментування* та за допомогою інших розглянутих та уточнених понять видається ефективною демонстрація *інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури*; особливо перспективним це може бути при дослідженні творів періоду розкриття темброво-фактурних виразових можливостей – тобто, партитур першої половини ХХ століття.

Спробуємо розглянути *інструментування як засіб композиторської інтерпретації*; задля цього потрібно визначити його вияви в *процесах вибудови та реалізації композиторського задуму*. На *стадії вибудови композиторського задуму*, інструментування як моделювання має свій інтерпретаційний вплив, незважаючи на його «прихованість»: 1) одним з аспектів є наявність певного «проєкту» інструментування як частини композиторського задуму; 2) також, можна віднести до цього певні ідеї-«концепції» інструментування, які можуть стати основою композиторського задуму, або певної частки його змісту (наприклад, абстрактна ідея *Klangfarbenmelodie* як концепція всього твору); 3) ці питання зумовлюють добір композитором бажаного складу оркестру для втілення задуму, або, за неможливості вибору необхідних інструментів, розрахунок (не завжди бажаний) на можливості інструментування за заданих оркестрових засобів.

На *етапі безпосередньої реалізації композиторського задуму в тексті* інтерпретаційна природа інструментування вже є повністю очевидною: 1) інструментування як комплекс методів моделювання темброво-фактурного комплексу в дії поєднує всі складові музики у вигляді партитури-тексту, яка за відтворення виведе композиторський задум з абстракції до реального

звучання; 2) інтерпретаційні властивості інструментування особливо яскраво виявляють себе у тому факті, що втілення композиторського задуму відбувається за моделювання «тривимірного» фактурного образу задуму у «двовимірному» просторі музичної нотації; 3) таким чином, сама партитура є своєрідною «версією» композиторського задуму, розрахованою на озвучення виконавцем і яка, водночас, надає останньому певний інтерпретаційний простір; 4) *мета інструментування* співвідноситься з цілями композиторської творчості в цілому та інтерпретаційного процесу в ній – донесення композиторського задуму до слухача музично-інтонаційними засобами.

Таким чином, *інструментування є не тільки засобом, але й виявом композиторської інтерпретації*. В свою чергу, це зумовлено *виразовим та, відповідно, інтерпретаційним потенціалом тембру та фактури* – показниками, значення яких в оркестрово-симфонічній традиції поступово зростало, починаючи із самого її започаткування. Водночас, *інтерпретаційний потенціал темброво-фактурних засобів за часів започаткування оркестрової традиції* (початок XVII століття) *належав в більшій мірі виконавській творчості*, не конкретизуючись в нотації так, як це відбувалося вже у музиці XIX століття. Тож, наразі можна достатньо впевнено зазначити, що вияви інтерпретаційних можливостей тембро-фактури поступово переходять у розпорядження композиторів по мірі ускладнення оркестрового письма; водночас, в старовинній музиці (і, можливо, в напрямках джазової та народної музики) вони є, здебільшого *виконавськими*, що варто розглянути окремо.

Загалом, вже К. В. Глюк [373], як можна вивести з попереднього короткого екскурсу з історії оркестрових стилів, починає «заволодівати» темброво-фактурними можливостями оркестру. *«Великий трактат» Г. Берліоза є своєрідним історичним «маніфестом» про те, що саме композиторові має належати право цілковитого контролю за інтерпретаційним потенціалом тембру та фактури* – композитор окремо наголошує на випадках недоречного, або недбалого інтерпретування творів, в

результаті чого композиторський задум (як було зазначено в Розділі 1) не може бути реалізований належним чином [23, с. 510]. Подібні думки вже набагато пізніше висловлював, наприклад, І. Стравінський [263] та деякі інші композитори. Але, *абсолютний контроль над виразовими, а відтак, інтерпретаційними можливостями тембру та фактури якоюсь однією ланкою музично-комунікативного процесу є принципово неможливим в оркестровій музичній традиції, через те, що виразовий потенціал темброво-фактурних засобів у своїй варіантній множинності зумовлює потенціал інтерпретаційний.*

Необхідно зробити уточнення щодо кореляції термінів «*виразовий потенціал*» та «*інтерпретаційний потенціал тембру та фактури*». *Виразовий потенціал тембру та фактури визначає якість звучання темброво-фактурного комплексу як єдності всіх його інтонаційних компонентів у озвученому втіленні – наприклад, в окремому епізоді, чи на рівні форми в цілому. Тож, під формулюванням «виразовий потенціал тембру та фактури» ми розуміємо здатність тембро-фактури бути носієм музичного змісту, виражати композиторський задум та його виконавське творче трактування.*

Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури знаходиться в прямій залежності від їхнього виразового потенціалу, проте його прерогатива видається дещо інакшою. *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури визначає їхню участь та значення у музично-комунікативній системі «композитор – виконавець – слухач»,* в якій композиторський задум проходить свій шлях. Процедура моделювання (про яку пише М. Борисенко [38]), на якій побудована вся музично-комунікативна система, залучає інтерпретаційні можливості тембру та фактури як власне «образу» твору – як уявного, так і матеріалізованого (реально озвученого). Таким чином, під *інтерпретаційним потенціалом тембру та фактури ми розуміємо їхню здатність бути інтерпретаційними чинниками у музично-*

комунікативній системі «композитор – виконавець – слухач» (що є застосовним і для інших варіантів цієї системи).

Виходячи з вищезазначеного, не має бути перебільшенням ствердження про те, що у кожній ланці комунікативної системи «композитор – виконавець – слухач» можна віднайти *вияви інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури*. Спробуємо коротко охарактеризувати їх:

1) При написанні твору, *позамузичні складові композиторського задуму потребують «перерахування» у музично-інтонаційні еквіваленти*. Існуюча *музична складова задуму* та нові, синтезовані з позамузичних образів музично-інтонаційні моделі (термін В. Москаленка [195]) представлені в певному «звучанні», є «тривимірними» і, отже, містять «глибинний» темброво-просторовий компонент у поєднанні з вертикальною та горизонтальною координатами фактури.

2) У переважній більшості оркестрових творів не передбачається можливість імпровізування та всі темпові зміни певним чином позначені композитором. Тому, за коректного «тривимірного» озвучення композиторського задуму, змодельованого автором в «двовимірній» партитурі, «варіантна множинність виконавства» (термін С. Раппопорта [231]) лише частково проявляє себе на звуковисотних (мікрохроматика) та метроритмічних координатах фактури (агогіка), але найбільше виявляється у останньому, «глибинному» (темброво-просторовому) вимірі, який є найменш конкретизованим в нотації.

3) Існування музично-інтонаційних образів в уяві, «озвучених» в частково конкретизованому темброво-фактурному комплексі, передбачає їхнє *вільне трансформування* завдяки *музично-мисленневим та* виведеним в нашій роботі *музично-чуттєвісним* вимірами особистості. Це означає, що процес трансформування вихідного композиторського задуму не припиняється у

свідомості слухача, він може «домислюватися» (в тому числі, й музично-інтонаційно), набувати нових асоціативних зв'язків тощо⁶⁰.

Підсумовуючи все це, можна зазначити про цікаве спостереження, за якого *інтерпретаційний потенціал тембру та фактури у кожній ланці музично-комунікаційної системи демонструє різну спрямованість в процесі моделювання*: 1) на композиторському рівні – від розмитого до конкретизації; 2) на виконавському – розшифрування та транслявання; 3) на слухацькому – сприйняття конкретизованого звукового втілення, «поглинення» та розмиття образу.

У контексті оркестрової творчості композиторів першої половини ХХ століття, *інтерпретаційний потенціал тембру та фактури* проявляє себе повною мірою, адже оркестрова композиторська творчість в цей час вже задіює усі три *модуси інструментування*. Виразальний та інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в кожному із них різняться, але знаходять свій вияв: 1) у *тоноцентричному модусі* можливості тембру та фактури в аспекті інтерпретації полягають у диференціації темброво-фактурних функцій; 2) *колоритоцентричний модус інструментування* виводить виразові та інтерпретаційні властивості тембру та фактури на перший план, оскільки вже зміст тонових побудов є спрямованим на певний фоніко-колористичний ефект; 3) як поєднання двох попередніх принципів, *обидва підтипи змішаного модусу інструментування* вбирає обидва означені аспекти – інтерпретаційний потенціал тембру та фактури проявляється у відтіненні та обарвленні тонових змістовних компонентів.

⁶⁰ Із кожним прослуховуванням цього самого твору, трансльований образ закріплюється, що надає слухачеві більших можливостей для його інтерпретування. Компоненти твору, наприклад, головна тема, загальний рух музики, певний тематичний епізод чи розділ форми можуть бути запам'ятовані слухачем у вигляді темброво-фактурного втілення як репрезентації в уяві. Але, якщо ці мелодико-гармонічні компоненти неконкретні, уявлення «сумарного звучання» перебирає повністю цю функцію репрезентування твору в свідомості слухача, який, таким чином, пам'ятає «враження» та «звучання» твору. Причому, при «допомозі» ззовні – виконанні оркестрового твору, навіть на фортепіано – ця темброво-фактурна «асоціація» зберігається, тож твір, мовби, наново «оживає» під час повторного прослуховування. Також, як зазначав В. Медушевський, твір може існувати у «стисненому» вигляді «у вихідному композиторському задумі» та «спогадах слухача про прослуханий твір» [184, с. 149], що є можливим, в тому числі, й за рахунок уявлення *всього темброво-фактурного комплексу у звуковисотній, часо-просторовій, темброво-акустичній єдності*. «Стиснений» вигляд твору і є тим «звучанням», яке пам'ятає слухач через певний час, коли конкретизовані «частки» твору розмиваються; не оминає цей процес виконавців, композиторів, музикознавців.

Таким чином, в тембр та фактура є: 1) «регуляторами» змістовного розгортання тонових побудов у *тоноцентричному*; 2) основним засобом змістовираження за умов *колоритоцентричного*; 3) виконують обидві змістовні функції у *змішаному модусі інструментування*. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури, знаходячи свій вияв на кожному етапі музично-комунікативної системи, на рівні оркестрової композиторської творчості наочно виявляється у інструментуванні. Також, *інтерпретаційний потенціал тембру та фактури проявляє себе у межах системи стилю – індивідуального, національного, епохального, у спрямуванні їхньої комплексної взаємодії на такі музично-змістовні рівні, як музичний стиль, жанр, драматургія, формотворення, тематизм і його елементи*.

Історичні передумови закладених основ мистецтва інструментування, створені попередниками (як в теорії, так і в практиці), дозволила композиторам-новаторам першої половини ХХ століття «подорожувати» у нові грані оркестрового мислення, формувати нові музично-інтонаційні темброво-фактурні парадигми. Темброво-фактурні інновації за їхньої високої індивідуалізації ставали уособленням індивідуального оркестрового композиторського стилю. Оркестрові стилі М. Равеля, А. Шенберга, І. Стравінського є *унікальними, впізнаваними, новаторськими*. Наступний аналітичний розділ присвячений обґрунтуванню цих позицій.

Висновки до Розділу 3

Розділ 3 роботи присвячено проблематиці розвитку оркестру, становлення мистецтва інструментування, його історичних технік, принципів, прийомів, усвідомлення стильової парадигми в оркестровій творчості станом на першу половину ХХ століття (відповідно до обраного в дисертації історичного періоду). Розглянуто відповідні джерела – наукові, практико-методичні – за кількома напрямками: історичні аспекти розвитку оркестру та оркестрових стилів, інструментознавство та органологія, становлення та сучасна практики диригування, практичні засади мистецтва

інструментування, аспекти оркестрової творчості в контексті стилю, жанру, тембрової драматургії, синтаксису, модальності.

З'ясовано комплексність та «багатошаровість» процесів вибудови темброво-фактурного втілення твору як суттєвий аспект створення (виконання, сприйняття, вивчення) композиції. Оркестр визначено як концепцію, модель певного звучання. порушено питання координації двох загальноживаних у музикознавстві понять «інструментування» та «оркестрування».

Спеціального розгляду набуває явище темброво-фактурної драматургії, історично сформованого під впливом поступового розвитку виразових можливостей оркестрових інструментів, тембрового колориту в інструментуванні, усвідомлення інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури. Розглянуто поняття «колорит», «оркестровий колорит», «темброво-фактурний колорит».

З'ясовано, що темброво-фактурна драматургія знаходиться в єдності з низкою інших факторів музичного розвитку – темброво-фактурними тектонікою, синтаксисом, щільністю, темпо-ритмом музичної форми, модусом, модальністю. Отже, темброво-фактурні засади є активними «інструментами» композиторської інтерпретації форми, її драматургії, а також інших змістовних параметрів музичного твору.

Визначено завдання інструментування, що унаочнює механізми моделювання темброво-фактурного комплексу як складової процесу втілення композиторського задуму. Позначено моделі, які залучені до процесу композиторської інтерпретації засобами фактури і тембру в оркестровому творі. З цією метою пояснено необхідні для концепції пропонованої роботи поняття *модальності* та *модусу*, проведено закономірні паралелі з теоріями гармонії, музичної форми, в яких вони використовуються. Підкреслено, що виявлення в оркестровому творі темброво-фактурної функціональності впливає на його жанрово-стильовий контекст.

Введено поняття *модусу інструментування* як важливого фактору оркестрового стилю композитора, що визначає вигляд темброво-фактурного комплексу, функціональних відношень тембру та фактури, темброво-фактурної модальності та модусів як компонентів оркестрової драматургії. З приводу цього, визначено умовно дві генеральні тенденції історичної еволюції оркестрового письма, спрямовані, з одного боку, на «тоновий» принцип, з іншого – темброво-колористичний. Підсумовано, що:

– розвиток оркестрового мислення та, відповідно, письма відбувався у межах діалектики їхнього співвідношення, а фактично, інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури – «тон → темброво-фактурний колорит»;

– інструментування є засобом і виявом композиторської інтерпретації; адже стає частиною процесів вибудови та реалізації композиторського задуму;

– це зумовлено виразовим та, відповідно, інтерпретаційним потенціалом тембру та фактури – показниками, значення яких в оркестрово-симфонічній традиції поступово зростало, починаючи із самого її започаткування;

– історичний розвиток інструментування, усталення тоноцентричного, поява змішаного та колоритоцентричного модусів інструментування є відповідними становленню темброво-фактурних засобів та оркестрової колористики в якості носіїв змісту.

Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури проявляє себе у межах системи стилю – індивідуального, національного, епохального, у спрямуванні їхньої комплексної взаємодії на такі музично-змістовні рівні, як музичний жанр, драматургія, формотворення, тематизм і його елементи.

РОЗДІЛ 4
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІЙ ЯКОСТІ
ТЕМБРОВО-ФАКТУРНОГО КОМПЛЕКСУ
В ОРКЕСТРОВО-СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ
М. РАВЕЛЯ, А. ШЕНБЕРГА, І. СТРАВІНСЬКОГО:
АНАЛІТИЧНІ НАРИСИ

4. 1. Темброво-фактурний комплекс оркестрової версії «Іспанської рапсодії» М. Равеля

Творчість М. Равеля є актуальною для музикознавчих розробок у різних напрямках – історичному, з точки зору аспектів вивчення індивідуальності митця, його композиторської техніки, оркестрового стилю, жанрових вимірів творчості, про що свідчать сучасні праці – І. Денисенко [103], В. Жаркова [121], І. Мартинов [181], В. Пістон [218], Ф. Пуленк [226], В. Смірнов [259], І. Стравінський [263–265], М. де Фалья [282], Д. Фрішман [289], Г. Ципін [304], *S. Adler* [339], матеріали Т. Госса (*T. Goss*) [374; Відеографія: 456–459], *O. Ivanchenko* [382], *A. Orenstein* [400] та інші.

Ці та деякі інші джерела залучено у даному підрозділі під час аналітичних розвідок, також системно використано методи та поняття, що обґрунтовані / дефіновані нами раніше (див. Розділи 1–3), а саме, темброво-фактурні комплекс, драматургія, синтаксис, тектоніка, модуси інструментування та інші. В якості основного матеріалу дослідження обрано оркестрову партитуру «*Іспанської рапсодії*» М. Равеля [427], додатково залучено версію твору для фортепіано в чотири руки [428] з метою порівняння деяких особливостей темброво-фактурної реалізації; використано записи виконання, доступні на Інтернет-платформах (див. надану Відеографію).

Оркестрова творчість М. Равеля відома як така, що містить велику кількість колористичних прийомів, а отже є показовим прикладом для розгляду в контексті проблематики дисертації. «Іспанська рапсодія» написана

композитором у 1907–08 роках, є твором, в якому оркестровий колорит посідає чільне місце як змістовний, формотворчий, драматургічний компонент. Це наводить на думку про наявність певної специфіки темброво-фактурного комплексу в цьому творі, за якої втілені особливі змістовні складові, жанрово-стильові маркери, зумовлені програмною назвою твору – риси національної іспанської музики та рапсодійність. Оскільки М. Равель – визнаний майстр оркестрової колористики, темброво-фактурний комплекс в «Іспанській рапсодії» містить також й інші змістовно-виразові складові, що вказує на наявність жанрово-стильового синтезу⁶¹.

Окрім того, «Іспанська рапсодія» представляє вже достатньо зрілий погляд композитора на можливості оркестру, на сферу інструментальної музики (хоча є першим циклом, написаним для симфонічного оркестру) – це, за словами Г. Ципіна, «істинний шедевр оркестрового письма» М. Равеля [304, с. 35]; такої ж думки дотримується й О. Іванченко (*O. Ivanchenko*), зазначаючи, що «Іспанська рапсодія» є «визнаною вершиною інструментальної творчості» серед творів, що композитор писав на той час [382, с. 21]. Г. Ципін [304, сс. 35–36] та В. Смірнов [259, с. 63] говорять також про певний «базис» з *музичного інтерпретування образів Іспанії, важливих для композиторського задуму* М. Равеля. Композитор, при цьому, спирався на досвід авторів минулого, зокрема М. Глінки, Ф. Ліста, Ж. Бізе, Е. Шабріє, Е. Лало, І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. Римського-Корсакова та інших. Проте, незважаючи на деяке наслідування (Г. Ципін [304, сс. 35–36] відзначає вплив М. Римського-Корсакова, зокрема, «Іспанського капричіо», 1887), іспанський колорит в «Іспанській рапсодії» М. Равеля є виведеним на новий рівень звукообразності, на чому наголошує М. де Фальє⁶². Таким чином, іспанська програмність знаходить своє відображення у темброво-фактурному

⁶¹ В. Жаркова вказує, що М. Равель був одним із найвпливовіших представників нових тенденцій в музиці і значною фігурою у протистоянні консервативних музичних діячів та композиторів-новаторів; М. Равель був ініціатором створення «Незалежної музичної спільноти» у 1910 році, «істинною базою для експериментів» були проголошені «екзотика та фольклор» [121, сс. 105–107]. Ці тенденції, за В. Жарковою, знаходять своє втілення у творах М. Равеля 1900-х та 1910-х, що відображене у програмі цих творів [там само].

⁶² Композитор відзначає «вільне використання найсуттєвіших ритмічних, ладо-мелодичних (*modal-melódicas*) та орнаментальних особливостей нашої <іспанської – прим. авт. дис.> музики» [282, с. 90].

комплексі твору і виражається у «екзотизмі» та вишуканій складності оркестрових прийомів, які виходять за межі «стандартів» інструментування, а відтак, відкривають шляхи до реалізації можливостей *змішаного модусу інструментування* (в якому темброво-акустична сторона наділена такими самими змістовними «повноваженнями», що й тонові структури).

Також, інтерес викликає і те, що Третьою частиною «Іспанської рапсодії» стала написана у 1895 році «Хабанера» (яка стала Першою частиною двочастинного циклу М. Равеля «Слухові ландшафти» для фортепіано в чотири руки). О. Іванченко звертає увагу на «особливу майстерність в аранжуванні своїх фортепіанних творів для оркестру» М. Равеля – «його абсолютне знання та розуміння оркестрового колориту допомагало йому у відкритті нових, навіть більш прекрасних граней його транскрибованих творів»⁶³ [382, с. 21]. Хоча й «Хабанера» є, за Г. Ципінім [304, с. 38], вставним, «включеним твором»; В. Смірнов зазначає її органічність в контексті циклу завдяки стильовим рисам, яких вона набуває, у тому числі, в оркестровому втіленні: жанровий напрям (танок); «спільність гармонічних рис і тональна спорідненість»; «подібність принципів оркестрування» [259, с. 66]. Тобто, дослідники вказують на факт цілісності темброво-фактурного комплексу у циклі, досягнуту відповідністю темброво-фактурних принципів окремих частин. Це вказує на залучення *інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури* у процес об'єднання існуючих музично-змістовних компонентів («Хабанера») та наново винайдених (інші частини). Таким чином, методологією аналізу став системний розгляд темброво-фактурного комплексу та його складових у творі (з окремими необхідними зауваженнями щодо концепції твору).

Коротко зупинимося на проблемі «первинності» третьої частини «Іспанської рапсодії» і, водночас, більш раннього фортепіанного твору

⁶³ Такими прикладами, окрім «Іспанської рапсодії» є: «Павана пам'яті інфанти» (ф-но 1899 → орк. 1910 pp.); «*Menuet antique*» (ф-но 1895 → орк. 1929); пісня «Різдвяні іграшки» (ф-но 1905 → орк. 1906); «Матінка Гуска» (ф-но 1910 → перероблена у балет в 1911); «Вальси благородні та сентиментальні» (ф-но 1911 → орк. 1912); пісня «Ронсар – до своєї душі» (ф-но 1925 → орк. 1935). Також, варто нагадати про інструментування «Картинок за виставки» М. Мусоргського, здійснене у 1922 р.) [181].

«Хабанери» та хронології написання самого циклу – спочатку фортепіанної «клавірної» версії та подальшої оркестрової, яка і стала «основною».

Видається цілком доречним трактувати «Хабанеру» в якості вихідної моделі Третьої частини «Іспанської рапсодії» та жанрово-стильової моделі для всього циклу (звичайно, серед інших моделей). М. Равель розвинув ідеї, поміщені в ній спочатку в комплексному темброво-фактурному «вигляді» фортепіанної версії-клавіру «Іспанської рапсодії», завдяки чому була досягнута *драматургічна, жанрово-стильова та контекстуальна органічність* всіх чотирьох частин циклу.

Оркестрування «Хабанери» 1895 року, яка *усвідомлювалася автором як фортепіанний твір*, наближає таку роботу композитора до, власне, «перенаписання» наново, але вже за законами звучання оркестру – 1) створення нової темброво-акустичної моделі у свідомості композитора, 2) втілення цієї моделі у двовимірному просторі партитури (ці процеси розглянуті в Розділах 2 та 3 дисертації). З цих міркувань, «Хабанера» 1895 року є «авторським перекладом» [116, с. 14]; цілком доречним стає припущення про її «первинність» по відношенню до циклу – вона містить «імпульс» та «потенціал» до розвитку композиторського задуму до рівня оркестрової концепції «Іспанської рапсодії» для оркестру у 1907–1908 роках. Тому, *«Хабанера» 1895 року є безпосередньою моделлю для однойменної частини нового циклічного твору та опосередкованою моделлю для інших трьох частин, в яких вибудовується як оновлений попередньо існуючий, так і повністю новий художньо-змістовний, музично-семантичний контекст.* «Поживним субстратом», що зумовив успішність проєкту стала *іспанська тематика* (як її музичні, так і позамузичні образи), помножена на значні надбання М. Равеля як композитора, у колі інтересів якого було розширення можливостей оркестрового колориту. Тож, у творче завдання композитора входило *розкриття нових виразових та, відповідно, інтерпретаційних можливостей тембро-фактури*, про що свідчить його творчість пізніх 1890-х та 1900-х років, у тому числі, й досліджуваний цикл. Доказами

справедливості цієї думки може бути, з одного боку, помічена дослідниками та очевидна при прослуховуванні контекстуальна «вбудованість» та органічність «Хабанери» як Третьої частини циклу з точки зору композиторського задуму та драматургії іспанської та індивідуально-композиторської жанрово-стильової парадигми, втіленої в темброво-фактурному комплексі. Важливою є також хронологія написання твору, що беззаперечно свідчить про *роль «Хабанери» як вихідної моделі*: 1) «Хабанера» для фортепіано 1895 року; 2) створення *фортепіанної версії (клавіру) майбутнього оркестрового твору восени 1907 року*, про що зазначає А. Оренстайн (А. *Orenstein*) [400, с. 57]; *оркестрування «Іспанської рапсодії»*, завершеного у лютому 1908 року [там само].

Зазначимо, що у вимірі творчості одного композитора, будь яке «переосмислення», «нове трактування», «авторський переклад» також є *оригінальним* (адже, за М. Борисенко, жанри вторинної творчості обов'язково мають містити феномен «подвійного авторства» [38]). В контексті даного дослідження ми приймаємо ці дві версії циклу як *два втілення-«іпостасі» темброво-фактурного комплексу*, що означає *існування «Іспанської рапсодії» М. Равеля у двох «проекціях» – «монотембровій» (фортепіано) та «політембровій» (оркестр)*. Але, успішність оркестрової версії та, водночас, відзначена Р. Віньєсом «непіаністичність» деяких фрагментів [282, с. 90] можуть наводити на думку про *наявність оркестрових музичних образів у композиторському задумі циклу* ще на етапі створення клавіру⁶⁴.

Взагалі, написання твору в двох «іпостасях» – клавіру та потім остаточного оркестрового варіанту – розповсюджена практика в композиторській творчості, тому вибудова темброво-фактурного комплексу твору проходить дві стадії: 1) формування «монотембрового» фортепіанного нарису (або, навіть, повноцінного варіанту, що може виконуватись на публіці); 2) «*фактурне транспонування*», яке, за М. Борисенко, є перевтіленням

⁶⁴ Це є важливим, адже, може виникати певний сумнів щодо того, чи був задум «Іспанської рапсодії» з самого початку «оркестровим». Зі згадок М. де Фальї, ідея оркеструвати першочерговий фортепіанний варіант з'явилася у М. Равеля під час її програвання з Р. Віньєсом [282, с. 90].

вихідної «форми-процесу переважно у всіх її деталях», моделювання її «просторово-часової якості» в оркестровому темброво-фактурному комплексі [38, с. 151]. Фортепіанна версія передбачає більшу тонову конкретизацію і це начебто має спонукати до використання *тоноцентричного модусу інструментування*. На практиці це не є обов'язковим, оскільки фортепіанна фактура також наділена власними темброво-колористичними властивостями, щоправда, відмінними від оркестрових (техніка інструментування також відіграє свою роль при написанні фортепіанних творів). Але, створюючи клавір майбутнього оркестрового твору, композитор вже зважає на майбутнє переінтонування. У такому випадку, темброво-фактурні винаходи автора потрапляють у фортепіанну версію у *схематизованому варіанті* – неможливі до коректного відображення на фортепіано суто оркестрові темброво-фактурні прийоми залишаються «поза текстом». При цьому, *під час роботи над клавіром оркестрового твору, композитор, вочевидь, «утримує» та удосконалює в уяві абстрактний образ кінцевого оркестрового втілення.*

Щоправда, «пропущені» в клавірі темброво-фактурні особливості наново повертаються в партитурі. Це, здебільшого, не передбачає перероблення звуковисотної та часової складових тембро-фактури. Достатньо здійснити розподіл цих елементів між тембрами, *у результаті чого повністю перебудовується глибинна координата фактури* – новий темброво-фактурний комплекс отримує *нову якість*. Нова *темброво-фактурна модальність* уможливорює більш вільне використання *змішаного та колоритоцентричного модусів інструментування*, що призводить до збільшення частоти *драматургічних подій у горизонталі темброво-фактурного комплексу*. Отже, *в результаті оркестрування клавірної версії її нова темброво-фактурна якість зумовлюється трансформацією фактурної глибини, яка відбувається через зміну темброво-акустичної організації при загальному збереженні звуковисотно-часових співвідношень.*

Підсумуємо: *оркестровий образ вихідного фортепіанного твору наново моделюється у свідомості митця, в той час як у системі «клавір – партитура»*

він зберігає першочерговість. Це активізує *інтерпретаційний процес у творчості композитора*, спрямований на досягнення драматургічної цілісності твору в новому втіленні⁶⁵. Для «Іспанської рапсодії» М. Равель потребує великого складу оркестру із, залучаючи додаткові інструменти, які є носіями певного колориту в музично-семантичному плані, а відтак поглиблюють значення *інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури*⁶⁶.

На рівні форми та музично-тематичних структур також актуальними стають процеси *моделювання*. Вочевидь, своєрідною «моделлю» для «Ферії» стає матеріал «Малагеньї», на що вказує певна спорідненість форми. В обох згаданих частинах домінує тричастинність, яка збагачується присутністю інших формотворчих принципів, наприклад, варіаційності, варіантності, рондальності, концентричності та навіть рис сонатності (у «Ферії»). Ці риси також є помітними у концентрично-рондальній «Прелюдії ночі» та контрастно-зіставній і об'єднаній на засадах «складної двочастинності» «Хабанері». Є вираженими й риси інших вокально-танцювальних жанрових «символів» Іспанії у формі частин циклу, за В. Холоповою, «проста тричастинна форми із рисами інших форм» [298, с. 77]. Є помітною і «диспропорція» між великими «експозиційними» епізодами у частинах та «зменшеними» серединами та, особливо, репризами; разом із тим, є вираженою контрастність між ними. Це відповідає тезам, викладеним В. Холоповою при характеристиці «форми, проміжної між простою та складною тричастинною» та «складної тричастинної форми з рисами інших форм» [298, сс. 91–92]. Проте, саме між «Ферією» та «Малагенью» взаємозв'язок виражений найбільше: в експозиції в обох частинах, серед усього нашарування різноманітних пов'язуючих та декоративних мотивів,

⁶⁵ Техніка оркестрування має напрацьовані методи такого перевтілення, що висвітлюється у наведених у Розділі 3 джерелах та чому спеціально присвячено підручник Г. Дарваша [99].

⁶⁶ Дерев'яна група оркестру підсилена видовими інструментами – ця секція містить дві флейти-піколо та дві флейти, два гобоя та англійський ріжок два кларнета та бас-кларнет, три фаготи та рідкісний інструмент сарюсофон (який часто замінюється на контрафагот у сучасних виконаннях). Група мідних налічує чотири валторни, три труби, три тромбони і тубу. Збільшує колористичні можливості й велика група ударних – литаври, великий барабан, тарілки, трикутник, бубон (в партитурі – «*tambour de basque*», тобто фр. «баскський барабан»), кастаньети, малий барабан, там-там та ксилофон. Додано челесту та дві арфи; струнна група також має бути достатньо великою, щоб виконати необхідні побажання композитора.

прослідковуються дві основні тематичні лінії; середини схожі не тільки за матеріалом (повільним, «пісенним» наспівом), а й за *темброво-фактурною організацією* (*solo* англійського ріжка під «прозорий» акомпанемент, цифра «12» «Малагенї» та цифра «12» «Ферїї» [427, сс. 23, 59]); лаконічність репризи, проте, у «Ферїї» реприза довша, адже разом із кодою виконує функцію завершення «Іспанської рапсодії». Така подібність не прослідковується між «Прелюдією ночі» та «Хабанерою», оскільки перша демонструє концентричність будови, а друга – двочастинність.

«Хабанера» більш чітко «поділена» за формою, що може бути трактовано як риса більш раннього стилю композитора. Інші частини «Іспанської рапсодії» написані з увиразненням рис наскрізного розвитку, що, вірогідно, є відображенням ще «свіжого» враження композитора від роботи над оперою «Іспанська година» та загальним досвідом попередніх років; це наводить на думку про застосування в *темброво-фактурному комплексі циклу рис оперної (наскрізної) драматургії* (подрібнення тематизму, нашарування мотивів і фраз, мікстування тембрів та інші засоби, про що йдеться далі). Проте, М. Равелю вдалося органічно вбудувати «Хабанеру» саме завдяки оркеструванню, а аргумент композитора проти успішності виконаної ним «фактурної транспозиції» Третьої частини щодо «малої кількості тактів» [226, сс. 85–86] може бути спростований тим, що «Прелюдія ночі» має таку ж саму кількість тактів – всього 61. З іншого боку, вихідний «камерний» характер п'єси та «фрагментарна» будова (відсутність наскрізності) та, відповідно, деяка концептуальна відмінність «Хабанери»-моделі також могли створювати певний дискомфорт для композитора, який був змушений йти на компроміс – порушити усталені закономірності вихідного твору 1895 року, а саме притаманну їй «камерність», простоту (на користь чого грає темброве «монотемброве» фортепіанне втілення), що змінило її темброво-фактурний драматургічно-синтаксичний лад. Нашарування зменшило самостійність «Хабанери», для якої такий оркестр видавався композитору завеликим (але не

для «Прелюдії ночі»), але це зіграло на користь циклу в якому Третя частина передбачає продовження у масштабній «Ферії»⁶⁷.

З точки зору оркестрового темброво-фактурного комплексу, драматургії та синтаксису, партитура «Іспанської рапсодії» є прикладом витонченого балансування. Враження «масивності» звучання, яке може справити графічний вигляд партитури (та, навіть, нот для фортепіано), є оманливим – «насиченість» тексту зумовлена тим, що композитор в якості постійно присутніх прийомів оркестрування застосовує *мікстування та підкреслення*; часто, підкреслення мікстованими тембрами. Проте, у партитурі є численні динамічні ремарки *piano*, *pianissimo* та *ppp* для інструментів, що здійснюють підкреслення чи вжиті в якості учасників міксту; широко уживані різноманітні артикуляційні прийоми. За умов оркестрового *piano* досягається найбільш монолітне звучання міксту, а змішування різних за артикуляційною природою інструментів (навіть, підкреслення на початку фрази) дозволяє створити нові тембри (адже, атака є важливою для сприйняття та розпізнавання тембру). Стає доступним виділення якогось «титульного» тембру(-ів) за рахунок його(-їх) додаткового збагачення, «донасичення»; у формуванні таких виділень та «затушовувань» беруть участь також і фонічні властивості співзвуч. Випробовуючи різні комбінації, М. Равель отримує у розпорядження незліченну кількість можливих *темброво-фактурних модусів*. За рахунок цього, композитор *оперує найтоншими градаціями-відтінками*, що є одним зі стильових показників так званого «музичного імпресіонізму» в оркеструванні.

Яскравим прикладом цього є темброво-фактурне втілення матеріалу низхідного тематичного комплексу «*F – E – B – Cis*» (з початку партитури [427, с. 1]), який є дводольним, попри зазначений тридольний розмір, що одразу закріплює поліритмію в якості його маркеру. «Навколо» цього тематичного елемента відбувається розвиток всієї Першої частини на засадах

⁶⁷ За згадками Ф. Пуленка, М. Равель не був задоволений своїм оркеструванням «Хабанери»: «Хабанера там невдала <...>, порівняно із кількістю тактів там надто багато оркестру» [226, сс. 85–86]. Вочевидь, попри досягнутої у підсумку органічності «Хабанери» в контексті циклу, композиторові було складно прийняти її у новому вигляді – тому вигляді, який був «нав'язаний» новим, виведеним з неї задумом.

мелодико-ритмічної та ладо-гармонічної комплементарності. Цей комплекс «голоує» в якості «лейтмотивного» тематизму, має формотворчу функцію для всього циклу, з'являючись у Другій та Четвертій частинах циклу (в якості ремінісценцій), стає інтонаційною основою для теми та кульмінації в «Малагенї»; його відсутність в «Хабанері» компенсується наявністю остинатного ритмізованого комплексу на тоні «Cis» та дводольного розміру. Темброво-фактурне втілення теми-*ostinato* «F – E – B – Cis» в оркестрі є варіантним, але загальна ідея його викладення – *piano*, «м'яке» звучання та широкий теситурний розмах, улаштовані ще у фортепіанній версії – зберігається протягом всіх епізодів «Іспанської рапсодії», в яких *ostinato* є уживаним (окрім згаданої теми «Малагенї», цифри «6–11» [427, сс. 16–22]).

Натомість, перша тритактова тема (постійно повторюваний тритакт, що надає їй властивостей *ostinato*) «Малагенї» викладена у «закріпленій» за нею низькій теситурі, тембрами низьких інструментів, що створює протиставлення цього тьмяного *ostinato* та світлої «надбудови» у загальному оркестровому контексті. Це виводить на перший план принцип темброво-фактурного контрастування, проте «лейттембрика» теми свідчить про збереження змішаного модусу інструментування – низька теситура у даному випадку, скоріше, є фактором тембру, аніж просто функціонального розташування. Контраст поглиблюється при появі другої, серединної теми, яка є змінною з точки зору темброво-фактурної модальності модальності – з'являючись у цифрі «6» «Малагенї» в тембрі труби *forte con sordino* із підкресленням ритмічного малюнку малим барабаном, її темброво-фактурний вигляд у наступному проведенні (цифра «7») змінюється, причому, це стосується й часової координати⁶⁸ [427, сс. 16–18]. Також, мелодика другого тематичного елементу є мобільною, завдяки чому сформовані дві кульмінаційні «хвилі» частини. Особливості темброво-фактурного втілення показані на прикладах, наданих у Додатку Б (п. 1. 1.).

⁶⁸ Викладення відбувається у тембрах скрипок I *pianissimo sul tasto* за гармонічної підтримки флейти, кларнетів та інших струнних; разом із тим, сповільнюється темп – застосовано прийоми агогіки.

Таким чином, *мікстування та / або «перекрашування» виведені на рівень організаційного принципу в темброво-фактурному комплексі «Іспанської рапсодії» М. Равеля*. Для теми-*ostinato* обраний певний *темброво-фактурний модус*, у межах якого (а саме загального *piano*, «прозорості» та просторових асоціацій «широти», «повітря» та «свіжості») стають доступними такі модифікації, які зберігають цей заданий лад на засадах *темброво-фактурного синтаксису*. Доводить це і виклад не тільки остинатного, а й індивідуального тематизму кожної частини⁶⁹.

Підтверджує це розгляд темброво-фактурного розвитку тематичних ліній «Прелюдії ночі» та «Малагеньї» (деталі у Додатку Б, п. 1. 2.). М. Равель слідує правилу оркестрування, яке передбачає відповідність темброво-фактурної модальності фразуванню; тому, дрібні тематичні структури, яким композитор віддає перевагу, надають можливості для більш частішої зміни конфігурації тембро-фактури. Внаслідок цього, «Іспанська рапсодія» характеризується високою частотою драматургічних подій / змін у темброво-фактурному комплексі. Проте, «Хабанера» в плані темброво-фактурної драматургії (як більш ранній твір) дещо відрізняється більш чітко окресленим фразуванням, більш розгорнутим викладом тематизму та меншою кількістю декоративних елементів (колористичних прийомів), що зумовлює і більш спокійний темп темброво-фактурних перебудовань (Додаток Б, п. 1. 3.).

Четверта частина циклу також заслуговує на окрему увагу. В її експозиції представлено багато тематичних «зерен», які можуть нести як функцію «протискладнення» чи взагалі «декорування», так і основного тематизму. Це зумовлює складну, водночас філігранно вибудовану, «павутинну» організацію темброво-фактурного комплексу «Ферії» за умов швидкого темпу на 6 / 8 в експозиції, репризі та коді⁷⁰. ДОД Наприклад,

⁶⁹ Взагалі, незважаючи на «ювелірну» витонченість темброво-фактурного комплексу, розвиток тематизму виглядає «лінійним», відповідає засадам тричастинності, містить риси концентричності. Тематичні структури викладаються, здебільшого, мотивно чи пофразово – у творі практично відсутні приклади, в яких тема поступово розгортається, формуючи велику побудову. Композитор може засобами оркестрової тембро-фактури або підкреслити, або навпаки, нівелювати «фрагментарність» розвитку, динамізувати або стабілізувати його, як цього вимагає темброво-фактурний драматургічний розвиток твору.

⁷⁰ Темп позначений як «*Assez animé*»; італійським еквівалентом можуть бути «*Animato*» та «*Allegro*».

великий епізод першої тематичної лінії до появи основної теми з рисами іспанської народної музики (від початку частини до четвертого такту цифри «6» [427, сс. 39–50]) складається з дрібних повторних секвентованих та / або повторюваних мотивів та фраз, кожний з яких окремо «не здатний» сформувати цілісну тему, яка б виражала завершену музичну думку; проте, за їхньої спільної дії в тривимірному звуковому втіленні здійснюється музична ідея епізоду. Водночас, оскільки їхній інтонаційний матеріал можна охарактеризувати як «прикладний», фігуративний та «декоративний», цей великий епізод стає довгим «вступом» до появи основної теми у четвертому такті цифри «6» [427, с. 50]; нагадаємо, подібне відбувається й у «Малагеньї» – нашарування мотивів та фраз під час звучання основної теми у низькому регістрі. Але, тематичну самостійність першого розділу «Ферії» визначає саме щільність «драматургічної горизонталі»; суцільна тематична лінія формується завдяки актуалізації *темброво-фактурного синтаксису* за умов *змішаного модусу інструментування* – кожна частина цілого реалізує свою функцію лише у такому темброво-фактурному контексті. Це спостерігається і у фортепіанній версії [428, с. 15] в умовах монотембрового втілення, а *змішаний модус інструментування* як установка, втілюється відповідними засобами фортепіано.

Початкова фраза «Ферії» (з третього такту початку «Ферії» [427, с. 39]) складена завдяки «синтаксичному» поєднанню відносно несамотійних мотивів – *модальних темброво-фактурних «формул»* – у цілісну систему завдяки майстерності інструментування що виводить колористичну складову на суттєвий змістовний рівень (Додаток Б, п. 1. 4.). Матеріал останнього наведеного елемента фрази (з другого такту цифри «1» до цифри «2» [427, сс. 40–42]) виглядає як декоративний. Проте, він продовжує лінію двох попередніх, стаючи третьою ланкою цього різнобарвного, але драматургічно поєданого речення. Виходячи з тез, виведених у Розділі 3 дисертації, ми можемо констатувати це як риси не тільки *змішаного*, а й *колоритоцентричного модусу інструментування*. Це видається дійсним

навіть для монотембрового фортепіанного варіанту [428, сс. 15–16], адже тонова організація у такому темпі прямує до колористичного ефекту за рахунок фонічних характеристик співзвуч і темброво-акустичних можливостей інструмента. Отже, *колоритоцентричний модус інструментування може бути виявлений саме в тих випадках, в яких декоративні темброво-фактурні елементи чи їхня сукупність починають відігравати роль тематизму*. В оркестровому втіленні це набуває додаткової гостроти, як видно з наведеного прикладу – у композитора виникає можливість «обійти» навіть точність тонової інтонації для видобуття неясних, майже «шумових» співзвуч засобами темброво-фактурної «багатошаровості». Водночас, у цьому епізоді можна відзначити ще й *змінність модусу інструментування від змішаного* (четвертий-п'ятий такти «Ферії», перший-другий такти цифри «1» [427, сс. 39–40]) *до колоритцентричного* (шостий такт «Ферії, другий-сьомий такти цифри «1» [427, сс. 40–41]) і подальшого *повернення у змішаний модус* з початку наступного речення (цифра «2» [427, с. 42]). Подібне споглядається й у другому повторенні, в якому представлений оновлений варіант цієї темброво-фактурної «системи»; далі, із поступовою появою повторюваних дрібних тематичних елементів, що імітуються в партіях різних інструментів (з цифри «4» [427, сс. 45–49]), готується вступ головної теми у четвертому такті цифри «6» [427, с. 50]. Дію цього принципу спостерігаємо майже у всіх її розділах – виключення складає середня частина (з п'ятого такту цифри «11» до другого такту «19» [427, сс. 59–69]), фразування в якій є більш витриманим, а розподіл функцій виглядає більш «традиційним».

Іншим, не менш важливим засобом є поєднання «декоративних» мотивів та фраз, які, фактично, стають змістовним «протискладненням» темі в низькому регістрі. Ці мелодії містять жанрово-стилістичні риси іспанської музики чи просто, колористично-просторові ефекти (Додаток Б, п. 1. 5.). Перша тема «Малагеньї» немов «тоне» у вирі поступово нарощуваних декоративно-тематичних фрагментованих мотивів та фраз, завдяки чому

створюється протиставлення *темброво-фактурних модусів* – стабільної теми в низькій теситурі та мобільної «надбудови» у середній та верхній теситурах.

Можна констатувати, що темброво-фактурне варіювання є не тільки засобом урізноманітнення, а й, за умов подрібненого тематизму, стиле-, жанро- та формотворчим засобом для експозиції та «міні»-репризи «Малагеньї» і майже всіх розділів «Ферії». В повільних частинах це виражено в меншій мірі, хоча «декоративна» складова темброво-фактурного комплексу змістовно є достатньо потужною. Деякі такі колористичні мотиви / фрази набувають певної самостійності та «лейтмотивності» в Першій та Третій частинах, чому сприяє також і те М. Равель спеціально виділяє для них необхідний часовий проміжок – акцентує увагу слухача (Додаток Б, п. 1. 6.).

Ударні інструменти також відіграють значну роль у створенні жанрово-стилістичного «декорування» темброво-фактурного комплексу. Їхні темброві якості є *недоступними* для монтембрового фортепіанного втілення попри властиву власну «ударність» атаки звуку. Кожний оркестровий ударний інструмент окремо, або в ансамблі, володіє своїм набором *унікальних* виконавських тембрових прийомів. У випадку «Іспанської рапсодії», знову, найбільш показовою стає Четверта частина циклу, в якій всі жанрово-стилістичні маркери, викладені в попередніх частинах узагальнюються – тож, М. Равель збагачує палітру інструментів новими тембровими барвами, які не були задіяні у попередніх. Це стосується, зокрема, й групи ударних інструментів до якої додаються кастаньєти, там-там та ксилофон. Яскравий ефект від їхньої присутності в тембро-фактурі тільки у «Ферії» підкреслює «святковість» та різнобарвність фіналу циклу; до цього кастаньєти лише епізодично задіяні в кульмінаційному епізоді «Малагеньї» (цифри «10» та «11» [427, сс. 22–23]). Навіть в цій частині М. Равель є дуже економним щодо їхнього використання, не допускаючи «призвичаювання» слухача; функцією кастаньєтів є жанрово-стилістичне підсилення «іспанської» програми твору в нечисленних епізодах, в яких вони присутні (Додаток Б, п. 1. 7.).

Насичений дрібними деталями темброво-фактурний комплекс «Іспанської рапсодії», прагнення композитора до звукової вишуканості цікаво корелюють із потребою в створенні оркестрових *tutti* як ефектного суто оркестрового засобу. Кожний варіант темброво-фактурного комплексу епізодів *tutti* має своє контекстуальне значення у формі кожної частини. Схематично можна окреслити два основні варіанти *tutti* в партитурі циклу, а саме «камерне» *tutti piano* (у повільних частинах циклу) та *оркестрове tutti forte* (швидкі частини); між ними можливий і проміжний варіант, який з'являється у «Ферії», здебільшого, як перехідний від одного виду *tutti* до іншого (Додаток Б, п. 1. 8.). Кожний епізод *tutti* виконаний із великою деталізацією, зберігаючи основні принципи мікстування та, відповідно, колористично-просторового «розмиття» тембрів, що сприяє синтаксичному поєднанню – в цій системі тембри інструментів не є конкретизованими, але співпрацюють на користь сумарного іспансько-екзотичного звуко-ефекту.

Середні частини «Малагеньї» та «Ферії», а також епізоди-каденції в «Прелюдії ночі» є прикладами іншої більш традиційної темброво-фактурної «полярності». Мова йде про використання чистих тембрів для викладення тематизму, який є достатньо розгорнутим у цих фрагментах форми. Рідкість такої функціональної організації в партитурі циклу є важливою деталлю, адже за цих умов *більш близький до стандартних засад прийом інструментування стає оригінальним у драматургічному контексті тембро-фактури «Іспанської рапсодії»*. Водночас, їхня подібність за інтонаційними рисами і, що не менш важливо, темброво-колористичним забарвленням є також надає їм *об'єднавчої ролі*. Проте, контекстуальне об'єднання із «звичайними», драматургічно більш щільними епізодами, здійснюється завдяки насиченню супроводу різноманітними декоративними темброво-фактурними елементами – інструмент-*solo* стає «огорнутим» особливою атмосферою іспанської «екзотики» (Додаток Б, п. 1. 9.). Різниця між темброво-фактурними комплексами клавiру [428] та партитури [427] є настільки показовою з точки зору тембрової колористики, що можна констатувати *увиразнення градацій не*

тільки глибинної, а й звуковисотної складової фактури в оркестровому варіанті (взаємозв'язок із тембром якої був встановлений нами у Розділі 1).

Більш розгорнута середина «Ферії» також написана за подібною моделлю темброво-фактурного комплексу, в якій мелодія є викладеною чистими тембрами та зіставляється із розмитими барвами супроводу (Додаток Б, 1. 10.). Таким чином, розгляд лише двох тактів партитури показує роботу темброво-фактурного комплексу як системи, що втілює творчий задум М. Равеля, реалізуючи складні драматургічні, синтаксичні, модальні механізми тембро-фактури.

Це може бути додатково аргументовано зверненням до фортепіанного клавіру [428], порівняно із яким темброво-фактурний комплекс оркестрової версії виглядає більш різноманітним – композитор динамізує головні тематичні, ладо-гармонічні, декоративні елементи «Іспанської рапсодії». У цьому також виявляється *інтерпретаційний потенціал тембру та фактури при моделюванні оркестрового втілення «Іспанської рапсодії» М. Равелем*, адже композитор реструктурує весь темброво-фактурний комплекс, знаходячи та увиразнюючи ті деталі, які були «прихованими» у фортепіанній версії. За цих умов *жанрово-стильові, драматургічні аспекти заявленої програми твору стають додатково увиразненими оновленими синтаксичними відношеннями в темброво-фактурній модальності, доступної оркестру*. Водночас, у версії для фортепіано в чотири руки можна констатувати *значний потенціал до трансформування темброво-фактурного комплексу в оркестровий варіант*, що було закладено ще на етапі написання цього клавіру, виражено, зокрема, у розрахунку на виконання в чотири руки та витікаючих звідси квазіоркестрових фоніко-колористичних можливостей: різноманітного розподілу регістрів та можливих способах побудови акордової вертикалі (наприклад, у вигляді теситурної «багатоярусності»); більш вільному оперуванню динамічними відтінками; вжитку відповідної пасажної техніки тощо. Цікаво, що перевтілення темброво-фактурного комплексу у оркестровий вигляд надає можливість М. Равелю «прибрати» до своїх рук

велику частку *інтерпретаційних можливостей тембру та фактури*, ставлячи перед диригентом завдання більш точно відтворити саме *свій композиторський задум*. З іншого боку, успішність звукового втілення фортепіанної версії, вочевидь, значною мірою покладена на якості виконавського прочитання – оскільки для фортепіанної версії значна частка темброво-фактурних засобів залишаються *поза записаним текстом*, двом виконавцям *потрібно власними зусиллями опрацювати тембро-фактуру твору в своїй інтерпретаційній концепції*. Таким чином, ***оркестрове втілення надає композитору можливості більш точної фіксації темброво-фактурних засобів та глибини фактури у двовимірній нотації***.

Таким чином, ***можемо підсумувати особливості темброво-фактурного комплексу «Іспанської рапсодії»*** за наступними позиціями:

1) у контексті проблематики жанрів вторинної творчості, «Іспанська рапсодія» може бути визначена як синтетичний твір, в якому Третя частина є прикладом «авторського перекладення» і, водночас, служить вихідною жанрово-стильовою моделлю (серед інших моделей) для всього циклу;

2) інші три частини є продуктом нової, оркестрової концепції, фортепіанна версія якої може бути трактована як ще одна «іпостась» темброво-фактурного комплексу твору, а відтак обидва варіанти є оригіналами, що додатково підкріплюється відсутністю інших авторів;

3) останнє підтверджується тим, що жанрово-стильові та програмні якості «Іспанської рапсодії» значно увиразнюються у «політембровому» оркестровому втіленні, що дозволяє композитору уточнити власні творчі наміри, виділити необхідні темброво-фактурні деталі, які сприяють динамізації твору;

4) принципи мікстування тембрів в умовах оркестрового *piano* із застосуванням постійного «перекрашування» цих комбінацій зумовлюють вишуканість темброво-фактурного комплексу циклу, завдяки чому в партитурі увиразнюється домінантний в «Іспанській рапсодії» тематичний розвиток дрібними мелодичними, гармонічними, декоративними (пасажі, мелізматика,

фігурації тощо) мотивами / фразами (відтак, діють закономірності змішаного та колоритоцентричного модусів інструментування);

5) завдяки засобам оркестрування увиразнено ладо-гармонічні чинники, здійснено динамічні контрасти та показ різноманітних акустично-просторових ефектів (що, в свою чергу, створює атмосферу екзотики), застосовані прийоми «передавання» матеріалу між тембрами, що зумовлює високу частоту «подій» у темброво-фактурному комплексі твору;

б) іспанська програма циклу та жанровий синтез (рапсодійність, сюїтність та риси танцювально-пісенних народних жанрів) також підкреслено засобами тембро-фактури оркестру, але не за рахунок «прямолінійного» тембрового імітування, а завдяки вишуканому виявленню та відтіненню мелодичних, ладогармонічних, ритмічних особливостей тематизму / супроводу та застосуванню спеціальних декоративних прийомів.

Кожний елемент темброво-фактурного комплексу задіяний: 1) у створенні відповідної стильової атмосфери в якій синтезовано риси іспанської, французької музики та імпресіоністичного напрямку як мистецької тенденції в контексті оркестрової творчості; 2) цілісності темброво-фактурної драматургії твору та синтаксисі / поєднанні різних за масштабом епізодів музичної форми, що значним чином динамізовано у оркестровому втіленні, порівняно із фортепіанною версією; 3) жанрова складова також значно висвітлена саме в оркестровій тембро-фактурі, що дозволяє композитору, який розробляє спеціальні авторські прийоми інструментування, більш яскраво висвітлити необхідні жанрово-стильові елементи.

Отже, інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в їхній діалектичній взаємодії виявлено у процесі *моделювання* композитором різних художньо-змістовних, музично-семантичних, формотворчих рівнів в «Іспанській рапсодії»: іспанської тематики, відповідних до неї мелодико-гармонічних, метро-ритмічних особливостей у музичному творі, його тембрового колориту; модусів інструментування та їхніх комбінацій; фактурної глибини; жанрово-стильових ознак частин циклу; драматургічної,

структурної цілісності, контекстуальної органічності складових форми; єдності музично-змістовних компонентів; виконавських засад тощо. Моделями виступають і різнорівневі діалектичні пари драматургічних засад тембро-фактури: рельєф – фон, *solo – tutti*, єдність – контраст.

4. 2. «П'ять п'єс для оркестру» А. Шенберга – нові темброво-фактурні винаходи

Перспективним є виявлення інтерпретаційних властивостей тембро-фактури у «П'яти п'єсах для оркестру» А. Шенберга, де вона має цілком відмінну організацію від «Іспанської рапсодії», будуючись на інакших засадах драматургії, синтаксису та модальності.

Творчість А. Шенберга природно продовжує привертати увагу музикознавців, адже неординарна особистість та неабияка винахідливість композитора-фундатора Нової віденської школи є продуктивною нивою для різноманітних досліджень, зокрема, історичних передумов виникнення творчих експериментів композитора, біографічних відомостей про його життя і спадок, жанрово-стильової спрямованості творів, застосованих у них новітніх технік композиції та інших, що знаходимо у працях таких авторів, як М. Борисенко [36], А. Веберн [52], Е. Денисов [106], Ц. Когоутек [149], О. Маклігін [178], Д. Малий [179], О. Мессіан [187], В. Мужчиль [197; 198], В. Пістон [218], Г. Савченко [246], І. Стравінський [263–265], І. Тукова [276; 277], П. Гіндеміт [294], Ю. Холопов [295; 296], А. Шенберг [324; 325], А. Шнітке [330], *S. Adler* [339], *J. Boss* [350], *P. Boulez* [351], *Ch. Bukrhart* [353], *R. Craft* [361], *C. Dahlhaus* [362], матеріали Т. Госса (*T. Goss*) [374; Відеографія: 444–455], *E. Haimo* [375], *J. Hauer* [377], *P. Mathews* [392], *A. Schnittke* [414], *A. Schoenberg* [415; 416] та інші.

Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в аспекті композиторської творчості та інструментування розглянемо на прикладі «П'яти п'єс для оркестру» А. Шенберга. Основним матеріалом для вивчення є

партитура циклу версії 1922 року [429] (вибір якої є поміж інших обґрунтовано далі), в якості допоміжних нотних прикладів залучено інші варіанти даного твору [430; 431; 432].

Новаторство А. Шенберга як оркестратора, звичайно, є беззаперечним і «П'ять п'єс для оркестру», ор. 16, написані композитором ще у 1909 році [353, с. 141], й досі викликають зацікавлення серед композиторів, виконавців, музикознавців і слухачів. У контексті сучасної музики цей симфонічний цикл може видатися «кінематографічним», враження чого створюється завдяки вільній звукозображальній стилістиці твору та колористиці темброво-фактурного комплексу, в цілому.

Цей цикл звучанням близько 20 хвилин визнаний композиторами, виконавцями та музикознавцями як такий, що відкрив нові горизонти для увиразнення засобів оркестрової музичної мови, мовлення та мислення, адже є прикладом особливої конфігурації тембру та фактури (як справедливо зазначає, зокрема, новозеландський композитор Т. Госса [444]). Незважаючи на компактність як всього циклу, так і кожної з частин, «П'ять п'єс для оркестру» є прикладом складної композиторської роботи. Темброво-фактурний комплекс виявляє риси визначеного нами у Розділі 3 *колоритоцентричного модусу інструментування*; даний твір (особливо його Третя п'єса) є однією із перших спроб втілити ідею *Klangfarbenmelodie* («тембрової мелодії»), висловленої композитором наприкінці його «*Harmonielehre*» [415, с. 421] (до речі, вперше опублікованого за рік до прем'єри «П'яти п'єс»).

Це не є випадковим, якщо звернутися до проблеми *генези композиторського задуму і творчого завдання*, (див. Розділ 2). Даний творчий «експериментальний» проєкт був, звичайно, реалізований як власна авторська концепція А. Шенберга у межах *сценарію № 1* (див. підрозділ 2. 1.); навіть, якщо й був можливим деякий вплив сторонніх осіб, видається малоімовірним, що композитор під час написання циклу піддавав свій задум корегуванню – така концепція, вочевидь, потребує повністю самостійного втілення автором.

Позамузична складова задуму «П'яти п'єс для оркестру», ймовірно, представлена образами, запозиченими з живопису, оскільки А. Шенберг був талановитим художником, створював власні картини. Тож, можна констатувати намагання композитора-художника трансформувати уявні живописні образи в музично-інтонаційні еквіваленти, результатом чого стало виникнення музичної концепції *Klangfarbenmelodie*, композиторського задуму «П'яти п'єс для оркестру» (написання «живописного» твору)⁷¹.

З іншого боку, сама «картина» не конкретизується у свідомості як витвір образотворчого мистецтва, адже одразу передбачається звукове втілення цієї мистецької ідеї. Більше того, видається, що А. Шенберг свідомо уникає визначення образу п'єс-картин вербальними засобами, про що свідчить небажання автора давати назви самому циклу та його частинам. Як зазначає Ч. Буркхарт (*Ch. Burkhardt*), в першій публікації партитури («*Edition Peters*», 1912 рік) частини не мали своїх назв [353, с. 141] – програмність з'явилася лише у 1922 році за проханням видавця, про що можна знайти інформацію, наприклад, у Р. Крафта (*R. Craft*)⁷² [361, с. 3]. Це свідчить про прагнення А. Шенберга надати інтерпретаційну свободу слухачеві, (як одна з рис «композиторської стратегії», поняття Ю. Ніколаєвської [205]). «Невизначеність» посилюється також жанровою сферою, вільною від строгих меж – назва «П'ять п'єс для оркестру» передбачає сюїтність циклу, що складається з п'яти оркестрових мініатюр (які можуть бути втіленими без «прив'язки» до певних стильових засад, форми-схеми, ладогармонічних та ритмічних патернів тощо). Назва «п'єса» передбачає, передусім, її втілення у невеликому об'ємі форми; за програмою циклу їх п'ять.

Додані назви майже нічого не пояснюють слухачеві й, оскільки надані вже «постфактум», можуть лише зорієнтувати виконавців і слухачів, злегка

⁷¹ У свідомості композитора, вочевидь, міститься своя «ненаписана» картина як абстрактна «ідея», розмиті образи якої одразу трансформуються в музичні образи. За таких умов складно розрізнити позамузичні та музичні образи, оскільки всі вони представлені в абстрактній «гібридній» концепції; проте, констатуємо, що позамузична складова композиторського задуму *інтерпретується музично-виразовими засобами* – образ «ненаписаної картини», стає «музичною картиною», яку композитор «малює» музикою.

⁷² В свою чергу, Р. Крафт посилається на епістолярну спадщину А. Шенберга.

«підсилюючи» враження від прослуховування кожної з частин (за умов їхнього позначення в концертній програмі): 1) «*Vorgefühle*» («Передчуття»); 2) «*Vergangenes*» («Минуле»); 3) «*Farben*» («Барви»); 4) «*Peripetie*» («Перипетії»); 5) «*Das obligate Rezitativ*» («Обов'язковий речитатив»).

Таким чином, А. Шенберг, вочевидь, намагається залишити свій задум на тому рівні абстракції для слухача, яким образ був і для нього під час написання твору. У цьому можна побачити намір композитора якомога точно втілити свій задум – без компромісу з реальністю, без необхідності «прояснити» його сутність, без конкретного «матеріалізованого» представлення для слухача. Водночас, завдання циклу і, відповідно, прагнення зробити щось принципово нове є не просто способом мистецького самовираження, а виправдано своєрідним композиторським науковим стимулом, зумовленим необхідністю «емпіричного дослідження» можливостей оркестрової тембро-фактури. Це передбачає моделювання (як «процесу пізнання» [38]) нових музично-мовних, мовленнєвих, синтаксичних закономірностей розгортання форми, наслідком чого стає втілення задуму в оновленому варіанті темброво-фактурного комплексу, в якому вони діють⁷³.

Отже, А. Шенберг вибудовує нові моделі задля втілення ідеї *Klangfarbenmelodie*. Але, саме оркестр стає джерелом великої кількості різних темброво-фактурних моделей для композитора. Також, «моделлю від супротивного», або антимоделлю міг бути обраний вимір «звичайної», апробованої музичної мови, яка ставала «антиорієнтиром» для руху А. Шенберга у «протилежному» напрямку. Адже, композитор прагнув створити щось максимально незвичайне, твір, що буде повністю інакшим за інтонаційною парадигмою, відповідно, наділений нестандартними функціональними закономірностями у темброво-фактурному комплексі.

⁷³ Й не випадково А. Шнітке звертає увагу на приклад з творчості А. Шенберга – незавершену оперу «Мойсей та Аарон», пов'язуючи творчий розвиток композитора із цією проблемою: «Саме трагічна неможливість реалізації “чистої” думки <...> штовхнула його услід за визвольним рухом в атональність до створення <...> системи додекафонії» [334, с. 105]. За думкою А. Шнітке, виходом із цієї ситуації для деяких композиторів є саме «невтілення» задуму, що стосується цієї опери: «Твір не закінчено, що пояснюється масою біографічних мотивів <...>, але це лише збіг внутрішнього та зовнішнього мотивування; істинним, внутрішнім мотивуванням було те, що справжнім втіленням його задуму було невтілення» [334, с. 107].

Зупинимося на огляді чинників темброво-фактурного комплексу. У контексті періодизації творчості композитора, твір належить до так званого «атонального» етапу, щоправда, ця назва досі є предметом дискусій у сучасному музикознавстві. Наприклад, Ю. Холопов беззаперечно доводить наявність тональної основи вже у Першій п'єсі, яка написана в цілком визначеній тональності – *d-moll* [395, с. 85]. Тож, виглядає більш доречним ужиток поняття Ц. Когоутека «розширена тональна та модальна техніка» [149]. Оскільки А. Шенберг є автором великої кількості теоретичних і методико-практичних праць у сферах композиції, гармонії, поліфонії тощо (на що зважають Н. Власова [59] та Г. Савченко [246]), їхній зв'язок із його творчістю виглядає цілком очевидним. У «П'яти п'єсах для оркестру», наприклад, діє принцип повторюваності, описаний самим композитором [324], що детально розбирає в своїй монографії Н. Власова [59], а також Дж. Босс (*J. Boss*) [350] та І. Хаїмо (*I. Haimo*) [375]. На це звертає увагу й новозеландський композитор Т. Госс, відзначаючи наявність тематизму та його розвиток, змінність гармонічних побудов, використання повторюваних ритмоформул та контрапунктичної техніки [444]. Також, П. Булез підтверджує приналежність А. Шенберга до «романтизму», дорікаючи йому в застосуванні «неймовірно шаблонних кліше» та у «недостатній увазі до серійної організації»⁷⁴ [47, сс. 87–88].

Проте, зауваження П. Булеза щодо «невдачі» А. Шенберга в реалізації ідеї *Klangfarbenmelodie* через «глибинне нерозуміння серійних функцій» і яка мала-б, за думкою автора, виглядати як «серія тембрів» [47, сс. 88–89] виглядають недоречними, принаймні стосовно обраного в дисертації циклу. Ідею «серії тембрів» слід трактувати вже як результат подальших кроків, що стає можливим за умов вибудови нової *музичної системи*; водночас, «П'ять п'єс для оркестру» є досвідом безпосереднього творчого «перевтілення»

⁷⁴ Сентенції П. Булеза, звичайно, можуть служити лише опосередкованим підтвердженням «класичності» мислення А. Шенберга, адже у висловлюваннях автора є помітним ревниве ставлення до творчості композитора, «приправлене» суб'єктивними «гучними» заявами, вочевидь, з метою епатування читача. Цікаво, що А. Шенберг вже «завчасно» відповів на подібні закиди у «Основах музичної композиції»: «Я створюю не принципи, але музику» [324, с. 231].

позамузичних образів у музичні та подальшої розробки виразових та інтерпретаційних можливостей тембру та фактури, але, поки що, не принципів серійної композиції, хоча деякі риси вже є присутніми. Тож, розгляд циклу з позицій «музики тембрів» може бути надто «радикальним», адже цей напрям є більш пізнім – Ц. Когоутек характеризує її як «драматургію (монтаж, міксаж) контрастних, в різний спосіб (алеаторно, серіально, ладово, пуантилістично і т. д.) створених звукобарвних пластів» [149, с. 250]. Також, ідея *Klangfarbenmelodie* (*Klangfarbenmelodien* як «темброві мелодії» [325, с. 515]) передбачає залучення тільки мелодики і не містить вказівки на перетворення всієї музики на суцільний «колір» (як віддзеркалення сучасної музичної мови).

Показовою є філігранність вибудованої «двовимірної моделі» звучання в нотації. Прагнення А. Шенберга до збереження «неконкретності» задуму для слухача стає можливим, навпаки, завдяки якомога більш точної фіксації тембро-фактури в тексті, причому навіть і «невловимої» для нотації глибини фактури (див. Розділ 1). Особливо ретельно виписані штрихи, динамічні відтінки та доступні обраним інструментам темброві «модифікації». А. Шенберг покладає всю роботу над балансом на себе – перед початком Третьої п'єси («Барви» [429, с. 32]) композитор поміщає коментар, зміст якого полягає в тому, що диригентові не потрібно опікуватися балансом у звичному розумінні (керування планами), а лише прослідкувати, щоб всі оркестранти виконували саме ті динамічні та штрихові позначки, які вказані в нотах. З погляду в партитуру стає зрозуміло, що подібний підхід застосований і в інших частинах циклу й саме тому Р. Крафт є дуже прискіпливим до точності композиторського тексту, рекомендуючи диригентам ознайомлюватися з усіма варіантами «П'яти п'єс для оркестру»⁷⁵ [361]. Виходячи з наведеного коментаря (головним чином) та інших зауважень А. Шенберга в партитурі, точності фіксації всіх темброво-фактурних елементів та часової складової, композитор, немов, воліє обмежити виконавця в плані інтерпретаційної

⁷⁵ Ними є: 1) оригінальна партитура 1912 року; 2) фортепіанне перекладення А. Веберна 1913 року; 3) версія для камерного ансамблю А. Шенберга–Ф. Грайсле у 1922 році; 4) «нову, переглянута» партитуру для повного оркестру 1922 року; 5) «нову редакцію» 1949 року (опубліковану в 1951 році) [361, с. 3].

свободи й *одноосібно керувати інтерпретаційним потенціалом тембру та фактури*. Але, «трагічна неможливість» цього у «живому» виконанні породжує велику кількість успішних виконавських версій, від чого твір лише виграє, залишаючись оригінальним та затребуваним⁷⁶. З іншого боку, виходячи з того, що твір має особливу, складну для прочитання будову, така точність запису стає нагальною необхідністю для композитора.

З іншого боку, подрібнений тематизм, розширення тональних меж (проте, не зовсім «атональність»), майстерно застосовані поліфонічні прийоми – все направлено на «винесення» темброво-фактурних виразових можливостей на перший план. Протягом всіх «П'яти п'єс для оркестру» поліфонічні прийоми застосовані, в тому числі, й для виконання темброво-колористичної функції (те, що А. Шнітке називав «поліфонотембрами»⁷⁷ [330]); А. Шенберг «жонглює» тембрами, доручаючи проведення тематизму одним інструментам і групам інструментів та імітуючи їх в партіях інших інструментів і груп. Виходячи з вищезазначеного, *колоритоцентричний модус інструментування* природно виникає як підхід, який дозволяє реалізувати композиторський задум. Це також відповідає постановці творчого завдання, яке полягає у створенні «живописної» композиції, коли «колір», за А. Шенбергом, є головуючим параметром звуку⁷⁸ [415, с. 421]. Разом із тим, композитор також розраховує і на змістовні якості тонових побудов, тому в «П'яти п'єсах для оркестру» можна констатувати й ужиток *змішаного модусу інструментування*, на користь чого свідчать здійснені А. Веберном *транскрипція циклу* [432] та *перекладення* А. Шенберга–Ф. Грайсле [361, с. 3].

Вибудова тембро-фактури, її *драматургії та синтаксису* реалізована як традиційними прийоми інструментування, так і наново винайденими

⁷⁶ Вірогідно, що А. Шенберг, можливо, міг би втілити свій задум «ідеально», використовуючи сучасні засоби звукопідсилення, обробки та звукозапису. Проте, цю тему варто вивчати вже в окремому дослідженні.

⁷⁷ Щоправда, метод А. Шенберга інакший, ніж у досліджуваного А. Шнітке Д. Шостаковича – кожна лінія є диференційованою, а «поліфонотембри» виникають лише в окремих епізодах.

⁷⁸ Н. Власова, розглядаючи «П'ять п'єс для оркестру» звертає увагу на колористичні властивості тембро-фактури; між іншим, авторка пише й про те, що, буцімто, згода А. Шенберга на камерне перекладення у 1925 році свідчить про «другорядність» тембру для композитора [59, с. 129]. Але, за попередньо наведеними цитатами з матеріалів А. Шенберга [415; 416] та під час аналізу твору стає очевидним, що тембр та, відповідно, загальний темброво-фактурний колорит знаходився на першому місці для композитора.

композитором, що констатовано, зокрема Г. Савченко при вивченні партитур двох камерних симфоній А. Шенберга [246, сс. 83–84]. Але, жанрово-стильова парадигма «камерності» та «симфонії» є більш чітко окресленою в досліджуваних Г. Савченко партитурах, на відміну від майже повністю вільною від таких обмежень концепції «П'яти п'єс для оркестру». Питання «камерності» в оркеструванні цього циклу набуває іншого контекстуального значення – як окремого прийому, уживаного для певних епізодів форми, оскільки заявлений список інструментів є дуже великим⁷⁹. Масивні групи дерев'яних та мідних духових інструментів передбачає також великий склад струнної групи. Це особливо важливо, виходячи з того, що композитор часто вдається до *divisi*, причому часто підгрупи повинні видобувати звук в різній спосіб. Наприклад, поділ партії віолончелей та інших партій з цифри «4» «Передчуттів» [429, с. 5] передбачає виконання одного фактурного елементу різними штрихами в кожній підгрупі – *spiccato* та *pizzicato*, тож для досягнення штрихового тембрового міксту потрібна достатня динамічна потужність групи. З іншого боку, «сила» мідних стримується майже повсякчасним застосуванням сурдин (*mit Dämpfer*), що, з одного боку, урівноважує баланс, а з іншого – надає ним специфічного тембрового забарвлення.

Розглядаючи темброві інтенції композитора, які А. Шенберг міг відчувати як «ідеал» темброво-фактурного втілення, згадаємо поради Р. Крафта щодо версії 1922 року [429], яка обрана для розгляду в якості основної⁸⁰. Усталені темброво-фактурні елементи уможливають рухливість

⁷⁹ Дерев'яна група налічує: одну флейту-пікколо та три флейти (третій флейтист виконує, за необхідності, партію другої флейти-пікколо); три гобоя та англійський ріжок; кларнет *in D*, три кларнета *in B*, бас-кларнет *in B* (третій кларнетист виконує партію контрабас-кларнета *in A*); три фаготи та контрафагот. Мідна група також є суттєво розширеною: шість валторн; три труби; чотири тромбони та туба. Як не дивно, але на група ударних цілком стандартною: литаври; ксилофон; великий барабан; тарілки; трикутник і тамтам. Привертає увагу відсутність малого барабану, який міг би бути цілком очікуваним у такому складі, але А. Шенберг не знаходить йому призначення у колористичній побудові свого твору. Водночас, залучені челеста та арфа. У версії 1949 року вилучено один гобой, одну партію кларнета *in B* разом з контрабас-кларнетом *in A*, одну партію фагота, партії п'ятої та шостої валторн та одного тромбону.

⁸⁰ Р. Крафт наголошує на тому, що версія 1922 року є «найбільш надійною» [361, с. 3] – в ній присутні всі необхідні інструменти, порівняно з версією 1949 року. Тож, варіант 1949 року, більш точний в плані темпових позначок (фіксація метроному), за думкою Р. Крафта «програє» в «точності» викладення замислу [361, сс. 4–5]. Водночас, контраргументом можуть бути коментарі Т. Госса, за якими саме версія 1949 року більш практичною з точки зору оркестрування та, відповідно, виконання [444]. Ще одним оновленням в останньому варіанті циклу стає проставлення у всій партитурі позначок «*Hauptstimme*» (ведучий голос)

інших. Проведений аналіз «Іспанської рапсодії» М. Равеля показав ефективність стабільних темброво-фактурних прийомів у контексті іспанської імпресіоністичної музичної «картини» (див. підрозділ 4. 1.), тож є цілком природним, що А. Шенберг використовує його із подібною метою. Але, як стабільні, так і мобільні тематичні елементи в «П'яти п'єсах для оркестру» мають нестійкий ладово-гармонічний нахил, є дисонуючими та «передбачають» майбутні принципи серійності за інтонаційною будовою (хоча ще не є усвідомлено серійними). М. Равель спирався на іспанський фольклор та властиву йому «поспівковість» мотивів та фраз; натомість, у А. Шенберга розгортуваний тематизм є ще більш подрібненим для досягнення «екстремальної» барвистості.

Стабільні *тематично-супроводжувальні елементи* стають засобами, що *утримують темброво-фактурну драматургічну цілісність* в умовах дисонуючої гармонії. Це виявлено при детальному аналізі серединного епізоду Першої п'єси (Додаток Б, п. 2. 1.). Також, повторюваність цих побудов та їхній відносно сталий принцип-*модус* темброво-фактурного втілення та розвитку в певних межах зумовлює *появу синтаксичних закономірностей*, а відтак, *нової модальності* в цьому музично-виразовому вимірі розширеної тональності.

Використання епізодів із майже точним повторенням темброво-фактурного втілення є нечастим засобом поєднання форми, але зустрічається у Другій та Четвертій п'єсах. Власне, Друга п'єса («Перипетії») показова також й іншими відносно стабільними темброво-фактурними комбінаціями, «присвоєними» певним тематичним елементам. Наприклад, поєднання флейт та челести спільно втілюють певні повторні тематико-супроводжувальні візерунки⁸¹. В темброво-фактурному комплексі в цифрі «1» (після вступної частини [429, с. 19]) флейта-піколо, друга флейта та челеста виконують «*Fis*» в октаву, але із ритмічним синкопованим зміщенням на одну долю між

«*Nebestimme*» (вторинний голос). Проте, Р. Крафт вважає, що у П'ятій п'єсі вони є найбільш корисними, тобто там, де композитор їх поставив ще 1912 року. Разом із тим, «надійність» версії 1922 року, за Р. Крафтом, полягає у тому, що порівняно з текстом 1912 року у ній переглянуті всі темброві позначки, розширене закінчення Другої п'єси, додані темпові ремарки, особливо потрібні у випадку Четвертої п'єси [361, с. 3].

⁸¹ Челеста вживається не тільки у поєднанні із флейтою, виконуючи різноманітний матеріал в циклі.

партіями – першою грає челеста на другу восьму першої долі такту на $3/4$, флейта-піколо та флейта «вторять» їй на другу восьму другої долі; на третю долю знову звучить челеста. Ця ритмомелодична система є повторюваною, тож у *тридольному такті формується дводольний ритм тембрових змін*, що триває весь епізод до сьомого такту цифри «1» [429, с. 20], в якому челеста «готує» передачу своєї синкопи для флейти та англійського ріжка. Тож, можна констатувати наявність *тоно-тембрової поліритмії – тонова синкопа є точно повторюваною на другу восьму кожної долі в тридольному розмірі ($3/4$), в той час як розподіл тембрового втілення формує синкопу в ненотованому розмірі на $2/4$* . Тож, спостерігаємо *комплементарність ритміки тембрових перефарбувань (зміни якості глибини) та звуковисотно-часової складової фактури*. Поєднання тембрів флейти та челести (в якості додаткового колористичного елемента) в контексті поліфонізованого епізоду (за три такти до цифри «5» [429, с. 22]) також є своєрідним показником стабільності обраної темброво-фактурної комбінації (Додаток Б, п. 2. 2.).

Серединний епізод Другої п'єси містить ще один відносно стабільний повторюваний елемент із «закріпленням» за ним темброво-фактурним втіленням – це тема із подібним до серійного інтонаційним складом «*A – F – B – Des – Ges – A*» у фагота. Більш детальний розбір показує використання засад поліфонії і вже висвітлених попередньо *тоно-тембрових поліритмічних ефектів* (Додаток Б, п. 2. 3.). Тож, поєднання форми контрапунктичними прийомами нашаровувань тематичних мотивів, реплік, фраз у різних тембрах формують принцип *темброво-фактурного синтаксису* для розділів частин циклу; декотрі із них стають *стабільними тематично-супроводжувальними патернами*, набуваючи як остинатності, так і варіювання, стаючи *основним форматворчим принципом*.

Приєм канонічного «нашаровування» однакових чи подібних один до одного дрібних мотивів є одним з головних в Четвертій п'єсі («Перипетії» [429, с. 37]). Ця частина циклу починається зі своєрідної «експозиції» цих дрібних тематичних елементів з інтонаційною будовою, подібною до серійної.

Причому, для більш яскравого, різко забарвленого показу, вони викладені у різному темброво-фактурному втіленні й відіграють свою роль при побудові темброво-фактурного комплексу всієї Четвертої п'єси, створюючи її поліфонізоване інтонаційне «павутиння» (Додаток Б, п. 2. 4.).

Незважаючи на свободу, що надають жанр п'єси та сюїтність, А. Шенберг забезпечує драматургічну цілісність та послідовність розгортання «П'яти п'єс для оркестру». «Протосерійна» інтонаційна парадигма, звичайно, є важливою для досягнення цього, проте, композитор також застосовує ремінісценції для посилення єднання форми. Приклад – вже згаданий матеріал у шести валторн *fortissimo con sordino* в третьому такті «Перипетій» [429, с. 37], який можна трактувати як альянз на «остинатний» ритмомелодичний елемент з Першої п'єси у віолончелей (цифра «5» [429 с. 5]). Також, об'єднуючими «лейтелементами» є інтонації секунди, септими чи нони із першою короткою тривалістю та наступною довшою; саме з цього починається Перша п'єса – інтонацією малої секунди у ритмі «тридцять друга – половинна» одночасно у низхідному русі у кларнетів та висхідному у віолончелей. Цей мотив-*initio* можна знайти в інших частинах циклу: на початку Третьої п'єси («Барви») у бас-кларнета (сьомий такт [429, с. 31]), у фагота та контрабасів (цифра «1» [429, с. 32]); у «Перипетіях» – нона «G – As» у тематичному матеріалі наприкінці експозиції у віолончелей (третій такт цифри «2» [429, с. 39]).

Подібно до цього, послідовний, плавний рух спокійними тривалостями, в якому *темброво-фактурний синтаксис* реалізовано на засадах поліфонії, у тому числі, й тембрової (поняття А. Шнітке [414, сс. 162–163]), зустрічається протягом епізодів Другої п'єси та є основним для організації П'ятої частини, завдяки чому утворюється драматургічна «арка» між «Минулим» та «Обов'язковим речитативом». Оскільки, організація тембро-фактури демонструє подібність між означеними частинами, це можна трактувати як *метод* А. Шенберга, за яким є досягнутою *темброво-фактурна драматургічна цілісність*. Проте, кожна п'єса окремо зберігає певну

автономність – кожна п'єса органічно вбудовується у сюїтну структуру циклу, в той же час залишаючись відносно самостійною оркестровою мініатюрою, вочевидь, цілком доречною для виконання окремо від інших частин циклу.

Організація оркестрового *tutti* є важливим драматургічним прийомом, доцільність якого втілення у формі, поруч із внутрішнім функціональним розподілом складових, є *показником майстерності композитора в сфері оркестрового мистецтва*. Наприклад, в серединному оркестровому *tutti* (з цифри «5» до цифри «6» [429, с. 42–43]) можна побачити застосування раніше експонованих тематичних мотивів (початок частини – третій такт цифри «2» [429, с. 39]), які, повторюючись та нашаровуючись один на одній в різних динамічних відтінках, створюють суцільну темброво-фактурну звукову «масу» (Додаток Б, п. 2. 5.).

Організація епізодів *tutti* у П'ятій п'єсі («Обов'язковий речитатив») також привертає увагу і здійснена завдяки іншим темброво-фактурним прийомам, оскільки вся частина циклу побудована на засадах поліфонічного розвитку. Кульмінації та менш динамічно потужні «хвилі» в «Речитативі» виникають завдяки темброво-фактурному «потовщенню» голосів, що повсякчас застосовується в п'єсі для підкреслення основного голосу (який є, як зазначалося вище, виділений спеціальною ремаркою «*Hauptstimme*», з нім. – «ведучий голос»). При цьому, ***А. Шенберг надає перевагу унісонному викладу, утворюючи щільні міксти – це створює ефекти «різких мазків», «яскравих» кольорів та чітко виокремлює мелодичні «контури», саме просторово-фонічні властивості фактури сприяють такому виділенню.*** (Додаток Б, п. 2. 6.).

Другорядні голоси поліфонізованої тембро-фактури «Речитативу» також піддаються означеним методам, як і основний голос. Варто зупинитися на згаданому у Розділі 3 дисертації поняття А. Шнітке «темброва поліфонія», яке композитор визначає як явище, що виникає «підчас стійкого та витриманого тембрового дисонансу тембрів» [414, с. 164]; в свою чергу «тембровий дисонанс» є «комбінацією далеко споріднених тембрів, які

зберігають свої власні індивідуальні характеристики» [414, с. 163]. Тож, якщо у «Речитативі» застосовані щільні унісонні міксти для увиразнення та розмежування мелодичних ліній поліфонічної фактури, ми можемо констатувати наявність *поліфонії темброво-фактурних шарів* в «П'яти п'єсах для оркестру» А. Шенберга *як один з принципів формування темброво-фактурного комплексу*. Постійна, пофразова (та, навіть, помотивна) перебудова темброво-фактурного втілення кожного з голосів, як у наведеному прикладі з «Речитативу», утворює *автономні темброво-фактурні модифікації, темп змінності яких є достатньо швидким*, подібно до змінності гармонічних побудов у визнаних зразках поліфонічних творів XVII – XVIII століть. Тож, *поліфонізація в «Речитативі» в умовах колоритоцентричного модусу інструментування захоплює всі темброво-фактурні параметри та виявлена у всіх трьох вимірах – вертикальному (звуквисотному), горизонтальному (ритмічному) та глибинному (темброво-акустичному)*; відтак, *поліфонія темброво-фактурних шарів характеризується проникненням контрапунктичних принципів (які природно задіюють музичну вертикаль та горизонталь) на глибинний, темброво-акустичний рівень*. Тож, за умов поліфонії темброво-фактурних шарів не відбувається звичної стабілізації поліфонічної тканини засобами тембру, а навпаки – увиразнення мелодичних ліній. Причому, глибинний темброво-акустичний компонент може демонструвати автономність, «перехоплюючи», наприклад, основну лінію-«*Hauptstimme*» і, таким чином, формуючи здійснену на засадах поліфонії *автономну модальність*. Остання стає частиною цього *темброво-фактурного модусу* і, а відтак *синтаксичним та драматургічним фактором*.

Достатньо переконливо це демонструють «виходи» на кульмінацію в П'ятій п'єсі – композитор поліфонічними засобами створює декілька темброво-фактурних пластів, отримуючи не тільки «точку *versus* точки», але й «тембро-теситуру *versus* тембро-теситури». Перш за все, це стосується руху основного голосу-«*Hauptstimme*» (Додаток Б, п. 2. 7.); другорядні мелодичні

лінії реалізовані із подібними прийомами, проте виглядають більш уривчастими. Привертає увагу й наступний прийом – наприклад, репліка гобоїв «*piano – crescendo – diminuendo – piano*» (другий такт цифри «5» [429, с. 52]) є дещо «перефразованою» у англійського ріжка та кларнета і проводиться вже «*forte – diminuendo – piano – crescendo*». Цей приклад показує, що **поліфонічне обернення та різні варіанти перестановок можуть стосуватися також тембру та динамічних відтінків, що збільшує інтерпретаційні можливості тембро-фактури.**

У головному кульмінаційному *tutti* «Речитативу» (цифри «10–12» [429, сс. 56–59]) можна побачити подібні засоби, але є певна відмінність – «опонуючі» тематичні лінії вирівнюються за динамічною потужністю, чого не можна сказати про весь інший матеріал П'ятої п'єси, в якому тематизм «*Hauptstimme*» є домінуючим (Додаток Б, п. 2. 8.). Таким чином, в П'ятій п'єсі поліфонія темброво-фактурних шарів стає драматургічним чинником.

Водночас, в Четвертій п'єсі «Перипетії» це виявляється інакше, продукуючи цілком відмінний результат. Розглянуті кульмінаційні епізоди (цифри «5» та «10» [429, сс. 42, 45]) є вибудованими за допомогою повторюваних «патернів», які за рахунок комплементарності та швидкого темпу складаються у *єдину систему*, у якій всі елементи є змішаними і складно піддаються розмежуванню під час прослуховування. Це – інакше втілення *поліфонії темброво-фактурних шарів, а саме імітаційне* – композитор досягає у підсумку сонористичного ефекту, що, вочевидь, було його метою. Саме в цій ситуації це відповідно поняттю А. Шнітке «поліфонотембри» [330] – застосований *темброво-фактурний модус* спрямований на *об'єднання всіх елементів у суцільну звукову масу*, але не розмежування темброво-фактурних функцій в цій системі, як властиво *модальності* П'ятої частини.

Разом із тим, в Першій п'єсі «Передчуття» методи поліфонізації при «виході» на кульмінацію й власне епізод *tutti* (цифри «8–12» [429, сс. 8–15]) відрізняються, виглядаючи, навіть, «традиційними» – за кожним

функціональним елементом закріплене певне темброво-фактурне втілення (Додаток Б, п. 2. 9.).

Таким чином, *поліфонія темброво-фактурних шарів* є одним із важливих засобів і представлена на різному рівні «важливості» в різних розділах та частинах циклу: як принцип складення певного елемента темброво-фактурного комплексу («Передчуття»); як метод створення «сонористичних» ефектів («Минуле», «Перипетії»); як головний чинник-модус тембро-фактури («Минуле», «Обов'язковий речитатив»). На її користь та створення подібного враження «працюють» два широковживаних в темброво-фактурному комплексі всього циклу прийоми: 1) «перекрашування» тематичних ліній, що призводить до *темброво-фактурної «міграції»* матеріалу, його руху «всередині» тембро-фактури; 2) зіставлення дрібних тематичних елементів, які є чітко розмежованими засобами оркестрової тембро-фактури (щільні міксти-унісони), при тому, що теситурне нашарування є цілком можливим, а іноді бажаним для досягнення «сонористичного» ефекту⁸².

Окрім епізодів-*tutti*, варто розглянути ужиток цих прийомів і у контексті загального *piano*, наприклад в «Речитативі». Проаналізуємо фрагмент на початку п'єси [429, с. 46] – в ньому можна спостерігати більшу темброво-фактурну «прозорість» – мікстування є не настільки щільним і нерідко основний голос доручається чистим тембрам, інші голоси втілені за подібних темброво-фактурних прийомів (Додаток Б, 2. 10.).

Подібне можна побачити й у певних поліфонізованих епізодах Другої п'єси, щоправда із більш строгим відношенням до розвитку матеріалу, який, водночас, є достатньо вільним, щоб було відчутним уподібнення темброво-фактурної парадигми «Минулого» та «Речитативу» (Додаток Б, п. 2. 11.). Показово, що при експонуванні теми у епізоді-«розробці» (цифра «3» Другої п'єси [429, с. 21]) композитор прагне не змінювати теситуру (всі викладення проводяться в амбітусі нони «C – Des»), що підкреслює ефект саме тембрової

⁸² Особливості темброво-фактурного комплексу Третьої п'єси «Барви» окремо розглянуті далі.

зміни як «перекрашування». Проте, «утримання» теситури в цій ситуації також є *спеціальним прийомом*, тому фактура жодним чином не «випадає» із поля уваги композитора – навпаки, А. Шенберг використовує властивості закріпленого амбітусу для досягнення своєї мети, а саме *ущільнення драматургічної горизонталі темброво-фактурного комплексу*, яка природно збільшується при застосованому теситурному обмеженні, справляючи також ефект «хорової» поліфонії.

Це, так би мовити, доведено до «абсолюту» в Третій п'єсі «Барви», що дуже добре видно, якщо звернутися до транскрипції «П'яти п'єс для оркестру» для двох фортепіано А. Веберна [432, сс. 17–20]. Фактурному та гармонічному «утриманню» протиставляється темброве «перекрашування», що є основоположним принципом, на засадах якого вибудовується вся п'єса; водночас, це не означає «розмежування» тембру та фактури, а навпаки – їхню узгодженість під час формування такого варіанту темброво-фактурного комплексу. Формування гармонічного комплексу, вочевидь, також здійснене завдяки використанню техніки серійності на її початковій стадії усвідомлення та розробки композитором – ці довготривалі (один такт чи декілька тактів у повільному темпі) співзвуччя виглядають складеними з інтервалів, або зіставлених акордів так, щоб звуки жодним чином не дублювалися, що можна розглядати в рамках розширеної тональної та модальної техніки⁸³ [149].

Основна гармонічна лінія триває всю п'єсу (окрім фермати в третьому такті цифри «1» [429, с. 32]) і знаходиться майже в одному теситурному положенні – максимальний амбітус охоплює від «А» великої октави до «D» другої; інші нечисленні функціональні елементи, такі як низькі басы та декоративні ефекти у верхній теситурі є доданими до цієї основної гармонічно-тематичної лінії, урізноманітнюючи, пожвавлюючи, змістовно збагачуючи основну ідею перекрашування. Ще одним показником фактурного «утримання» є майже однакова відстань-співвідношення між голосами

⁸³ Інтерпретування з точки зору гармонічної функціональності із доповненням здобутків джазової гармонії теоретично може бути здійсненим, але не входить до задач даної роботи. Детальний розгляд цієї частини, її інтонаційної організації здійснив Ч. Буркхарт (*Ch. Burkhardt*) [353].

головної акордової послідовності, який, між іншим, є відповідним принципам розташування в класико-романтичній гармонії (при тому, що склад акорду виходить за межі цієї системи). Усталення фактури динамізується постійними тембровими «перекрашуваннями» співзвуч, в результаті чого темброво-фактурний комплекс стає рухливим – зміна тембрового втілення відбувається в певному ритмі і вона стає *синтаксичним чинником цієї тембро-фактури*.

Недарма цій п'єсі приділяють увагу дослідники, такі як К. Дальхауз (*C. Dahlhaus*) [362, с. 141] та, особливо Ч. Буркхарт (*Ch. Burkhardt*) [353]. Показово, що темброва «палітра», якою озвучений акорд, залучає інструменти із різним способом звуковидобування, що суперечить «стандарту» оркестрування, за якого для досягнення більшої «злитості» звучання акорду він має бути викладений подібними / уподібненими / мікстованими тембрами. Проте, в контексті загального *ppp* фонічна цілісність акорду не порушується, а лише злегка увиразнюється, що є оригінальною розробкою А. Шенберга (більше деталей – у Додатку Б, п. 2. 12.). Така побудова темброво-фактурного комплексу, за усталеної фактури та рухливого тембрового компоненту – згадана попередньо *тоно-темброва поліритмія* – спонукає нас *характеризувати Третю п'єсу «Барви» як темброві варіації на фактуру-ostinato*. Разом із тим, тембро-фактура «Барв» динамізована декоративними елементами, які виникають «навколо» усталеного «фактурного *ostinato*», подібно до того, як це відбувається під час викладу остинатного тематизму в Першій та Другій п'єсах (Додаток Б, п. 2. 13.).

Підсумуємо, що у «П'яти п'єсах для оркестру» А. Шенберга присутні новаторські темброво-фактурні ідеї, власне, задум спонукав композитора до переосмислення можливостей музичної мови та мовлення задля коректного втілення позамузичних образів сфери образотворчого мистецтва. Також, в ході такої роботи, А. Шенберг акумулював доступний для нього багаж знань, умінь, досвіду тощо, задля втілення складного творчого завдання, що, як видно з результату, потребувало неабиякої творчої уяви.

Нова ідея *Klangfarbenmelodie* змушує композитора експериментувати із темброво-фактурним комплексом – кожна частина є, немов, «версією» втілення цієї ідеї. А. Шенберг у кожній п'єсі апробує різні варіанти втілення, що виражено різною організацією тембро-фактури на різних засадничих принципах при збереженні *коліоритоцентричного модусу інструментування* за якого, нагадаємо, *спостерігається пріоритет темброво-коліористичних якостей* в тембро-фактурі. Це не виключає фразування, послідовного розвитку музичної форми, драматургічного та синтаксичного аспектів – навпаки, ці якості набувають нового втілення в умовах авторської оригінальної розробки темброво-фактурного комплексу, який втілює творче завдання. Тому, у всіх частинах циклу, на засадах сюїтності як одного з достатньо вільних способів поєднання циклу, присутні певні загальні об'єднувальні елементи. Також, в кожній частині присутній свій власний принцип вибудови темброво-фактурного комплексу який стає чинником об'єднання п'єси, домінуючи в одній п'єсі, і виконуючи менш значущі функції в іншій:

1) дрібний мотивно-фразовий розвиток із використанням «закріплених» за певними елементами темброво-фактурних конфігурацій має перевагу в Четвертій п'єсі та у початковому епізоді Першої п'єси;

2) застосування *поліфонії темброво-фактурних шарів* як формотворчого принципу здійснено у П'ятій п'єсі «Обов'язковий речитатив» та, у поєднанні з іншими *темброво-фактурними модусами* у Другій п'єсі;

3) тембровим «перекрашуванням» присвячено всю Третю п'єсу за умов усталеного фактурного втілення, що було названо у даному дослідженні *тембровими варіаціями на фактуру-ostinato*;

4) застосування остинатного тематико-супроводжувального комплексу зі сталим темброво-фактурним втіленням, навколо якого відбувається розвиток та розробка тематизму є показовим для середньої частини Першої п'єси та фрагментів Другої п'єси, своєрідним чином це представлено у Третій п'єсі як один із засобів драматургічної динамізації, декорування, увиразнення.

Новаторське мислення А. Шенберга призвело до створення нових моделей темброво-фактурного комплексу (*Klangfarbenmelodie*) як музичного еквіваленту позамузичних образів живопису. В якості моделей для виявлення інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури в «П'яти п'єсах для оркестру» виступає, насамперед, самий процес розгортання форми, музичний рух, звідси тяжіння композитора до засобів поліфонічного розвитку (поліфонія темброво-фактурних шарів, поліфонічні трансформації тематизму, канонічні «нашаровування» уподібнених дрібних мотивів, що створює аналог серійного розвитку). Водночас, моделями також є фігури *ostinato*, подрібнений тематизм із закріпленими лейттебрами, принцип тембрового перефарбування фактурних елементів, власні трактування оркестрових *tutti* тощо.

Таким чином, «П'ять п'єс для оркестру» є істинно новаторським твором, актуальним для музикознавчого вивчення у різних аспектах. Як видно, *використання інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури є індивідуалізованим*, що зумовлено мобільністю темброво-фактурного чиннику в музично-комунікативній системі «композитор – виконавець – слухач». Відтак, *темброво-фактурний комплекс є чинником оркестрового стилю композитора*, що зумовлює доречність звернення в наступному підрозділі дисертації до творчості ще одного митця ХХ століття, оркестрові твори якого наділені особливими якостями – І. Стравінського.

4.3. Концерт для скрипки з оркестром І. Стравінського: інноваційна модель темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру

Описані у Розділі 3 тенденції розвитку інструментування в бік посилення змістовного впливу оркестрового колориту яскраво виражені в оркестровій творчості І. Стравінського. Спадщина композитора справедливо визнана як новаторська, навіть експериментальна – стильовому «світу» різних періодів творчості І. Стравінського притаманні специфічні риси, які роблять їх впізнаваними та інноваційними. Тому, зрозумілою є увага наступних

науковців до творчості композитора: В. Глівінський [74], І. Гребнева [79; 80], М. Друскін [111], С. Савенко [240], Г. Савченко [243–245], О. Сокол [260], І. Стравінський [263; 264; 265], А. Шнітке [331], Б. Ярустовський [338], Р. Крафт (*R. Craft*) [361], І. Стравінський – Р. Крафт [420], Е. В. Вайт (*E. W. White*) [425] та інших.

Задля висвітлення аспектів *інтерпретаційних можливостей тембру та фактури* в творчості І. Стравінського обрано партитуру його Концерту для скрипки з оркестром *in D* 1931 року [433].

У дослідженні використано періодизацію, запропоновану у праці М. Друскіна й за якою вирізнені три творчі періоди І. Стравінського: руський (приблизно 1908–1923 рр.), неокласичний (1923–1953) та пізній (1953–1968) [111, с. 67]. Розмаїття нових термінів, уведених музикознавцями для характеристики стильового синтезу, наявного у творах неокласичного періоду І. Стравінського, віддзеркалюють продуктивність такого творчого пошуку – А. Шнітке пропонує поняття «полістилістика» [332], С. Савенко – «варіації на стиль» [240], М. Друскін – «метод роботи з моделлю» [111]. В цей час у своїй оркестровій творчості композитор переосмислює всі компоненти музичної мови трьох епох – бароко, класицизму та романтизму – і синтезує їх в єдину стильову парадигму, в якій засоби цих історичних стилів (поняття Є. Назайкінського [204]) використовуються композитором на засадах, за Г. Савченко, «багатофігурності» та «комбінаторності» [244; 245].

Серед факторів, які сприяють стильовому синтезу в музиці композитора – застосування певних «ритм-інтонацій» (термін Б. Асаф'єва [12]); «нерегулярна акцентність», яка є «наявною в його опусах практично всюди, у творах будь-якого періоду, будь-якого жанру» (С. Савенко [241, с. 108]. С. Савенко визначає це як «родову ознаку музики Стравінського», виокремлює «два універсальних принципи», за якими вона втілюється «повторність (у крайньому вираженні – остинатність) і варіантність» [241, сс. 108, 112]. Дискурс ритміки І. Стравінського не оминає увагою В. Глівінський, за яким на перший план виходять параметри такту – він

«набуває у метриці Стравінського субстанціонального значення» [74, с. 5]. За В. Глівінським, трансформування величини такту відповідне з «етапами процесу формотворення»; водночас, незмінний темп урівноважує нестійкість ритмічних побудов та пов'язаний з «діалогічністю» у творчості митця – «боротьбі сил стабілізації та динамізації» [74, сс. 4–5].

Таким чином, дослідники відзначають вагомий внесок саме *часової координати тембро-фактури у створенні полістилістики*. Це також передбачає *поліфонізацію*, в тому числі, й *темброво-фактурних шарів* (див. підрозділ 4. 2.). Звідси виникає ефект «театралізованості» в музиці, за якої твір І. Стравінського (у тому числі, й Концерт для скрипки *in D*) стає «дійством» – безперервною «сценою» чи зміною сцен в єдиному творі-«спектаклі», учасниками якого є оркестрові інструменти та їхні групи. З точки зору формотворення це досягається завдяки композиційній пульсації, за якої «ритм музичної форми» (термін В. Бобровського [30]) підпорядковується уявному «сценарію», «лібрето». Це, в свою чергу, призводить до того, що **музика І. Стравінського наділяється чималим інтерпретаційним потенціалом** у виконавському, композиторському, слухацькому аспектах, відкриває можливості для *синтезу мистецтв*, про що свідчать постановки, що створювалися на основі концертно-симфонічних творів композитора, наприклад балет «Балюстрада» на музику Концерту для скрипки з оркестром *in D* (прем'єра 1941 року)⁸⁴.

Ще одним чинником театралізованості музичної драматургії є *моделювання* (див. Розділ 2) – композитор вдається до суттєвого модифікування вихідного жанру-моделі інструментального концерту при збереженні його основних засад. За думкою С. Савенко [241], жанр, «навіть зовнішньо позначений як традиційний, щоразу створювався наново», і це «в різних випадках здійснювалось по-різному, стаючи більш або менш радикальним за мірою переосмислення гіпотетичного зразка»; проте, композитор «не йде на різке порушення видових закономірностей концерту –

⁸⁴ Цей балет С. Савенко називає одним із найкращих у балетмейстера Дж. Баланчина [241, с. 65].

він варіює їх зсередини, створюючи своєрідний жанровий гібрид» [241, сс. 153, 158]. Серед прикладів, залучених С. Савенко, зазначено й про скрипковий Концерт *in D*, у якому «чотиричастинний цикл має ознаки барокової сюїти з характерним жанровим “асортиментом”», але «жанрова чистота порушується фінальною частиною, орієнтованою не на бароковий поліфонічний різновид жанру, а на більш пізній, скрипково-віртуозний» [там само]. В іншій публікації С. Савенко пов’язує таку увагу до барокової стилістики із «внутрішньою еволюцією стилю Стравінського», оскільки «музична мова автора розвивалася у напрямі все більшого посилення поліфонізації» [240, с. 190].

Дещо інакше трактує цю проблему І. Гребнева, коментуючи особливості форми цього твору так: «Цикл Концерту *in D* зовнішньо нагадує сюїтний, але за сутністю орієнтований на традиційну тричастинність» [80, с. 10]. Музикознавиця обґрунтовувала це збереженням принципу «швидко – повільно – швидко» у чотиричастинній структурі циклу, в якій друга та третя частини Концерту мають багато спільного, що виражається навіть в їхніх назвах – «Арія I» та «Арія II» [79, с. 13]. Дійсно, тричастинність стає основним, «оболонковим» структурним принципом, вираженим також і на рівні самих частин. Але, за жанрово-стилістичними ознаками твір є синтетичним, адже цикл та його частини, окрім тричастинності, демонструють також ознаки: 1) сонатності за рахунок «розробковості» розвитку, що підкреслюється темброво-фактурними засобами; 2) рондальності – у повторюваності «рефренних» епізодів, тематичних зерен, враження чого підтримується уподібненою темброво-фактурною організацією; 3) сюїтності, вираженої у деякій автономності частин циклу, а також завдяки *темброво-фактурній барвистості* матеріалу оркестрової партії. Це все відповідає такому принципу формотворення у музиці ХХ століття, який В. Холопова визначає як «поліструктурність» [298, с. 404].

«Титульний» для періоду творчості І. Стравінського неокласичний напрям Концерту для скрипки *in D* уособлений у широкому застосуванні

поліфонічних прийомів, наявності темброво-фактурних алюзій на бароково-класичну епоху і у програмі частин програмі частин – «Токата», «Арія I», «Арія II», «Капричіо». До речі, відсутність каденції компенсована «капричіозним» характером Четвертої частини та наявністю великої кількості «каденційноподібних» епізодів, в яких, окрім скрипки *solo*, є присутніми й солісти-оркестранти. Це стає також засобом посилення «концертування» та «концертності», як зазначив В. Ракочі [228, с. 56]. При наявності окремих стабільних жанрових, стилістичних – мелодико-гармонічних, темброво-фактурних «стовпів», що підтримують «конструкцію» твору (об'єднуючих принципів), розвиток матеріалу стає особливо динамічним. А. Шнітке характеризує це як «парадоксальність музичної логіки» І. Стравінського [331], застосування стилем минулого спрямовано на створення нового драматургічного контексту⁸⁵.

Попри «парадоксальність логіки» та стильове розмаїття, є беззаперечною послідовність музично-драматургічного розвитку, що також зумовлено межами жанрової моделі. І. Стравінський [265] наголошує на важливості *лімітування уяви* в творчості, що при цьому створює умови для отримання творчої свободи (як це не парадоксально звучить)⁸⁶. Тобто, І. Стравінський, фактично, пояснив визначену нами у Розділі 2 взаємодію *параметрів творчої особистості митця*, наголошуючи на «лімітуванні» та організуванні *сили уяви* засобами *набутих навичок, знань, досвіду, доступними засобами* тощо; композитор усвідомлював значення та кореляцію процесів «*paidia – ludus*» («фантазія – правила») у творчості (див. Розділ 2).

Віднайдення різноманітних засобів звукообразності у стильовій парадигмі І. Стравінського порушує питання їхньої *генези*. Вочевидь, *творче завдання композитора полягає в утворенні нової інструментальної музично-*

⁸⁵ «Неможливо написати зараз щось живе музичною мовою XVIII століття <...> але можна писати сучасною мовою, надаючи їй інтонаціям архаїчної схильності (або, навпаки, “старою” мовою, але з логікою розвитку сучасності). Це невідворотно зумовлює парадоксальність музичної логіки, що не вкладається у межі одного стилю однієї епохи» [331, сс. 385–386].

⁸⁶ «Функція творця – просіювання елементів, що створюються і надаються уявою, бо необхідно, щоб людська діяльність сама визначала для себе межі. Чим більше мистецтво проконтрольоване, лімітоване, напрацьоване, тим воно більш вільне» [265, с. 201].

театральної «реальності», яка міститься в уявній абстрактній проєкції як евристична модель (поняття М. Арановського [10]) та вибудовується завдяки залученню позамузичних образів (див. Розділ 2) з театрального мистецтва. Для конкретизації цього інструментального музично-театрального образу композитор обирає в якості методу *синтез жанрово-стильових моделей* різних епох, стильових напрямів⁸⁷. Це проясняє самий І. Стравінський. Традицію композитор вважає рушієм сучасної музики, що він висловив у курсі лекцій «Музична поетика», вперше виданому у 1942 році⁸⁸. Але, він зауважує про традицію, скоріше, як про цілісні здобутки композиторського мистецтва; у записах за 1931 рік (рік написання Концерту), митець зазначає, що «не належить до жодної течії чи школи», а своє творче завдання розуміє як «перетворення музики на дійство» [264, с. 103]. Таким чином, творчі наміри І. Стравінського стають більш зрозумілими – він ставить собі завдання ніби «узагальнити» здобутки видатних попередників та сучасників, синтезуючи різноманітні жанрово-стильові компоненти й завдяки цьому створюючи нову музично-образну якість. Остання, в свою чергу, потребує втілення засобами темброво-фактурного комплексу. Для досягнення враження «психологічної театралізації», його організація має містити «ненотовані властивості звуку», які при сприйнятті їх інтонаційним слухом, за Д. Кірнарською [140, с. 75], цю театралізацію створюватимуть. Це потребує такої організації тематичних, ладо-гармонічних і темброво-фактурних складових, яка сприятиме виведенню оркестрової колористики на перший план, що є досяжним за ужитку *змішаного і колоритоцентричного модусів інструментування*, як це було показано на прикладах, розглянутих у підрозділах 4. 1. та 4. 2. Таким чином, у Концерті для скрипки *in D* основним стає *змішаний модус інструментування* (нагадаємо, *зміст тонових структур виражений завдяки спеціальному темброво-фактурному втіленню*, див. Розділ 3). У такий спосіб моделюється

⁸⁷ Концерт для скрипки *in D* був написаний на замовлення й для конкретного виконавця, С. Душкіна [425, с. 329], але у межах згаданого нами у Розділі 2 *сценарію № 2* в системі «композитор – замовник».

⁸⁸ «Істинна традиція не є свідченням зниклого минулого; це жива сила, яка одухотворює і живить теперішнє. <...> Далека від повторення того, що було, традиція передбачає реальність того, що продовжує жити» [265, с. 197].

темброво-фактурний комплекс Концерту, що, водночас, не виключає застосування *інших модусів інструментування у певних розділах форми*.

За цих процесів виникає *інноваційна модель темброво-акустичної взаємодії соліста й оркестру – оновлений зразок темброво-фактурного комплексу, який увібрав історичні, національні та індивідуальні жанрово-стильові виміри і організація якого є спрямованою на їхнє синтезування у створюваній музичній композиції*. Це формулювання покликане відзначити, з одного боку, дотримання базових принципів моделі сольного концерту, а з іншого – втілення ідеї жанрово-стильового синтезу «всередині» означених меж, що відбивається на всьому матеріалі твору; ігрова опозиція «*paidia – ludus*», також сприяє театралізації.

Г. Савченко уводить спеціальні поняття в контексті вивчення проблематики «оркестрового письма» І. Стравінського як «індивідуальної системи технологічних прийомів та принципів, спрямованих на реалізацію тембро-фактурної структури всього твору» [245, с. 186]. За Г. Савченко, оркестровою фактурною фігурою є певна тембро-регістрова формула, яка може бути 1) повторюваною (остинатно чи варіантно-варіаційно), 2) або показаною однократно. Тож, «багатофігурність» зумовлена саме розмаїттям індивідуалізованих темброво-фактурних одиниць-«епізодів» на макросинтаксичному рівні, або особливою комплементарною організацією у різних фактурних «шарах» у мікросинтаксичному масштабі [244, сс. 251–252]. Ще однією рисою оркестрового письма І. Стравінського є «комбінаторність» – «метод знаходження різноманітних комбінацій шляхом перестановок, переміщень, різноконфігураційних сполучень на основі даних елементів у певному порядку» [245, с. 187]. Це означає, що *комбінаторика може бути названою одним із властивих композиторській творчості методів досягнення драматургічної цілісності образу на всіх музично-семантичних рівнях* – на цю думку наводить розглянута у Розділі 2 проблематика «етапів написання твору», на що вказують дефініції Я. Ксенакіса [166, с. 23].

У темброво-фактурному комплексі творів І. Стравінського комбінаторність, за Г. Савченко, «виявляється, передусім, в оперуванні дрібними тембро-фактурними елементами і структурами, що зумовлено типом тематизму композитора на основі інтервальної і мотивної варіантності», адже властива стилю І. Стравінського змінність тематичних елементів призводить «до прискороного темпо-ритму змін тембро-фактурних структур»; ще одним її виявом є застосування «прийомів тембрових передач і переключення» [245, с. 188]. Зазначене Г. Савченко *прискорення змінності тембро-фактури* означає і *прискорення темброво-фактурної тектоніки*, що стає фактором змін *щільності драматургічної горизонталі тембро-фактури*. Останнє, виходячи з попередньо проведеної аналітичної роботи (див. підрозділи 4. 1. та 4. 2.), стає засобом осучаснення стилю і може бути визначене як *особлива тенденція, яка спостерігається в творах із суттєвою часткою колористичного змісту*.

Але, створення партитури І. Стравінським за використання *змішаного модусу інструментування* у скрипковому Концерті *in D* увиразнює окреслені С. Адлером головні риси оркестрування твору в жанрі концерту і які виведені ним при розгляді творів-прикладів «успішних оркеструвань концертів минулих днів та сучасності»: 1) діалогічність; 2) ритмічна незалежність та комплементарність партії *solo* та оркестру; 3) зміна ролей – надання солісту та оркестру виконання ролей «переднього плану» («*foreground*») та «фону» («*background*»); 4) диференціювання тембрового забарвлення для вирізнення соліста (розмежування засобами тембро-фактурної функціональності); 5) «усвідомлення найбільш ясних типів акомпануючих фактур»; 6) реєстрування та позиціонування партії соліста «навпроти» («*vis-à-vis*») [339, с. 570]. Таким чином, у жанрі концерту може бути спостережена наявність двох відносно автономних *темброво-фактурних комплексів* – партії-*solo* та *оркестру*, які є діалогічно поєднаними. Звичайно, що за таких умов є можливим трактування темброво-фактурного комплексу як однієї цілісної системи (як і постає у звучанні); але, запропонована *дуальна проєкція* виправдана основною позицією жанру концерту, в якому виражена *агональна*

(змагальна) складова. Про це говорить й І. Стравінський щодо Концерту *in D*: «Головний мій інтерес був зосереджений на різних поєднаннях скрипки з оркестром» [263, с. 195]. Тож, діалог «соліст – оркестр» є введеним на концептуальний рівень, що робить концертний жанровий нахил «титкульним». Водночас, завдання ретранслювати «акторський», «театральний» *позамузичний вимір композиторського задуму* покладене саме на засоби темброво-фактурного комплексу, і, таким чином, ***композитор інтерпретує театральні образи та принципи драматургії засобами тембру та фактури.***

Для втілення свого задуму композитор використовує потрібний склад оркестру, без вживання ексклюзивних інструментів, як у попередньо розглянутому творі А. Шенберга⁸⁹ (див. підрозділ 4. 2.). Проте, привертає увагу «рідкоуживаність» окремих заявлених інструментів протягом форми – наприклад, литаври та великий барабан застосовуються тільки у Четвертій частині, відкриваючи її завершальний епізод (цифра «123» [433, с. 61]); литаври також виконують підкреслення у фрагменті, що передує означеному (з 2-го такту цифри «119» [433, с. 58]). Таким чином, фактом є те, що у темброво-фактурному комплексі концерту ударні інструменти є майже повністю відсутніми, єдина їхня функція – підкреслення епізодичних вертикалей та уведення нової ритм-інтонації для означення завершення Концерту *in D*. При цьому, ритміка партії соліста та оркестрових інструментів є достатньо чітко окресленою. Складається враження того, що для композитора є необхідним втілення задуму саме в системі «тон – ритм – тембр» (фактурні вертикаль, горизонталь та глибина) у такому вигляді, в якому участь всіх трьох компонентів є рівновеликою.

Темброво-фактурний комплекс твору виявлений у своїй найбільш міцно з'єднаній формі, що наводить на думку про те, що *змішаний модус*

⁸⁹ Група дерев'яних духових налічує: флейта-піколо та дві флейти; два гобоя та англійський ріжок; малий кларнет *in Es (in D)* та два кларнети *in B (in A)*; три фагота (партія третього фаготиста суміщає гру на фаготі та на контрафаготі). В групі мідних духових: чотири валторни *in F*; три труби *in C*; два тромбони, бас-тромбон і туба. Серед ударних наявні лише литаври та великий барабан. Струнні є представлені звичним «квінтетом» і в партитурі та окремо виписана партія скрипки *solo*.

інструментування як ведучий принцип є також представленим у достатньо «чистому» вигляді (звісно, на рівні всієї форми, адже в окремих епізодах можливі «відхилення» в сторону більшого домінування тону, або, навпаки, тембрового колориту). Це зумовлює високий ступінь *інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури* для цього твору на всіх рівнях музично-комунікативної системи «композитор – виконавець – слухач».

«Гостьова» роль деяких інших інструментів – зокрема, контрафагота – свідчить про прагнення ужитку потрібних тембрів лише у такому контексті, в якому вони є, за задумом композитора, доречними; І. Стравінський не прагне «відзначити» якийсь цікавий інструмент лише тому, що доручена йому темброво-фактурна функція отримуватиме особливу виразність, адже пріоритетом є драматургічна цілісність задуму. Разом із тим, рідкість застосування таких інструментів надає певної визначної тембрової риси тим фрагментам, де вони є уживаними. (три такти до кінця Першої частини [433, с. 22]; кінець Четвертої частини, цифри «130», «131» та «135» [433, сс. 64, 66]).

На прикладах «гостьової» ролі ударних інструментів та контрафаготу ми бачимо окремий випадок застосування прийому тембрового оновлення, цей «прийом» виведений на рівень загального принципу, який передбачає постійне оновлення, трансформування, видозмінюваності темброво-фактурного комплексу. Проте, «видозмінність» не означає «хаотичності», адже у дискурсі темброво-фактурної функціональності (а відтак, жанру, стилю та форми) І. Стравінський знаходить необхідні урівноважуючі елементи, що виконують *синтаксичну функцію*. Ними стають мелодичні, ритмо-гармонічні, темброво-колористичні візерунки («патерни») «навколо» яких реалізується змінність і які «утримують» *темброво-фактурну драматургію* цілісної форми. У Концерті для скрипки *in D* це породжує «колажність» темброво-фактурного комплексу та, відповідно, театралізацію звукового образу-втілення за визначної звукозображальності як додаваних, так і «стрижневих» партій, що також сприяє «зміцненню» форми за рахунок дотримання заявленого принципу концертності.

Розглянемо найбільш значні з цих стабілізуючих компонентів у *темброво-фактурній тектоніці* твору. Одним із них є тематична структура, яка з'являється одразу в першій частині, формуючи своєрідний короткий вступ (перший такт партитури [433, с. 3]). Це співзвуччя І. Стравінський у своїх бесідах з С. Душкіним називав «*passport*» (тобто, «візитна карта», «посвідчення»), про що пише Е. Вайт (*E. White*) [425, с. 330]. С. Савенко зазначає про те, що саме завдяки цьому увиразнюється «сюїтна цілісність циклу» [241, с. 158]. Саме з цього «*passport*-акорду», вочевидь, композитор вивів весь концерт, тому що його «ініціюючий» потенціал був використаний далі на початку кожної з частин циклу. Значну роль у цьому відіграє «прив'язка» тембру солюючої скрипки, що говорить про застосування не просто акорду в якості «лейтмотиву», а саме темброво-фактурного комплексу-побудови. Ще одним дієвим фактором є те, що сама структура акорду – надто розтягнений за теситурою мажорний тризвук, в якому терцієвий тон замінений на секундовий («*D*» першої октави, «*E*» другої, «*A*» третьої) створює певну гармонічну нестійкість, що обарвлена тембром скрипки *solo*. Це дозволяє «прикріпити» до цієї структури велику кількість гармонічних і темброво-фактурних асоціацій. Тож, фоніко-колористичні характеристики «*passport*-акорду» є дієвими для поєднання форми – застосування цих можливостей бачимо протягом всієї форми (Додаток Б, п. 3. 1.).

Аналітична робота показала, що композитор *інтерпретує* цю комбінацію, щоразу винаходячи спосіб «показати» її протягом форми. Але, І. Стравінський «зазначає» про неї не тільки завдяки мелодико-гармонічним прийомам, але, більшою мірою, засобами тембро-фактури, підкреслюючи *колорит його третього фактурного виміру – глибини* (який, нагадаємо, зумовлений тембровим та фонічним чинником, див. Розділ 1). Таким чином, вихідна «*passport*»-комбінація, пронизуючи всю форму, утворює своєрідну драматургічну лінію, перш за все, за рахунок специфічності наданих композитором *варіантів* темброво-фактурного комплексу – *вихідного* («оригіналу») та *похідного* («версій»). Це вимагає постійної присутності

соліста – його партія триває весь Концерт майже без перерв, уособлюючи «*passport*», постійно «нагадуючи» про нього у квазі-імпровізаційному дусі, розвиваючи при цьому ще й нові тематичні ідеї.

Ще одним об'єднуючим фактором форми є наявність тематичних «вузлів» та алюзій. Цікаво, що в такій інноваційній темброво-фактурній «атмосфері», базована на тричастинності драматургія розвитку форми («композиційний ритм», за В. Бобровським [30]) виглядає достатньо «академічною», навіть, «консервативною»; вона втілена за моделлю концерту, у чому вагому роль грає також зазначена вище присутність соліста, що актуалізує одну з найсуттєвіших рис жанру – змагальність. Все багатство темброво-фактурних «подій», «театралізовані сцени» між оркестровими інструментами та солістом викладаються «всередині» цієї стабілізованої в плані жанру і драматургії «оболонки»-парадигми, утвореної означеними наскрізними принципами. Проте, змінність темброво-фактурного комплексу й, відповідно, *тектонічні* процеси в ньому, створюють «опозицію» означеним стабілізуючим чинникам, стаючи фактором мобільності в *темброво-фактурній драматургії*.

Чинники цієї *тектоніки* не є однорідними. Одним із них, що виявляється на «глобальному» у масштабі циклу рівні, є своєрідне трактування оркестру І. Стравінським – оркестр представлений як великий «набір» різних ансамблів, що утворюються впродовж твору для озвучування того чи іншого епізоду (при постійній присутності соліста). Повторюваність цих ансамблів у репризах слугує також і стабілізуючим елементом, проте сама концепція «камернізації», що виникає за рахунок ужитку різних компактних за складом комбінацій інструментів, значно урізноманітнює темброво-фактурний комплекс партії оркестру. Цей прийом надає можливості для: 1) втілення «експериментальних» комбінацій скрипки *solo* з оркестром (про що висловлювався сам композитор [263, с. 195]); 2) створення ще одного константного принципу, що об'єднує концепцію твору («камернізування» великого оркестру як риса скрипкового Концерту *in D*); 3) застосування цього

принципу як маркеру «титульної» необарокової стилістики та можливості додавання інших жанрово-стильових ознак.

Щоправда, назви «необароковий» та «неокласичний» у контексті аналізу Концерту для скрипки з оркестром *in D* І. Стравінського виглядають дещо умовними, адже у цій парадигмі співіснують декілька стильових сфер, а саме: 1) барокова; 2) класична; 3) романтична (відчутний вплив оперно-балетної сфери); 4) розширена тональна та модальна техніки ХХ століття (термін Ц. Когоутека [149]); 5) елементи авангарду. Важко визначити, який з них є домінуючим – скоріше, вони є синтезованими. Цей стильовий синтез, розмежування, або «злиття» стилів в епізодах форми стає можливим завдяки *інтерпретаційному потенціалу тембру та фактури*, що можна виявити, звернувшись до розгляду партитури (Додаток Б, п. 3. 2.). Одним з прийомів, що привертають увагу є синтезування рис барокової музики та розширеної тональної системи ХХ століття, але *без розповсюдження поліфонічних принципів на тембровий компонент* (що було спостережено при аналізуванні циклу А. Шенберга, див. підрозділ 4. 2.).

«Камерність» фактури як один із «маркерів» неокласичної стилістики Концерту для скрипки з оркестром *in D* відзначалася самим І. Стравінським [263, с. 195]. Епізоди *tutti* є найбільш показовими у цьому плані – заявлений потрійний склад оркестру ніколи не виявляє своєї можливої потужності – темброво-фактурний комплекс *tutti* щоразу має інший склад інструментів та містить малу кількість мікстів. «Камернізація» спостерігається також у мелодиці, гармонічних та наявних декоративних елементах, що *синтаксично пов'язані у темброво-фактурному комплексі*. Окрім цієї риси, І. Стравінський використовує інші засоби створення алюзій на бароково-класичний стиль, приклади запропоновані у Додатку Б, п. 3. 3.

Стиль епохи романтизму, причому його різних періодів, також залучений засобами темброво-фактурної організації. У контексті дослідження оркестрової творчості доречно залучити до цієї стильової категорії й часто уживаний композиторами ХІХ століття прийом застосування «фольклорних»

алюзій за використання відповідних інтонаційно-тембрових засобів. З приводу цього, у І. Стравінського на момент написання Концерту для скрипки з оркестром вже був багатий досвід написання балетних творів «руського» періоду творчості. Таких алюзій достатньо багато у творі, тож, певна кількість прикладів є наведеною нами у Додатку Б, п. 3. 4.

Всі означені стильові «експерименти» в наведених розділах Концерту для скрипки з оркестром *in D* І. Стравінського актуалізують концертність. У цьому творі композитор часто вдається до тематичних і тембрових зіставлень як чиннику театралізації, концертності, «капричюзності» тощо. Найбільш показовими у цьому плані є епізоди-«каденції» різних частин – «Токати», «Арії I», «Арії II», «Капричіо» (Додаток Б, п. 3. 5.).

Розглянуті приклади показують, що створення необхідної колористики у скрипковому Концерті *in D* І. Стравінського відбувається завдяки *інтерпретаційному потенціалу тембру та фактури*, який реалізується композитором такими прийомами інструментування, які спрямовані на підсилення рис театральності, концертності та капричюзності в тембро-фактурі. Адже, саме засобами темброво-фактурного комплексу, його драматургічних, синтаксичних та тектонічних засад, забезпечується, з одного боку, стабілізація форми та її цілісність, з іншого – жанрово-стильовий синтез. За цих умов, компоненти темброво-фактурного комплексу не можуть бути відокремлені один від одного (що є однією з особливостей *змішаного модусу інструментування*), оскільки їхній сумарний акустичний ефект і визначає означені аспекти цілісності та, водночас, динамічності. Це робить твір складним для виконання – не у плані виконавської та диригентської технік, а саме з міркувань виконавської інтерпретації – вірного темброво-акустичного репрезентування розробленої композитором інноваційної моделі взаємодії «соліст – оркестр». Залучивши поняття А. Шнітке та Г. Савченко – «полістилістика», «багатофігурність» та «комбінаторність» – пропонуємо характеристику тембро-фактури Концерту для скрипки з оркестром І. Стравінського як *полістилістичну, багатофігурну, комбінаторну*.

Підсумуємо кореляцію музичного стилю, жанру і темброво-фактурного комплексу:

1) Вона прослідковується на рівні співвідношення «*соліст – оркестр*» – значення партії соліста в оркестровій партитурі посилюється через новаторське розуміння ролі як самого соліста, так і оркестру завдяки проекції-мультиплікації сольних функцій в партії інших інструментів, що стають або солістами-партнерами, або опонентами. Це досягається засобами темброво-фактурного комплексу, що поєднуються навколо певних принципів, які, у свою чергу, корелюють (та висвітлюють інтерпретаційний потенціал темброво-фактурного комплексу) із такими музично-змістовними рівнями, як темо-, формо-, жанро-, стилетворення: а) змінність темброво-фактурного малюнку як принцип формотворення та драматургії, що призводить до колажу – багатство темброво-фактурних рішень, ужитих композитором для кожного епізоду (єдиним константним елементом із точки зору темброво-фактурної функції можна умовно назвати партію соліста); б) соліст, за рідким виключенням, не залишається один, він завжди супроводжується оркестром, утворюючи «подвійний» темброво-фактурний комплекс – комплекс соліста та оркестру, в цьому висвітлюється синтезований модус концертного жанро-стилю у межах неокласицистського спрямування; в) колажність пов'язана з театралізацією, що, у свою чергу, сприяє виникненню ознак концертного жанру; на користь останнього «працює» й комплементарне функціональне доповнення партій соліста та оркестру – за принципами єдності або контрасту, рельєфу та фону, співвідношення переднього та дальнього плану, у тому числі й специфічно концертних (за С. Адлером [339, сс. 166, 570], як зазначається у Розділі 3 даного дослідження та у даному аналітичному підрозділі вище) тощо; г) темброво-фактурний взаємообмін і кореляція між тематичними елементами протягом музичного розвитку; темброво-колористичне перефарбування фактурно-тематичних елементів, ротація / трансформування темброво-фактурних елементів соліста та оркестру – постійну темброво-функціональну «дискусію» між кількома фактурними пластами.

Названі властивості та чинники темброво-фактурного комплексу спрямовані саме на вияв принципу змінності (характерного для жанру концерту) на всіх рівнях темброво-фактурної концепції даного твору.

2. Тракткування партії соліста в аспекті темброво-фактурного комплексу та його окремих чинників: а) роль скрипки *solo* щоразу інша, змінна – від солюючої до супроводжувальної; б) розмаїття метро-ритмічних, структурно-синтаксичних, зокрема, фразувальних, а також артикуляційних, динамічних, теситурних прийомів свідчить про наявний у творі *ігровий аспект* (розглянутий у Розділі 2 пропонованого дослідження), через який також реалізований жанрово-семантичний вимір концертності; в) зовнішня відсутність сольних каденцій компенсується «капричійною» програмою Четвертої частини та наявністю «каденційноподібних» епізодів у всіх частинах за участю не тільки скрипки *solo*, а й інших інструментів оркестру – індивідуально-авторське трактування засобами темброво-фактурного комплексу жанрової моделі концерту; г) тематизація певної темброво-фактурної структури в партії сольної скрипки – «*passport*»-комбінація «працює» як на концертну жанрово-стильову модель, так я на залучення іножанрових, зокрема, сюїтних рис: кожна з чотирьох частин Концерту починається з цієї структури, яка, змінюючись, залишається впізнаваною та слугує своєрідним «рефреном».

3. «Поліструктурність» (поняття В. Холопової [298]), як формоутворюючий принцип є цілком доречним й для характеристики побудови тембро-фактури оркестрової партії (за Г. Савченко «багатофігурність» та «комбінаторність» [244; 245]). Це виражене у особливій організації темброво-фактурного комплексу: а) оркестр трактований «набір» ансамблів, які утворюються у процесі розгортання форми, що «камернізує» фактуру Концерту; також, важливою рисою є перевага «чистих» тембрів і майже повна відмова від тембрових мікстів, за чого досягається також «прозорість» *tutti*; б) «агональний» аспект концерту «проникає всередину оркестру», завдяки цьому, Концерт для скрипки *in D I*. Стравінського набуває

й рис жанру концерту для оркестру – виникає діалогічність чи «колективна розмова» не тільки у відношенні «соліст – оркестр», але й, наприклад, «соліст – інструмент 1 – інструмент 2» із можливістю розширення кількості учасників за принципами «концертування», що означені І. Білою [26, с. 10]; інакше кажучи – всередині кожного з «ансамблів», утворюваних оркестром І. Стравінського виникають свої власні, оркестрові ансамблі із власними «суб-солістами»; в) власне, на жанрово-стильовому рівні це «працює» на користь «необароковості» та «неокласицизму», адже використаний метод нагадує поділ на інструменти *ripieni* та *concertati*; разом із тим, прагнення композитора до створення чисельних стилістичних альянсів зумовлює «полістилістику» (термін А. Шнітке [332]) оркестрового звучання Концерту І. Стравінського; на рівні форми та її епізодів це можна побачити у темброво-фактурній організації утворюваних ансамблів, яка є кожного разу в кожному новому ансамблі є оновленою та ужита з метою певної стилізації; г) завдяки означеним засобам, описані С. Адлером риси доречного оркестрування творів у жанрі концерту [339, с. 570] збагачуються додатковими драматургічними прийомами, які поглиблюють театральні образи, закладені у тембро-фактурі оркестру.

Висновки до розділу 4

Розділ 4 роботи містить аналітичні нариси про найбільш показові оркестрові твори першої половини ХХ століття – М. Равеля, А. Шенберга, І. Стравінського, що розглядаються в аспекті комплексного інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури. Під час аналітичних розвідок партитур також залучено джерела, представлені у попередніх розділах дисертації, системно використано методи розгляду та поняття, що обґрунтовані / дефіновані нами раніше. Обрані для апробації методології дослідження музичні зразки оркестрової творчості є циклічними творами для симфонічного оркестру, в яких композитори впроваджують новаторські ідеї, принципи, прийоми, що вплинули на розвиток оркестрової музики ХХ – початку ХХІ століть.

З'ясовано новаторські риси оркестрового мислення трьох видатних майстрів інструментування, підсумовано принципи, прийоми оркестрування, процеси моделювання драматургічної цілісності у творах, яку досягнуто засобами темброво-фактурних синтаксису, тектоніки, модальності, модусів.

Розглянуто партитуру «Іспанської рапсодії» М. Равеля [427], додатково залучено фортепіанну версію [428] для порівняння деяких якостей темброво-фактурного комплексу між «монотембровим» (фортепіано) та «політембровим» (оркестр) втіленнями. Програмність «іспанської теми» у творі М. Равеля знаходить своє відображення у темброво-фактурному комплексі і виражається в наявних ознаках національної іспанської музики, жанрових виявів рапсодійності, реалізованих засобами звуковисоти та часо-простору, оркестрової колористики, нового рівня зображальності, «екзотизму» та вишуканої складності оркестрових прийомів. Останні виходять за межі «стандартів» інструментування, а відтак, відкривають шляхи до реалізації можливостей змішаного модусу інструментування (в якому темброво-акустична сторона наділена такими самими змістовними «повноваженнями», що й тонові структури). У творі досягнута драматургічна, жанрово-стильова, контекстуальна органічність всіх чотирьох частин циклу, що здійснено завдяки синтаксичним і тектонічним властивостям тембро-фактури, їхньої взаємодії.

На рівень провідного принципу інструментування в «Іспанської рапсодії» М. Равеля виведені мікстування та / або «перекрашування»; визначено, що жанрово-стильові, драматургічні аспекти заявленої програми твору стають додатково увиразненими оновленими синтаксичними відношеннями в темброво-фактурній модальності, доступній оркестру.

Вивчення «П'яти п'єс для оркестру», ор. 16 А. Шенберга показали застосування колоритоцентричного (пріоритет темброво-колористичних якостей в тембро-фактурі) та змішаного модусів інструментування. Висловлено припущення, що композиторський задум цього твору містив значну частку образів з живопису; творче завдання полягало у намаганні

трансформувати уявну «картину» у відповідні музично-інтонаційні еквіваленти, тож «П'ять п'єс для оркестру» можна умовно вважати спробою втілення сформульованої А. Шенбергом ідеї *Klangfarbenmelodie*. Відтак, констатовано ключове значення інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури при втіленні такого задуму. Зазначено про прагнення композитора до уникнення програмності та певних жанрових меж. Розглянуто дискусивні питання щодо твору в музикознавчих джерелах, проведено аналітичну роботу над партитурою [429]; у якості додаткового матеріалу залучено фортепіанне перекладення А. Веберна [432] та останню редакцію «П'яти п'єс для оркестру» 1949 року [430].

Було виявлено перевагу унісонного викладу, особливо в тих частинах і фрагментах, в яких поліфонія відіграє провідну роль. Остання також проникає на глибинний рівень тембро-фактури, з'ясовано застосування тоно-тембрової поліритмії, роль тембрових варіацій на фактуру-*ostinato* (Третя п'єса). В свою чергу, «опозицією» до цього стає використання мотивного / фразового тематизму зі «закріпленням» за ними впізнаваної тембро-фактурної конфігурації (Перша, Четверта п'єси).

Партитура Концерту для скрипки з оркестром *in D* І. Стравінського висвітлює інші методи актуалізації інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури, що є показовим для творчості композитора. Висвітлено аспекти театралізації, чому сприяють ритм музичної форми, модифікація вихідної жанрово-стильової моделі (концерту), доповнення її іншими жанрово-стильовими ознаками (сонатності, рондальності, сюїтності), поліфонізація фактури; орієнтація на стильовий синтез («неокласицизм»), що зумовлює використання змішаного модусу інструментування.

Виявлено, що діалогічність «соліст – оркестр» введена на концептуальний рівень, відображений у позамузичному, театральному образному вимірі та специфічно втілений у тембро-фактурі. Це, зокрема, змінність тембро-фактурного малюнку як принцип формотворення та драматургії, що призводить до колажності; багатство тембро-фактурних

рішень, ужитих композитором для кожного епізоду; «подвійність» темброво-фактурного комплексу – двоярусність «пластів» соліста та оркестру виявляє синтезований модус концертного жанро-стилю у межах неокласицистського спрямування. Колажність пов'язана з театралізацією, що, у свою чергу, також сприяє закріпленню ознак концертного жанру; на користь останнього «працює» й комплементарне функціональне доповнення партій соліста та оркестру – за принципами єдності або контрасту, рельєфу та фону, співвідношення переднього та дальнього планів тощо.

Темброво-фактурний комплекс охарактеризовано як полістилістичний, багатофігурний та комбінаторний; виведено принципи кореляції темброво-фактурного комплексу із жанрово-стильовими засадами. З'ясовано, що темброво-фактурний комплекс Концерту для скрипки з оркестром *in D* І. Стравінського вбирає історичні, національні та індивідуальні жанрово-стильові виміри, що синтезуються. Завдяки цьому утворюється інноваційна модель темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру, за якої, з одного боку, витримані основоположні закономірності загальної моделі концерту, з іншого – втілено ідею жанрово-стильового синтезу «всередині» цієї моделі.

ВИСНОВКИ

Наведені висновки містять основні теоретичні та практичні положення дисертації відповідно до її мети, завдань, актуальності обраної теми, структури, наукової новизни, очікуваних результатів дослідження, що викладено у вигляді наступних підсумкових тез.

1. Сферою вивчення у представленій дисертації обрано оркестрово-симфонічну творчість композиторів першої половини ХХ століття, в якій сформувалися провідні для розвитку сучасного мистецтва естетико-стильові принципи музичного мислення. На прикладі найбільш показових в цьому плані інноваційних партитур М. Равеля, А. Шенберга та І. Стравінського виявлено різноманітні аспекти композиторської інтерпретації, мистецтва інструментування як особливої царини музичної виразовості, «звукового життя» твору, єдності всіх сторін звучання, віддзеркалених в оркестровому темброво-фактурному комплексі. Останній усвідомлюється в дослідженні в якості «інтонаційного резервуару» музики, адже виступає сумарним результатом звуковисотної вертикальної та часової горизонтальної координат музичного розвитку, його фоніко-кolorистичних і функціональних властивостей, генеруючих створення нової музично-акустичної цілісності. Ці напрями яскраво демонструють інтерпретаційний потенціал тембру та фактури, а відтак роль мистецтва художньої інтерпретації в авторській композиторській творчості, в цілому.

2. Визначено актуальні аспекти вивчення тембру та фактури, з одного боку, як окремих чинників, з іншого – їхньої сукупної дії в музиці. Задля цього залучено сучасні теорії: власне, тембру і фактури, музичної акустики, музичної інтонації, психології музичного сприйняття, композиторської творчості, художньої інтерпретації, інструментування тощо. У зв'язку з цим залучено етимологічний, акустичний, інтонаційний, інтерпретаційний аспекти розгляду тембру та фактури.

З'ясовано, що *тембр є однією зі складових музичної інтонації та інтонування*, тому останні є головними критеріями якості тембру – теорія музичної акустики пояснює це тим, що відчуття тембру (як і відчуття тону), залежить від спектру звуку. Обґрунтовано, що тембр в музиці наділений семантичними якостями, що пов'язано із музичним слухом.

Теорія фактури в музиці видається більш розробленою – науковці розглядають її *внутрішню будову* як «тканину» музичного мовлення, виразово-інтонаційне явище, а також як «зовнішній» *фактор*, який корелює з усіма іншими змістовними параметрами музичного твору; відтак актуальними під час дослідження фактури стають формотворчі, жанрові, стильові аспекти музичного твору. В цьому контексті особливо плідною для побудови дисертаційної концепції стала наукова думка про наявну у фактурі діалектичну єдність трьох координат – звуковисотної, часової, глибинної.

Розглянуто також інші вияви діалектики взаємодії тембру та фактури, за якої вони є функціонально взаємозалежними (темброво-фактурна функціональність). Розроблено нове трактування поняття «глибина фактури», з'ясована роль в ній тембру: *глибина фактури є тембровим потенційним або реалізованим у звучанні підсумковим «третім» виміром фактури, який становить діалектичну єдність її звуковисотної вертикальної та часової горизонтальної координат, фоніко-кolorистичних і функціональних властивостей, генеруючих створення нової музично-акустичної цілісності – темброво-фактурного комплексу*. Оскільки глибина фактури наділена певним темброво-інтонаційним потенціалом, визначено, що *глибина фактури має усвідомлюватися як специфічне темброве втілення параметрів фактурної щільності, маси, об'єму в процесі музичного розвитку* (це актуально також для збагнення музичного тексту подумки, що призводить до його озвучення в уяві). Відповідно, поняття «*темброво-фактурний комплекс*» в даному дослідженні розуміється як *усоблення всіх складових фактури, їхньої функції в єдиному фонічно-тембровому акустичному підсумку, що становить втілення твору у звучанні*.

3. Обґрунтовано, що темброво-фактурний аспект дослідження представлених оркестрових зразків поглиблює уявлення про сферу композиторської творчості, про жанрово-стильові, формотворчі, тематичні процеси у музичних творах. З приводу залучення інтерпретаційного дискурсу вивчення тембру та фактури на прикладі оркестрової музики визначено їхній інтерпретаційний потенціал, в цілому розглянуто питання художньої інтерпретації як актуального напрямку музикознавчих досліджень, досліджено закономірності музично-комунікативної системи, наукового усвідомлення її стадій, визначено роль тембрових і фактурних чинників, порушено питання музичної мови та мислення. Окрему увагу приділено інтерпретаційним процесам у композиторській, виконавській творчості, слухацькому сприйнятті; визначена наявність та дія ігрової складової в музиці та художній інтерпретації, зокрема.

Висунуто припущення, що художньо-інтерпретаційний процес має здійснюватися не тільки завдяки музичному мисленню, а і за участі *музичної чуттєвості*; задля підтвердження цього залучено теорію гри. Розглянуто наявні та запропоновано власне визначення *слухацької інтерпретації як слухацького прийняття та прочитання звукового втілення твору, що спрямовано на відтворення абстрактного образу (композиторського задуму) у новій, «рідній» для слухача-інтерпретатора уявній змістовній проєкції*.

4. Розглянуто проблематику композиторського мистецтва, значення в ньому інтерпретаційних процесів, залучено та вивчено джерела (у тому числі, ті, що належать композиторам), присвячені різним аспектам композиторської творчості, класифікації її напрямів, документальні, епістолярні матеріали, цінність яких пов'язана з фіксацією творчого композиторського досвіду. Обґрунтовано доречність застосування поняття інтерпретація не тільки в сфері вторинних жанрів, що є більш традиційним для сучасних досліджень а й оригінальної композиторської творчості; проведено огляд спеціальної літератури.

З'ясовано, що *композиторський задум містить в собі складові як музичної, так і позамузичної природи і є уявним абстрактним образом музичного твору* (що передбачає також існування певного *передфактурного задуму-ідеї*, як однієї з форм образів). Розглянуто проблему творчого процесу під час написання твору; з'ясовано, що композитор використовує існуючі художні моделі стилю, жанру, форми та її елементів тощо, спираючись на існуючий досвід попередників, що також стосується й синтезу мистецтв.

Приділено увагу аспектам перетворення наявних у композиторському задумі *позамузичних образів у музичні*; порушено питання *еволюції композиторського задуму*, яка здійснюється у межах *творчого завдання – вектору / напрямку творчих намірів та їхнього втілення у творі*. Окремо висвітлено вплив на ці процеси основних факторів: *внутрішнього – творчої індивідуальності митця – яка є комплексом параметрів (професійних та позапрофесійних), що зумовлюють появу композиторського задуму, його втілення в тексті твору та постановлення творчого завдання; зовнішнього – об'єктивних умов для написання твору – сукупністю зовнішніх обставин, які змінюють вектор намірів творчої індивідуальності композитора*. Увагу сконцентровано на найсуттєвішій об'єктивній умові – *постаті замовника*; представлені *сценарії взаємодії системи «митець – замовник»*. З'ясовано, що *творча індивідуальність митця «поділяється» в процесі роботи на дві частини – «Я-творець» та «Я-цензор», причому, остання здатна до «об'єктивації» (критичний погляд композитора на результат «зі сторони»), що особливо виразно проявляється при роботі над повністю власній концепції твору («самозамовлення»).*

У зв'язку з цим у дисертації запропоновано визначення *композиторської творчості як роду діяльності, спрямованої на продукування, синтез та опрацювання музичного матеріалу у відповідності до композиторського задуму та творчого завдання*. Водночас, *композиторська інтерпретація як процес є залученою за умов будь-якого типу композиторської творчості, але не є тотожною їй*. Це розмежування здійснено завдяки визначенню

композиторської інтерпретації як творчого процесу – засобу художнього трансформування немuzичних образів у музичні, музичних образів – в музичний текст; композиторська інтерпретація сприяє оцінюванню адекватності (відповідності) отриманого тексту вихідному композиторському задуму та творчому завданню.

5. Процеси композиторської творчості та інтерпретації залучають творче моделювання; щодо цього запропоновано власний погляд – під час роботи композитора, твір існує в двох основних проєкціях: *започаткування та вибудова композиторського задуму (уявна абстрактна проєкція); його реалізація та реструктуризація (опрацювання / редагування) в тексті (конкретизована проєкція)*. Зазначено про наявність зворотного зв'язку між цими проєкціями, в чому свою роль відіграє *координата фактурної глибини*.

Наведено позиції загальної теорії моделювання, її етимологічний, термінологічний аспекти, визначено механізми дії цього явища в композиторській творчості (і зокрема, у сфері композиторської інтерпретації та в музично-комунікативній системі), підкреслено дуальну природу моделювання в музиці – як процесу та як результату.

Запропоновано *типологію моделей-етапів* у музичній комунікації за якою: *композиторський задум є уявною абстрактною, частково конкретизованою моделлю музичного твору; текст є двовимірною моделлю поки що незвученого тривимірного темброво-акустичного втілення композиторського задуму; звукове втілення інтерпретації виконавця є унікальною тривимірною моделлю (виконавською моделлю); у свідомості слухача твір міститься як модель-«відбиття» задуму композитора, ретрансльованого виконавцем у звуковому втіленні (слухацька уявна модель)*. Разом із тим, виявлено, що сам *композиторський задум є одночасно і моделлю дійсності, і моделлю-віддзеркаленням («аналогом», за Л. Шаповаловою [320]) особистості митця, текст якої стає моделлю другого порядку.*

Зроблено висновок, що *процес моделювання пронизує всю музично-інтерпретаційну творчість, а музичне мистецтво існує як акустично-*

інтонаційна модель дійсності; наявність відносно точної нотаційної двовимірної текстової основи надає певної стабільності музичному мистецтву, не позбавляючи його необхідного *інтерпретаційного потенціалу*; *глибина фактури*, а відтак, *темброво-фактурний комплекс* посідають чільне місце в музичній комунікації, адже *моделі-складові задуму* – жанрові, стилістичні, цитати, алюзії, інші види взаємодії із музичним «полем» фольклору, професійних творчих надбань минулого та сучасності (інтонаційно-мелодичні патерни та моделі-схеми) – втілюються в темброво-фактурному комплексі.

6. Останнє виводить на перший план інтерпретаційні можливості інструментування, базу якого на початку ХХ століття склала велика кількість *вихідних темброво-фактурних моделей-патернів*. Виходячи з цього, увагу приділено проблематиці становлення оркестру, розвитку мистецтва інструментування, його засад – історичних технік, прийомів; для усвідомлення стильової парадигми в оркестровій творчості, відповідно до обраного в дисертації історичного періоду, розглянуто наукові, практико-методичні джерела за напрямками оркестрових стилів та історії формування оркестру, інструментознавства та органології, історичних аспектів та сучасних проблем диригування, практичних позицій мистецтва інструментування, інших дискурсів оркестрової творчості в контексті стилю, жанру, тембрової драматургії, синтаксису, модальності. Також, уточнено кореляцію двох загальноживаних у музикознавстві понять «інструментування» та «оркестрування».

З'ясовано, що поява оркестру була зумовленою музичним історично-стильовим контекстом, *теоретичним осягненням та практичним застосуванням темброво-фактурних засобів*, що свідчить про усвідомлення *виразового потенціалу тембру та фактури*. Визначено важливість жанрового аспекту як одного з рушіїв оркестрової творчості, що віддзеркалено в появі та розвитку суто оркестрових жанрів; розглянуто питання *інтерпретаційних властивостей симфонізму* як нового способу творчого мислення та

пов'язаного з ним *типу оркестрово-симфонічного задуму композитора*. Звідси виведений висновок, що оркестр стає *моделлю звучання, будучи стилем та жанротворчим фактором*; це дозволяє вважати, що *оркестр є концепцією написання, виконання та слухання музики (відповідно, оркестрово-симфонічне виконавство є способом інтерпретування задуму композитора)*. Визначено, що вектор творчих пошуків композиторів першої половини ХХ століття був спрямований на *відкриття нових виразових можливостей темброво-фактурної колористики для передачі образу композиторського задуму та, відповідно, формотворення у системі функцій «i – m – t»*; підсумовано, що за станом на початок ХХ століття *сенс концепції оркестру для композиторів ХХ століття полягав в ідеї втілення специфічної, комплексної та різнобарвної колористики*.

Приділено увагу розгляду поняття «колорит», уточнено аспекти усвідомлення його в музичній композиції; під час розгляду джерел з інструментування зроблено висновок, що *вся парадигма сучасного інструментування як системи є моделлю, в якій віддзеркалений музично-оркестровий мовний, мовленнєвий, мисленнєвий та чуттєвісний досвід митців (композиторів, виконавців) та слухачів*. Проаналізовано поняття «оркестровий стиль» на прикладі музикознавчих досліджень, запропоновано його власне «проектне» розуміння в дискурсі розглянутих питань творчої індивідуальності, інтерпретаційних процесів та рефлексії – *оркестровий стиль є віддзеркаленням композиторського мислення та методу, що виявляється у специфіці оркестрового письма при озвученні комплексу (реальному чи уявному) ужитих композитором засобів музичної виразовості як втілення задум митця*.

Визначено *мету інструментування, яка полягає у втіленні композиторського задуму в тексті та взаємодії всіх музично-інтонаційних елементів у темброво-фактурній єдності*. Визначено залучення інструментування до виконання цієї мети у системі функціонально-композиційних рівнів «i – m – t» та узагальнено моделювання темброво-

фактурного комплексу в інструментуванні, в якому залучені стандартизовані та нестандартні моделі темброво-фактурних комплексів, які, з одного боку, впливають на формування композиторського задуму, з іншого – стають основою для авторських творчих розробок.

7. На матеріалі розглянутих джерел з питань музичної і тембрової драматургії визначено явища: *темброво-фактурної драматургії як темброво-фактурного розвитку, процесу образно-виразової вибудови художнього змісту твору; темброво-фактурного синтаксису як єдності структурних елементів тембро-фактури (типів темброво-фактурного розвитку), яка виявляє їхні координацію та субординацію як між собою, так і з іншими музично-змістовними засадами, завдяки чому досягається «дискретність» та / або наскрізність музично-композиційного процесу; темброво-фактурної тектоніки – системи темброво-фактурної організації в музичному часо-просторі.*

З'ясовано, що інструментування унаочнює принципи / механізми моделювання темброво-фактурного комплексу як складової процесу втілення композиторського задуму у відповідності до творчого завдання; таким чином, інструментування у вузькому розумінні є частиною композиторської техніки. Звідси, актуальним став розгляд поняття «темброва модальність», що уточнено як «темброво-фактурна модальність», вона є формою композиційної логіки, яка виявляється у стабільності чи мобільності темброво-фактурної функціональності та здійснюється за ustalеними в музикуванні принципами музично-драматургічного розвитку (останні є віддзеркаленням жанрово-стильового контексту музичного твору). З цього приводу, залучено етимологічно споріднене поняття «модус», яке в дисертації отримує наступне трактування – «темброво-фактурний модус» (або лад), який є послідовністю закономірно пов'язаних логікою драматургічного розвитку форми змін, градації, перебудов темброво-фактурної єдності; уточнено, що поняття «темброво-фактурна модальність» є ширшим, вміщуючи в себе темброво-фактурний модус-лад.

8. Визначено умовно дві головні тенденції історичної еволюції оркестрового письма, за яких в якості головних музично-змістовних носіїв обрано або тон або «темброво-фактурний колорит». На основі розглянутих практичних надбань з інструментування, а також теоретичних джерел, в роботі уведено поняття *«модусу інструментування»* – *методу організації темброво-фактурного комплексу з опорою на інтонаційні засоби тонових структур, та / або темброво-колористичних побудов*. Запропоновано й інакший спосіб трактування уведеного поняття – *як стильової тенденції, або типу інструментування в музично-історичному контексті та теорії оркестрових стилів*; розглянуто й деякі інші аспекти нововведеного поняття.

У дисертації також здійснено *типологію* модусів інструментування і *виділено три основних: тоноцентричний – темброво-фактурне втілення розраховане на ясне та ефективно донесення тонового змісту, тобто є вираженням пріоритет тонових побудов; колоритоцентричний – тонові побудови та їхні фонічні властивості підпорядковуються меті композитора створити певний колористичний звукообраз, тож спостерігається пріоритет темброво-колористичних якостей; змішаний модус, представлений у підтипах власне змішаного модусу інструментування (за якого і тонові побудови, і темброво-фактурний колорит наділені суттєвим змістовним значенням) та подвійного модусу (за ужитку двох або більше темброво-фактурних пластів, написаних у різних модусах інструментування)*.

Звідси визначено, що *модус інструментування є фактором оркестрового стилю композитора, але не є власне жанротворчим чинником; водночас, він здатний впливати на якість темброво-акустичного втілення жанрової моделі, сприяючи також і жанровому синтезу (якщо вихідних моделей багато)*. З'ясовано, що модус інструментування визначає функціональні взаємовідносини тембру та фактури, темброво-фактурних драматургії, синтаксису, тектоніки, модальності, модусів, що дозволяє запропонувати погляд на *інструментування як на засіб композиторської інтерпретації*.

Разом із тим, інструментування може трактуватися і як вияв композиторської інтерпретації, якщо мати на увазі аспекти виразового та, відповідно, інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури. Поняття «виразовий потенціал» та «інтерпретаційний потенціал» піддаються розмежуванню в дисертації: виразовий потенціал тембру та фактури розуміється як здатність тембро-фактури бути носієм музичного змісту, виражати композиторський задум та його виконавське творче трактування, що визначає якість звучання темброво-фактурного комплексу; водночас, під інтерпретаційним потенціалом тембру та фактури ми розуміємо їхню здатність бути інтерпретаційними чинниками у музично-комунікативній системі «композитор – виконавець – слухач».

Виходячи з цього, в роботі підсумовані вияви інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури, завдяки чому визначено, що інтерпретаційний потенціал тембро-фактури демонструє різну спрямованість в процесі моделювання у кожній ланці музично-комунікаційної системи: на композиторському рівні – від узагальненого образу до його конкретизації; на виконавському – розшифрування та транслювання; на слухацькому – сприйняття конкретизованого звукового втілення, «поглинення», «розмиття» та реструктурування (фантазування) образу. Розглянуто кореляцію інтерпретаційного потенціалу в контексті запропонованої типології модусів інструментування; підсумовано, що він проявляє себе у межах системи стилю – індивідуального, національного, епохального, у спрямуванні їхньої комплексної взаємодії на інші музично-змістовні рівні – жанр, драматургія, формотворення, тематизм, його елементи.

9. Відповідно до методології дисертаційного дослідження (із залученням необхідної джерельної бази) проведено аналітичну роботу над партитурами «Іспанської рапсодії» М. Равеля [427; 428], «П'яти п'єс для оркестру» А. Шенберга [429; 430; 431; 432], Концертом для скрипки з оркестром І. Стравінського [433]. З'ясовано засади новаторського оркестрового мислення цих композиторів завдяки розгляду їхніх методів, принципів,

прийомів інструментування, закономірностей моделювання драматургічної цілісності, що досягнуто засобами темброво-фактурних синтаксису, тектоніки, модальності, модусів. Коротко узагальнено на засадах положень Розділів 1–3 дисертації результати аналітичних розвідок з акцентом на аспекті моделювання.

Розгляд партитури «Іспанської рапсодії» М. Равеля показав, що інтерпретаційний потенціал тембру та фактури виявляється у *моделюванні* композитором художньо-змістовних, музично-семантичних, формотворчих рівнів в «Іспанській рапсодії»: іспанської тематики, відповідних до неї мелодико-гармонічних, метро-ритмічних рис у музичному творі, необхідного темброво-фактурного колориту; використання змішаного та колоритоцентричного модусів інструментування та їхньої змінності; актуалізації глибинного рівня фактури; висвітлення жанрово-стильових ознак частин циклу; драматургічної цілісності та послідовності розгортання форми, контекстуальної органічності її складових (що досягнуто на засадах синтаксису і тектоніки тембро-фактури); поєднання всіх музично-змістовних компонентів у загальну систему тощо. Серед провідних прийомів-моделей інструментування відзначено мікстування та / або перефарбування, що виходять на рівень організаційного принципу в темброво-фактурному комплексі «Іспанської рапсодії».

Вивчення «П'яти п'єс для оркестру» А. Шенберга показало, що композитор вибудував нові моделі темброво-фактурного комплексу (*Klangfarbenmelodie*) як музичних репрезентантів позамузичних образів живопису. В якості однієї з провідних *моделей*, що актуалізують інтерпретаційний потенціал тембру та фактури, названо оновлену динаміку музичного руху та розгортання форми за якої композитор тяжіє до засобів поліфонії – поліфонія темброво-фактурних шарів, поліфонічні трансформації тематизму, канони (у тому числі, багат шарові). Також, як *моделі* використано: засади, аналогічні серійності, фігури-*ostinato*, подрібнений тематизм (у тому числі, лейттембрика), принципи темброво-фактурного

перекрашування, нові трактування оркестрових *tutti* тощо. Серед особливих прийомів відзначено тоно-темброву поліритмію, темброве перекрашування, утворення щільних унісонних мікстів, поліфонію темброво-фактурних шарів, тембрового варіювання за умов фактури-*ostinato*.

Аналітична робота над Концертом для скрипки з оркестром *in D* І. Стравінського виявила формування *інноваційної моделі темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру*. Ця модель полягає в особливому трактуванні композитором партії соліста, оркестру та діалогічності відповідно до жанру концерту; в цій *моделі* проявляється театральність, зумовлена особливою драматургією тембро-фактури, стильовим та жанровим синтезом, формотворчими засадами, колажністю, поліфонізацією фактури; серед поєднуючих чинників – концертність, тричастинність (модель-схема, попри поділ циклу на чотири частини) та варіантність музичних побудов (однією з основних є «*passport*-акорд»). Це зумовлює використання композитором всіх трьох типів модусів інструментування із пріоритетом змішаного – головного чинника вибудови темброво-фактурного комплексу.

10. Проведене дослідження дозволило виявити засади функціонування інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури з багатьох ракурсів, а саме: 1) теоретичного розуміння тембру та фактури як єдиної системи – темброво-фактурного комплексу, усвідомлення значення третьої, лише опосередковано відображеної координати фактури, а саме глибини; 2) комунікативного аспекту музичної творчості, що залучає розуміння художньої інтерпретації як процесу і залучає розгляд музичного мислення, чуттєвості, мови, мовлення, ігрового аспекту музичної творчості, різних етапів реалізації музичної комунікації; 3) композиторської творчості, диференціації процесів, власне, творчості та інтерпретації, аспектів формування композиторського задуму, його музичних та позамузичних складових, творчого завдання, його чинників тощо; 4) аспектів моделювання в композиторській творчості, а також у музичній комунікації; 5) тенденцій історичного становлення оркестру як музично-комунікативної концепції, мистецтва інструментування та

поступового усвідомлення виразових можливостей темброво-фактурної колористики; 6) темброво-фактурних драматургії, синтаксису, тектоніки, модальності, модусів; 7) типології модусів інструментування як обраної парадигми організації темброво-фактурного комплексу; 8) безпосередньо в аналітичній роботі над партитурами визначних у роботі композиторів-новаторів техніки оркестрування, виявлення практичних аспекти реалізації інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури, підтвердження усіх положень теоретичних розділів дисертації.

Підсумовані дисертаційні положення складають перспективу подальших наукових розвідок у зазначеній сфері музичної творчості, дослідження якої ніколи не втрачає своєї актуальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агапов О. Интерпретация как практика автопоэзиса человеческого бытия. Казань : Познание, 2009. 248 с.
2. Агафонников М. Симфоническая партитура. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1981. 196 с.
3. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. Пер. с нем. 2-е изд. Москва : РОССПЭН, 2008. 448 с.
4. Аксенов В., Арановский В., Ярустовский М. Симфония. *Музыка XX века: очерки в 2-х частях*. Москва : Музыка, 1980. Книга 2. С. 108–191.
5. Ансерме Э. Беседы о музыке. Ленинград : Музыка, 1976. 110 с.
6. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 720 с.
7. Александрова Е. Фактура как проявление отношений рельефа и фона (на материале фортепианной музыки австро-немецкого романтизма) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1988. 26 с.
8. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2020. С. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01>
9. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 58. С. 239–245.
10. Арановский М. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора. *Бессознательное. Природа, функции, методы исследования*. Тбилиси : Мецниереба, 1978. Т. 2. URL: <http://psychologylib.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st101.shtml>
11. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.

12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Кн. 1 и 2. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
13. Асафьев Б. М. И. Глинка. Ленинград : Музыка, 1978. 312 с.
14. Афанасьев Ю. Роль моделирования в художественном отражении и его проявление в музыке : автореф. дисс. ... канд. филос. наук. Киев, 1977. 24 с.
15. Багадуров В., Гарбузов Н., Зимин П., Корсунский С., Рождественский А. Музыкальная акустика. Общая редакция Н. Гарбузова. Москва : Гос. муз. издат., 1954. 236 с.
16. Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки : учебник. Санкт-Петербург : Композитор, 2003. 236 с.
17. Балашов Е. Информационно-эстетическая природа музыкального тембра. *Акме. Альманах : сб.ст.* Саратов : Юл, 2001. Вып. 2. С. 65–66.
18. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Пер. с фр. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
19. Батовська О. «Хорові картини» В. Бібіка як втілення системи новітніх музично-виразових засобів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України*. Київ, 2020. № 3'2020. С. 160–165. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3135>
20. Бахтин Н. Философия как живой опыт. Избранные статьи. Москва : Лабиринт, 2008. 240 с.
21. Беліченко Н. “Модель” та “структура” як константи художнього стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2006. Вип. 17. С. 200–208.
22. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. Москва : Правда, 1989. 608 с.
23. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Т. 1. Москва : Музыка, 1972. 531 с.
24. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1985. 238 с.

25. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 2 (26). С. 107–111. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/handle/123456789/27612>
26. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації на прикладі творів Л. М. Колодуба : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ, 2011. 20 с.
27. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Ленинград : Музыка, 1969. 312 с.
28. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград : Музыка, 1974. 144 с.
29. Блюм Д. Краткий курс инструментоведения. Москва–Ленинград : Музгиз, 1947. 100 с.
30. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
31. Богатирьев В. Принципы оркестрового стилю С. Турнеєва. Магістерська робота. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 96 с.
32. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку ХХ ст.) : монографія. Харків : ФОП Сілічев, 2007. 350 с.
33. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург, 2006. 648 с.
34. Борисенко М. Оркестровые транскрипции. Некоторые аспекты анализа в системе композиторского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Київ : Наук. світ, 2001. Вип. 7. С. 66–71.
35. Борисенко М. Жанр транскрипції: До проблеми класифікації. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство: зб. матеріалів наук.-метод. конф.* Харків : Стиль, 2001. Вип. 3. С. 114–119.
36. Борисенко М. Бах – Веберн. Фуга-річerkата № 2 з “Музичного дарунку”: До проблеми інтерпретації першоджерела. *Проблеми взаємодії*

мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Київ : Наук. світ, 2002. Вип. 9. С. 85–98.

37. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харків, 2005. 17 с.

38. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. м-ва. Харків, 2005. 195 с.

39. Борисенко М. Транскрипція як різновид композиторської інтерпретації: типологічні ознаки та дефініція. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2006. Вип. 17. С. 209–222.

40. Борисенко М. Транскрипції і транспозиції: метод компаративного розгляду. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2009. Вип. 27. С. 71–88.

41. Борисенко М. Художник та його час: Нінель Лібероль – музикознавець і письменниця-мемуарист. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2015. Вип. 43. С. 34–57.

42. Бородавкін С. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : дис. ... канд. м-ва. Одеса, 1998. 202 с.

43. Бородавкин С. Эволюция оперного оркестра в XVII-XVIII веках: от Я. Пери до В. А. Моцарта. Одесса, 2011. 540 с.

44. Бородавкин С. Эволюция оперного оркестра в XIX веке. Т. I: Первая половина XIX века. Одесса : Печатный дом, Друк Південь, 2013. 672 с.

45. Бородавкин С. Эволюция оперного оркестра в XIX веке. Т. III. Кн. 1-я: Вторая половина XIX века. Русская опера. Одесса : Друкарський дім, Друк Південь, 2019. 327 с.

46. Будников В. Тембральность фортепианной фактуры в исполнительском тексте: на примере произведений Н. К. Метнера : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2020. 23 с.

47. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. Пер. с франц. Б. Скуратова. Москва : «Логос-Альтера», “Ессе homo”, 2004. 200 с.

48. Бурська О. Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у пошуку інтонаційної виразності звукового образу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2018. № 2. С. 90–102.

49. Бутир Л. Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова. *Оркестровые стили в русской музыке : сборник статей*. Ленинград : Музыка, 1987. С. 49-72.

50. Варнава Р. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис. ... канд. м-ва. Львів, 2017. 224 с.

51. Вахитов Я. Теоретические основы электроакустики и электроакустическая аппаратура. Москва : Искусство, 1982. 415 с.

52. Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма. Москва : Музыка, 1975. 143 с.

53. Вейнгартнер Ф. Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам. Том I: Бетховен. Москва : Музыка, 1965. 309 с.

54. Веприк А. Трактовка інструментів оркестра. Москва : Музгиз, 1961. 302 с.

55. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва, 1978. 486 с.

56. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство : зб. ст.* Київ : Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 91–107.

57. Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура» : автореф. дис ... канд. м-ва. Київ, 2004. 18 с.

58. Влазнева Н. К вопросу о формообразующей роли фактуры: на прим. анализа фортеп. сонат Гайдна : диплом. работа. Машинопись. Харьков, 1980. 70 с.

59. Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга. Москва : Издательство ЛКИ, 2007. 422 с.

60. Волкова П. Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства). *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2008. С. 96–102. URL: [https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/11\(78\)/volkova_11_78_96_102.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/11(78)/volkova_11_78_96_102.pdf)
61. Волкова П. Реинтерпретация в свете философии искусства: к постановке проблемы. *Теория и практика общественного развития*. 2009. № 2. С. 170–182. URL: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2009/2/volkova.pdf
62. Волконский А. Основы темперации. Москва : Композитор, 1998. 92 с.
63. Воропаева О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харків, 2009. 16 с.
64. Выготский Л. Психология искусства. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. 480 с.
65. Выходец А., Гитлиц М., Ковалгин Ю, Никонов А., Однолько В. Радиовещание и электроакустика: Учебник для вузов. Москва : Радио и связь, 1989. 432 с.
66. Гайденко И. О понятии “композиторские техники”. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти*. Харків, 2006. Вип. 17. С. 232–239.
67. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. Москва–Ленинград : Издательство Академии Наук СССР, 1948. 85 с.
68. Гвардини Р. Смерть Сократа: Интерпретация платоновских диалогов «Евтифрон», «Апология Сократа», «Критон» и «Федон». Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2018. 384 с.
69. Геварт Ф. Руководство к инструментровке. Пер. с франц. проф. П. И. Чайковского. Москва–Лейпциг : Юргенсон, 1901.

70. Гегель Г. Наука логики. Том II: Субъективная логика. Пер. с нем. Б. Г. Столпнера. Dallas : Primedia E-Launch LLC; Чехов : Первая Образцовая типография, 2017. 280 с.

71. Герасимова Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 168–178.

72. Герасимова-Персидская Н. От «рес факта» к «опусу»: процесс и структура. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 3–10.

73. Гинзбург Л. Об интерпретации музыки XVIII века. *Музыкальное исполнительство*. Москва, 1973. Вып. 8. С. 138–156.

74. Гливинский В. Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1989. 13 с.

75. Глинка М. Заметки об инструментовке. *Автобиография, Заметки об инструментовке*. Ленинград : Музгиз, 1937. С. 20–33.

76. Гнатишин О. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. (International Journal: Culturology. Philology. Musicology)*. Київ : Міленіум, 2015. Випуск II (5). С. 113–139.

77. Горбенко М. Об индивидуальном в музыкальной драматургии О. Мессиаана (на примере «Ритмических этюдов»). *Проблемы музыкальной драматургии XX века*. Москва, 1983. Вып. 69. С. 119–137.

78. Горюхина Н. Очерки по вопросам стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1970. 110 с.

79. Гребнева И. Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920 – 1930-х годов : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1991. 25 с.

80. Гребнева И. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2011. 41 с.

81. Грібіненко Ю. Семантико-композиційні функції інструментального тембру у творчості Г. Уствольської (на прикладі Композиції № 1). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2017. Вип. 25. С. 19–30. URL: <http://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/299>
82. Громченко В. До питання активізації роботи над тембром у виконавців на дерев'яних духових інструментах. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. 2010. Вип. 13. С. 133–139.
83. Громченко В. Художня образність як основа еволюції засобів виразності (на прикладі твору «Українські витинанки» для гобоя або саксофона соло Левка Колодуба). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. Вип. I (4). С. 120–123.
84. Громченко В. Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Культура і сучасність*. 2014. № 1. С. 104–110.
85. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія. Київ–Дніпро : Ліра, 2020. 304 с.
86. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : автореф. дис. ... докт. м-ва. Київ, 2020. 40 с.
87. Громченко В. Вокальна інструментальність як етнокультурна ознака композиторського стилю В. Мартинюк (на прикладі творів для духових інструментів). *Культурологічна думка*. 2021. № 20. С. 99–106. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.99-106>
88. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Ч. 1. Изд. 2-е. Москва : Гос. муз. издат., 1960. 488 с.

89. Гумбрехт Х. Производство присутствия: Чего не может передать значение. Москва : Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
90. Гуревич Л. История оркестровых стилей. Москва : Композитор, 1997. 208 с.
91. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
92. Гусар Д. Феномен творчості Василя Куфлюка у контексті інноваційних методів формування абсолютного слуху музиканта-професіонала : дис. ... канд. м-ва. Івано-Франківськ, 2017. 234 с.
93. Гусарова О. Фактура : метод. очерк. Машинопись. Харьков, 1979. 63 с.
94. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени. Пер. с нем. Москва : Гнозис, 1994. 162 с.
95. Голомб М. Транскрипції музичних творів у ХІХ ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерика Шопена. *Фридерик Шопен: Зб. ст.* Львів : СПОЛОМ, 2000. С. 201–222.
96. Давиденкова Е. Тембр как категория современного искусствоведения и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2011. 21 с.
97. Давидов С. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харків, 2015. 20 с.
98. Давітадзе А. Жанр обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена : дис. ... доктора філософії. Харків, 2021. 334 с.
99. Дарваш Г. Правила оркестровки. Будапешт : Корвина, 1964. 119 с.
100. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.
101. Дейнега В. Оркестровка як різновид інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. № 18. С. 133–142.
102. Дем'яненко Б. Відображення головних особливостей оркестрового стилю М. А. Римського-Корсакова у його підручнику «Основи

оркестровки» та оркестровій сюїті «Шахерезада». *Київське музикознавство*. Київ, 2009. Вип. 29. С. 65–69.

103. Денисенко І. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харків, 2010. 16 с.

104. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладі української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : автореф. дис. ... канд. м-ва. Київ, 2006. 19 с.

105. Денисов А. К проблеме семиотики музыки. *Музыкальная академия*. Санкт-Петербург, 2000. № 1. С. 211–217.

106. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. комп., 1986. 207 с.

107. Деррида Ж. О грамматологии. Москва : Ad Marginem, 2000. 511 с.

108. Дирижерское исполнительство. Практика. История, Эстетика : сб. стат. Сост. Л. Гинзбург. Москва : Музыка, 1975. 632 с.

109. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. Москва : Советский композитор, 1981. 175 с.

110. Дмитрук І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис. ... канд. м-ва. Львів, 2009. 19 с.

111. Друскин М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4 : Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 584 с.

112. Дубка О. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. м-ва. Харків, 2020. 201 с.

113. Дэвидсон Д. Исследования истины и интерпретации. Москва : Праксис, 2003. 448 с.

114. Евгений Светланов: Дирижер. Композитор. Пианист : сб. стат. Сост. П. В. Лукьянченко. Москва : Музыка, 1987. 159 с.

115. Єрґієва О. Емоційний інтелект музиканта-інструменталіста і транзитивність художньо-естетичних емоцій в концертно-комунікативній ситуації. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2016. № 22. С. 273–285.
116. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. м-ва. Київ, 1994. 19 с.
117. Жарков А. К проблеме тембрового смыслообразования. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 129–134.
118. Жарков А. Тембровый синтаксис в аспекте взаимодействия культурных традиций. *Київське музикознавство : Музикознавство у діалозі*. Київ-Дюсельдорф, 2011. Вип. 37. С. 49–64.
119. Жарков А. Тембр в музыке: к проблеме определения понятия. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 94–100.
120. Жарков, О. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського..* Київ, 2020. Вип. 129. С. 140–152.
121. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : Монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
122. Жукова Н. Интерпретация как компонент музыкального творчества: эстетический аспект : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Київ, 2003. 16 с.
123. Зенкин К. О симфонизме А. Брукнера и его внемузыкальных основаниях. *Музыка в пространстве культуры*. Ростов-на-Дону, 2005. Вып. 3. С. 37–48.
124. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. Москва : Музыка, 1976. 480 с.
125. Иванчей Н. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 33 с.

126. Игнатченко Г. О динамических процессах музыкальной фактуры (на примере произведений украинских советских композиторов) : дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 179 с.

127. Игнатченко Г. Ритмо-фактурный комплекс музыкального произведения: теоретические предпосылки исследования. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Каравела, 1999. Вип. 4. С. 3–16.

128. Игнатченко Г. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Київ : Наук. Світ, 2001. Вип. 7. С. 46–60.

129. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.

130. Ищенко Ю. Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятошинского : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1977. 23 с.

131. Кант И. Критика чистого разума : в 2 ч. Ч. 1. Под ред. Б. Бушлинга, Н. Мотрошиловой. 2006. 1081 с. *Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Ин-т философии РАН*. Москва : Наука, 2001–2006.

132. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. 2-е изд. Москва : Музыка, 1972. 256 с.

133. Караев Ф. Тембрика. *Теория современной композиции : учеб. пособ. для вузов*. Москва, 2005. С. 235–265.

134. Карс А. История оркестровки. Москва : Музыка, 1990. 304 с.

135. Касьяненко Л. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд м-ва. Київ, 2001. 23 с.

136. Каширцев Р. Инструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум : збірник статей*. Львів, 2018. Вип. 42-43. С. 169–184. URL: <https://muzuniversum.com/index.php/journal/article/download/20/16>

137. Каширцев Р. Скрипковий Концерт Ігоря Стравінського: інноваційна модель темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 56–77. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198515](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198515)
138. Каширцев Р. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. *Аспекти теоретичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. 21. С. 193–217. URL: http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk21/21_aspekt_13_kashirtsev.pdf
139. Каширцев Р. «Гра» як частина процесу композиторської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2021. Вип. 59. С. 131–144. URL: http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk59/problem_59_9_kashirtsev.pdf
140. Кирнарская Д. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
141. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи: монографія. Львів : Сполом, 1988. 216 с.
142. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2014. № 3 (13). С. 52–57.
143. Клебанов Д. Искусство инструментовки. Київ, 1972. 218 с.
144. Клебанов Д. Лекції з інструментування: навчальний посібник. Харків : Естет Принт, 2019. 80 с.
145. Климова В. О феномене транскрипции: терминологический аспект. *Вестник Башкирск. ун-та*. 2013. Т. 18. № 3. С. 871–877.
146. Климовицкий А. Опыт исследования функции стилевой модели в творческом процессе Бетховена с точки зрения общей теории сознания и бессознательного психического. *Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования*. Тбилиси : Мецниереба, 1978. Том II. URL: <http://psychologylib.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st103.shtml>

147. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена : Исследование. Ленинград : Музыка, 1979. 175 с.
148. Коган Г. Транскрипция. *Музыкальная энциклопедия : в 6 т. гл. ред. Ю. В. Келдыш*. Москва, 1981. Т. 5. С. 589–590.
149. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 358 с.
150. Кожухарь В. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань–Планета музыки, 2009. 320 с.
151. Кондрашин К. Мир дирижера (технология вдохновения). Ленинград : Музыка, 1976. 193 с.
152. Кондрашин К. О дирижерском прочтении симфоний П. И. Чайковского. Москва : Музыка, 1977. 240 с.
153. Коновалова І. Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України*. Харків, 2011. № 35. С. 271–280.
154. Копиця М. Вибране : монографічний збірник статей. Київ–Ніжин, 2018. 374 с.
155. Коробецька С. Темброва драматургія як інтонаційне явище (на прикладі симфонічних творів П. І. Чайковського) : автореф. дис. ... канд. м-ва. Київ, 1994. 16 с.
156. Коробецька С. Оркестр як фактор стильоутворення. *Українське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 31. С. 255–266.
157. Коробецька, С. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 2011. 332 с.
158. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы муз. исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград, 1979. 174 с.
159. Косенко Г. Темброва семантика альта як художня метасистема. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*.

Харків, 2017. С. 174–187. Вип. 46. URL:
http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk46/vip.46_174-187.pdf

160. Косенко Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років : дис. ... канд. м-ва. Харків, 2018. 222 с.

161. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Київ : Муз. Україна, 1983. 158 с.

162. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. м-ва. Київ, 1996. 19 с.

163. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Музична Україна, 1984.

164. Красникова Т. Фактура в музиці ХХ століття : автореф. дисс. ... док. искусствоведения. Москва, 2010. 55 с.

165. Крейн Ю. Стил ь и колорит в оркестре. Москва, 1967. 107 с.

166. Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции. Пер. с франц. Санкт-Петербург, 2008. 123 с.

167. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 432 с.

168. Кузнецов Л. Акустика музыкальных инструментов. Справочник. Москва : Легпромбытиздат, 1989. – 368 с.

169. Левандо П. Хоровая фактура. Ленинград : Музыка, 1984. 124 с.

170. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. В 2-х томах. Т. 1. По XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Музыка, 1983. 696 с.

171. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. В 2-х томах. Т. 2. XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Музыка, 1983. 622 с.

172. Литвинова Т. Тембровый слух: онтологический и гносеологический аспекты : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. 23 с.
173. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
174. Лосев А. На рубеже эпох. Работы 1910-х – начала 1920-х годов. Москва : Прогресс-Традиция, 2015. 1088 с.
175. Лотман Ю. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 1998. 704 с.
176. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учебное пособие. 2 изд. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
177. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
178. Маклыгин А. Сонорика. *Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Г. В. Келдыш.* Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 514–515.
179. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. м-ва. Харків, 2018. 218 с.
180. Манафова М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины ХХ века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СанктПетербург, 2011. 21 с.
181. Мартынов И. Морис Равель : монография. Москва : Музыка, 1979. 375 с.
182. Масленкова Л. Интенсивный курс сольфеджио : методическое пособие ждя педагогов. Санкт-Петербург : Союз художников, 2003. 175 с.
183. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 253 с.

184. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование. Москва : Композитор. 1993. 262 с.
185. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки. *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. науч. тр.* Вып. 129. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 3–16.
186. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. м-ва. Київ, 2004. 19 с.
187. Мессиан, О. Техника моего музыкального письма. Москва : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. 130 с.
188. Метнер Н. Письма. Сост. и ред. З. А. Апетян. Москва : Сов. композитор, 1973. 616 с.
189. Мёдова А. К проблеме бытования понятия «модальность» в современном гуманитарном и философском знании. *Вестник Томского государственного университета.* Томск, 2012. № 356. С. 53–57. URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/356/image/356-053.pdf>
190. Милка А. О психологических предпосылках функциональности в музыке. *Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования.* Тбилиси : Мецниереба, 1978. Том II. URL: <http://psychologylib.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st099.shtml>
191. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
192. Модр А. Музыкальные инструменты. Москва : Гос. муз. издат., 1959. 65 с.
193. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 1994. 300 с.
194. Москаленко В. Про художественную функцию фактуры в музыке. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
195. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев, 2012. 272 с.

196. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харков, 2003. 20 с.
197. Мужиль В. Акустическая структура инструментального звукообразования в музыке 20 века: струнно-смычковая группа : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2013. 16 с.
198. Мужиль В. Акустическая структура звукообразования в инструментоведении и инструментовке. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2015. Вип. 4. С. 74–79. URL: <https://tihae.org/pdf/t2015-04-11-muzhchil.pdf>
199. Мусин И. Техника дирижирования. Ленинград : Музыка, 1967. 352 с.
200. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования). Київ : Музична Україна, 1979. 272 с.
201. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
202. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
203. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
204. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
205. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.) : дис. ... докт. м-ва. Харків, 2020. 517 с.
206. Огден Т. Мечты и интерпретации. Перев. с англ. А. Ф. Ускова. Москва : Независимая фирма «Класс», 2001. 160 с.
207. Оленчик І. Обучение и исполнительство на кларнете. Методическое пособие. Москва : Современная музыка, 2013. 160 с.
208. Онеггер А. Я – композитор. Пер. с франц. Москва : Музгиз, 1963. 216 с.

209. Орджоникидзе Г. Место исполнителя в музыкальной культуре: исполнитель и композитор. Сов. Музыка. 1978. № 8. С. 63–75.
210. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон–Санкт-Петербург, 1992. 408 с.
211. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. Москва : Музыка, 1984. 302 с.
212. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. Ленинград : Музыка, 1985. 112 с.
213. Павера Л. Текст, жанр и интерпретация. Москва : Университетская книга, 2008. 136 с.
214. Палій І. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Crimson та Pink Floyd) : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харків, 2012. 16 с.
215. Пастухов О. Сольне виконавство на фаготі: історична генеза та сучасні трансформації : дис. ... канд. м-ва. Харків, 2021. 288 с.
216. Печенюк Т. Кольорознавство. Київ : Грані-Т, 2009.
217. Пилатюк Н. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харків, 2013. 18 с.
218. Пистон У. Оркестровка : учебное издание. Пер. с англ. К. Иванова. Москва : Сов. композитор, 1990. 459 с.
219. Плющенко М. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. м-ва. Харків, 2021. 290 с.
220. Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989. 165 с.

221. Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989. 25 с.
222. Пономарёв С. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 31 с.
223. Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.
224. Прокина Н. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1989. 21 с.
225. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью. Ред.-сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1991. 825 с.
226. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Москва : Музыка, 1977.
227. Рагс Ю. Тембр. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Гл. ред. Г. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 541–542.
228. Ракочі В. Інструментальне соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть : дис. ... канд. м-ва. Київ, 2016. 304 с.
229. Ракочі В. Оркестр у музичному просторі Європи XVII – XIX століть. Витоки. Трансформації. Концепції : монографія. Київ : КМАМ ім. Р. М. Глієра, 2020. 352 с.
230. Ракочі В. Оркестрування як засіб синтезу в концерті для оркестру «Карпатський» Мирослава Скорика. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Видавничий дім «Гельветика», 2020. Т. 5, Вип. 29. С. 182–189. URL: https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/37464/1/aphn-journal.in.ua_29_2020_%D0%A7.5%20%281%29.pdf#page=182
231. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. Москва : Музыка, 1972. Вып. 7. С. 3–46.
232. Рац А. Основы цветоведения и колористики. Цвет в живописи, архитектуре и дизайне : курс лекций. Москва : МГСУ, 2014. 128 с.

233. Реженинова Н. Понятие «фортепианное переложение» как терминологическая проблема. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*. Санкт-Петербург : ЦНИТ Астерион, 2012. № 3. С. 133–135. URL: https://terrahumana.ru/arhiv/12_03/12_03_28.pdf

234. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. Пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной. Москва : КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. 624 с.

235. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Под редакцией Н. Н. Римской-Корсаковой. Санкт-Петербург : Типография Глазунова, 1909. i–v, 368, i–v с.

236. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. Т. 1. Москва : Мос. гос. издат., 1943. 124 с.

237. Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации. *Музыкальное исполнительство : сб. ст.* Москва : Музыка, 1979. Вып. 10. С. 22–56.

238. Рыжкова Н. Транскрипция: теоретические аспекты жанра. *Памяти М. А. Этингера : сб. научн. ст.* Астрахань : Государственный фольклорный центр «Астраханская песня», 2006. Вып. 1. С. 70–77.

239. Рыцарев С. Из истории оркестровых стилей. *Проблемы музыкальной науки.* Москва : Сов. композитор, 1979. Вып. 4. С. 201–231.

240. Савенко С. О неоклассицизме Стравинского. *Проблемы музыки XX века.* Горький, 1977. С. 179–210.

241. Савенко С. Мир Стравинского : монография. Москва, 2001. 355 с.

242. Савченко Г. Гармонія і міра: оркестровий стиль В. Борисова (на прикладі Першої й Другої симфоній). *Аспекти теоретичного музикознавства.* Харків, 2017. Вип. 7. С. 80–92. URL: <http://www.kharkiv.ua/aspekty/vypusk.php?vol=9&year=2017>

243. Савченко Г. Темброво-фактурна структура ранніх оркестрових творів І. Ф. Стравінського (від Симфонії Es-dur до балету «Жар-птиця»).

- Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2019. Вип. 4. С. 71–76. URL: <https://tihae.org//pdf/t2019-04-11-Savchenko.pdf>
244. Савченко Г. Багатофігурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполлон Мусагет»). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. XIX–XX. С. 242–258. URL: http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk19/asp_19_20_11_savchenko.pdf
245. Савченко Г. Комбінаторність як константний принцип оркестрового письма І. Стравінського. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. XXI. С. 180–193. URL: http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk21/21_aspekt_12_savchenko.pdf
246. Савченко Г. Оркестрове письмо А. Шенберга в єдності естетичних уявлень та практичних принципів. *KELM*. № 4 (32) Vol. 1, 2020. С. 81–86. URL: <http://kelmczasopisma.com/ua/viewpdf/1385>
247. Самойленко А. Игровые интенции музыкального текста: к проблеме неоклассицистского диалога. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. С. 51–60.
248. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис ... д-ра м-ва. Київ, 2003. 36 с.
249. Самойленко О. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Проблеми музичної інтерпретації*. Київ, 2011. С. 3–11.
250. Серебрянская А. Тембровое переинтонирование как проблема музыкознания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ТОВ «С. А. М.», 2012. Вип. 34. С. 251–258.
251. Сердюк Я. Віртуальне як концепт музичної науки : дис. ... канд. м-ва. Харків, 2017. 243 с.

252. Сидельников Л. Симфоническое исполнительство: Эстетика и теория. Исторический очерк. Москва : Сов. композитор, 1991. 286 с.
253. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции – беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Київ : Дух і літера, 2010. 368 с.
254. Скірта М. Філософія жанру транскрипції в аспекті композиторської інтерпретації. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Запоріжжя : ЗДУ, 1999. Вип. 2. С. 37–41.
255. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
256. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке. Проблемы музыкальной науки : сб. ст. Москва : Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 164–197.
257. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. Москва, Музыка. 1985. 285 с.
258. Скрипник Л. Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах ХХ століття : автореф. дис. ... канд. м-ва. Київ, 2009. 38 с.
259. Смирнов В. Морис Равель и его творчество : монография. Ленинград: Музыка, 1981. 224 с.
260. Сокол А. Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И. Стравинского : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1977. 24 с.
261. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва : Сов. композитор, 1971. С. 292–309.
262. Степанская Н. Смысловая организация элементов музыкальной фактуры как предмет исследования. *Вопросы музыкознания : сб. ст.* Минск : Вышэйшая школа, 1981. С. 111–116.

263. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Пер. с англ. В. Линник. Ленинград : Музыка, 1971. 414 с.
264. Стравинский И. Публицист и собеседник. Сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1988. 504 с.
265. Стравинский И. Хроника. Поэтика. Сост. С. Левит, И. Осинковская. Москва–Санкт-Петербург, 2012. 368 с.
266. Тарарак Ю. Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Пам'яті Валерія Богданова, Вип. 54*. Харків, 2019. С. 123–137.
267. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. Москва–Ленинград, 1968.
268. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения. *Психология процессов художественного творчества*. Ленинград : Наука, 1980. С. 127–138. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/interpretation/index.html?id=2394>
269. Тертерян Р. Анализ тембровой драматургии симфонических произведений (на примере произведений армянских композиторов 60–70-х годов). *Вестник общественных наук*. Москва. 1985. № 3. С. 26–35.
270. Титова Е. Музыкальная фактурология (встречные движения в терминосистеме). *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. по матер. IX междунар. науч.-практ. конф.* Новосибирск : СибАК, 2012. URL: <https://sibac.info/conf/philolog/ix/27017>
271. Тихомирова А. Функциональные аспекты оркестрового тембра (на материале симфоний Авета Тертеряна) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2019. 27 с.
272. Тиц М. Про сучасні проблеми теорії музики. Київ : Музична Україна, 1976.

273. Тканко З. Колір як засіб вираження в мистецтві та моді. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2010. Вип. 21. URL: https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/21/15.pdf
274. Толкач И. Тембр как средство формирования звуковой палитры инструментальной музыки : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Минск, 2006. 14 с.
275. Тукова І. Трактовка звука як фактор формування техніки сучасної композиції. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 1 (10). С. 72–79.
276. Тукова И. О сонорном пространстве. *Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі : збірка статей*. Київ–Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 64–88.
277. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2019. № 3 (44). С. 56–69. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630)
278. Тюлин Ю. Учение о гармонии. Москва : Музыка, 1966. 224 с.
279. Тюлин Ю. Музыкальная форма. Изд. второе испр. и доп. Москва : Музыка, 1974. 260 с.
280. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. Ленинград : Музыка, 1976. 165 с.
281. Фактура в системе музыкально-выразительных средств : межвуз. сб. Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1991. 192 с.
282. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. Москва : Музыка, 1971. с. 111. URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/1060960-manuel-de-falya-stati-o-muzyke-i-muzykantah.html#book>
283. Фёдоров М. Дирижерская интерпретация музыкального произведения (генезис и эволюция) : автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 26 с.

284. Филатова М. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции : автореф. дисс. ... д-ра. искусствоведения. Москва, 1986. 48 с.
285. Философский словарь. Под ред. И. Т. Фролова. 5-е изд. Москва : Политиздат, 1986. 590 с.
286. Філософський енциклопедичний словник. Гол. редкол. В. І. Шинкарук. Київ : НАН України–Абрис, 2002. 744 с.
287. Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. 384 с.
288. Фрейд З. Психологические сочинения. Т. 4. Москва : Фирма СТД, 2006. 336 с.
289. Фришман Д. «Испанская рапсодия» Равеля. Москва : Музыка, 1973. 82 с.
290. Харакоз Г. Хорова fuga: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (на матеріалі західноєвропейської музики XVIII-XIX ст.) : дис. ... доктора філософії. Харків, 2021. 238 с.
291. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків : науково-популярне видання. Суми: Собор, 2002. 184 с.
292. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле : статьи. Москва : Сов. композитор, 1984. 264 с.
293. Хейзинга Й. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры. Санкт-Петербург, 2011. 416 с.
294. Хиндемит П. Статьи и материалы. Москва : Советский композитор, 1979. 422 с.
295. Холопов Ю. Очерки по современной гармонии : исследование. Москва : Музыка, 1974. 288 с.
296. Холопов Ю. Эмансипация диссонанса и новая модальность в музыке XX века. *Musica theorica*. Москва : МГК, 2001. № 7. С. 4–9.
297. Холопова В. Фактура : очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.

298. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
299. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харків, 2009. 17 с.
300. Цуккерман В. Тембр и фактура. *Советская музыка*. 1969. № 3. С. 45–52.
301. Цуккерман В. Тембр и фактура. *Советская музыка*. 1969. № 5. С. 97–103.
302. Цуккерман В. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова. *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. Москва, 1975. № 2. С. 341–458.
303. Цурканенко І. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. м-ва. Київ, 1998. 16 с.
304. Цыпин Г. Морис Равель. Москва : Гос. муз. издат., 1959. 136 с.
305. Цытович В. О специфике тембрового мышления Белы Бартока : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1973. 25 с.
306. Черкашина-Губаренко М. Віталій Губаренко і Стефан Турчак: зоряні часи творчої співдружності композитора та диригента-інтерпретатора. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 124. С. 170–182. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165423>
307. Черноіваненко А. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. м-ва. Одеса, 2001. 16 с.
308. Черноіваненко А. Фактура як детермінант виражального потенціалу професійної інструментальної творчості (на прикладі баянного мистецтва). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. С. 256–268.

309. Черноіваненко А. Поняття «абсолютна музика» у розвитку музичного інструменталізму. *Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура»*. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 212–224.
310. Черноіваненко А. До питання про класифікацію музичних інструментів. *Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура»*. Одеса, 2015. Вип. 21. С. 215–226.
311. Черноіваненко А. Композиторсько-виконавські практики бароко у розвитку музичного інструменталізму. *Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура»*. Одеса, 2018. Вип. 27 Кн. 2. С. 17–34.
312. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : автореф. дис. ... докт. м-ва. Одеса, 2021. 42 с.
313. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса : Гельветика, 2021. 704 с.
314. Чернявська М. Аксиологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки : автореф. дис. ... канд. м-ва. Київ, 1996. 24 с.
315. Чубак А. Позастильові та стильові виміри творчої зрілості композитора : дис. ... канд. м-ва. Львів, 2017. 196 с.
316. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1972. 176 с.
317. Шабунова И. О функциях тембра в современной музыке : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1987. 24 с.
318. Шаповалова Л. Смысл как категория ценностной семантики музыки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 60. Київ, 2006. С. 17–25.
319. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
320. Шаповалова Л. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної особистості : автореф. дис. ... докт. м-ва. Київ, 2008. 34 с.

321. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыковедение? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової)*. Харків, 2010. Вип. 29. С. 549–566.

322. Шаповалова Л. Апология когнитивного музыковедения. По следам выступлений В. Медушевского. *Musiqi Dünyasi*. 2013. No. 1 (54). С. 6690–6704. URL: http://www.musiqi-dunya.az/article/54/54_4.html

323. Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка та теорії і практики освіти*. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.

324. Шенберг А. Основы музыкальной композиции. Москва : Прест, 2000. 232 с.

325. Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Москва : Композитор, 2006. 528 с.

326. Шенкер Г. Свободное письмо. Т. 1. Пер. с нем. Б. Плотникова. Красноярск : Знак, 2003. 153 с.

327. Шеринг А. История музыки в таблицах. Ленинград : Academia, 1924. 156 с.

328. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. – 368 с.

329. Школяренко С. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. м-ва. Харків, 2017. 17 с.

330. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович*. Москва, 1967. С. 499–532.

331. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. *Игорь Стравинский. Статьи и материалы*. Москва : Музыка, 1973. С. 383–434.

332. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. *Музыкальная культура народов. Традиции и современность*. Москва : Сов. композитор, 1973. С. 26–34.

333. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева (на материале его симфоний). *Музыка и современность*. Москва, 1974. Вып. 8. С. 202–228.

334. Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва, 1982. С. 104–107.

335. Шнитке А., Ивакшин А. Беседы с Альфредом Шнитке. Сост. А. Ивакшин. Москва : РИК «Культура», 1994. 304 с.

336. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : Трактаты, статьи, эссе*. Москва : Изд. Московского университета, 1987. С. 214–231.

337. Юнг К. Структура и динамика психического. Пер. с англ. Москва : Когито-Центр, 2008. 480 с.

338. Ярустовский Б. Игорь Стравинский : монография. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва, 1969. 319 с.

339. Adler, S. *The Study of Orchestration*. Second Edition. New York : W. W. Norton & Company, Inc., 1989. 640 p.

340. Ambros, A. *Geschichte der Musik*. Zweite verbesserte Auflage. Erster Band. Leipzig : Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander), 1880. 548 p. (in German). URL: <https://archive.org/details/geschichtedermus188001ambr/page/n3/mode/2up>

341. Ambros, A. *Geschichte der Musik*. Zweite verbesserte Auflage. Zweiter Band. Leipzig : Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander), 1880. 514 p. (in German). URL: <https://archive.org/details/geschichtedermus188002ambr/page/n3/mode/2up>

342. Ambros, A. *Geschichte der Musik*. Zweite verbesserte Auflage. Dritter Band. Leipzig : Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander), 1881. 610 p.

(in German).

URL:

<https://archive.org/details/geschichtedermus188103ambr/page/n3/mode/2up>

343. Aron, P. Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato, non da altrui più scritti. Vienna, 1525. (in Italian). URL:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12800352>

344. ASA / ANSI. Timbre. Retrieved at March, 18, 2021. (in English). URL: <https://asastandards.org/Terms/timbre/>

345. Baker, S. Interpreting Schubert Lieder Through Transcription: Composers' Techniques in Solo Piano Transcriptions of Lieder from Die schöne Müllerin. *UNVL Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones*. 2631. Las Vegas, 2016. (in English). DOI: <https://dx.doi.org/10.34917/9112022>

346. Batovska, O. Specifics of Timbrally-Textural Development in Symphonic and Opera Works by V. Hubarenko. *European Journal of Arts: Scientific journal*. Vienna, 2021. No. 3. P. 57–63.

347. Belkin, A. Artistic Orchestration. (in English). URL: <http://www.alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf>

348. Benade, A. Fundamentals of musical acoustics. Dover, 1990. 608 p. (in English).

349. Benetos, E. Automatic Transcription of Polyphonic Music Exploiting Temporal Evolution. PhD thesis. London, 2012. 233 p. (in English). URL: <https://www.eecs.qmul.ac.uk/~simond/phd/EmmanouilBenetos-PhD-Thesis.pdf>

350. Boss, J. Schoenberg's Twelve-Tone Music: Symmetry and the Musical Idea. Cambridge, 2014. 437 p. (in English).

351. Boulez, P. Timbre and composition. *Orchestration: An Anthology of Writings*. London–New-York : Routledge, 2006. P. 206–216. (in English).

352. Brownee, P. Color Theory and the Perception of Art. *American Art*. Chicago :The University of Chicago Press, 2009. Vol. 23, No. 2. P. 21–24. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/605706>

353. Burkhart, Ch. Schoenberg's Farben: An Analysis of Op. 16, No. 3. *Perspectives of New Music*. Autumn, 1973–Summer, 1974. Vol. 12, No. 1/2. P. 141–172. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/832275>
354. Burkholder, P. Modelling. *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York : Grove, 2001. (in English).
355. Busoni, F. An Inadequate Means for Musical Expression. *Orchestration: An Anthology of Writings*. London–New-York : Routledge, 2006. P. 120. (in English).
356. Caillois, R. Man, Play, and Games. University of Illinois Press, 2001. 208 p. (in English).
357. Campbell, M. Timbre (i). *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York : Grove, 2001. (in English).
358. Century dictionary. Entries: Idea; Model; Orchestra; Timbre. 1911. (in English). URL: <http://www.global-language.com/century/>
359. Chernoiivanenko, A. To the Problem of Musical Thinking: from Thinking on an Instrument to Thinking with an Instrument. *Scientific Bulletin "Music Art and Culture"*. Odesa, 2019. Vol. 28 Issue 1. P. 162–176.
360. Chudy, M. Discriminating music performers by timbre: on the relation between instrumental gesture, tone quality and perception in classical cello performance : PhD thesis. School of Electronic Engineering and Computer Science, Queen Mary University of London. London, 2016. 274 p. (in English).
361. Craft, R. Schoenberg's Five Pieces for Orchestra. *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Princeton University Press, 1968. P. 3–24. (in English).
362. Dahlhaus, C. Schoenberg and the New Music. Cambridge University Press, 1987. 305 p. (in English).
363. Domokos, Z. Gretchen's Figure in Liszt's Musical Interpretation. *Studia Musicologica*. Amsterdam : Akadémiai Kiadó, 2013. Vol. 54, No. 4. P. 389–396. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/43289734>
364. Drabkin, W. Tone (iii). *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York : Grove, 2001. (in English).

365. Elliot, D. *Praxial Music Education: Reflections and Dialogues*. Oxford University Press, 2009. 352 p.
366. Elliot, D., Silverman, M. *Music Matters: A Philosophy of Music Education*. Oxford University Press, 2014. 547 p.
367. Elste, M. *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000: eine Werkgeschichte im Wandel*. Stuttgart : Metzler, 2000. 460 p. (in German).
368. Erickson, R. *Sound structure in music*. University of California Press, 1975, 205 p. (in English).
369. Forsyth, S. *Orchestration*. London : Macmillan and Co. Ltd., 1914. 517 p. (in English).
370. Galkin, E. *A History of Orchestral Conducting: Theory and Practice*. Hillsdale–Sheffield : Pendragon Press, 1989. 944 p. (in English).
371. Giordano, B. *Sound source perception in impact sounds : doctoral dissertation*. University of Padova, 2005. 185 p. (in English).
372. Glarean, H. *Dodecachordon*. Basileae, 1547. 505 p. (in Latin). URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280486r>
373. Gluck, Cr. *Altezza Reale! Alceste : tragedia*. Vienna : Giovanni Tomaso de Trattner, 1769. P. 13–14. (in Italian). URL: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP511234-PMLP6514-Alceste,_Wq.44_\(Gluck,_Christoph_Willibald\)_1769_\\$.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b6/IMSLP511234-PMLP6514-Alceste,_Wq.44_(Gluck,_Christoph_Willibald)_1769_$.pdf)
374. Goss, T. *Orchestration Tips*. URL: <https://orchestrationonline.com/category/orchestration-tips/>
375. Haimo, E. *Developing Variation and Schoenberg's Serial Music*. *Music Analysis*. Hoboken, New Jersey, 1997. Vol. 16, no. 3. P. 349–365. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/854403>
376. Hamer, J. *Identity, Process, and Reinterpretation. The Past Made Present and the present made the past*. *Anthropos*. Baden-Baden : Nomos Verlagsgesellschaft mbH, 1994. Bd. 83, H. 1/3. P. 181–190. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/40463850>

377. Hauer, J. The Orchestra: Diatonic and Atonal Music. From Vom Wesen des Musikalischen. *Orchestration: An Anthology of Writings*. London–New-York : Routledge, 2006. P. 121–126. (in English).

378. Hilbert, R. Colour, theories of. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London–New-York : Routledge, 1998. P. 1555–1558. (in English).

379. Hindrichs, G. Towards a General Theory of Musical Works and Musical Listening. *Virtual Works – Actual Things: Essays in Music Ontology*. Leuven : Leuven University Press, 2018. P. 65–88. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv4rfrd0.6>

380. Holmes, P. An Exploration of Musical Communication Through Expressive Use of Timbre : The Performer’s Perspective. *Psychology of Music*. 2012. 40 (3). P. 301–323. (in English).

381. Hoopen, Chr. Issues in timbre and perception. *Contemporary Music Review*. 1994. 10:2. P. 61–71. (in English).

382. Ivanchenko, O. Characteristics of Maurice Ravel’s Compositional Language as Seen Through the Texture of his Selected Piano Works and the Piano Suite “Gaspard de la Nuit” : doctoral essay. Coral Gables, Florida : University of Miami, 2015. 105 p. (in English). URL: https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery/01UOML_INST:ResearchRepository/991031447889402976#13355470110002976

383. Jena, G. Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen: die Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach; Gedanken und Erfahrungen eines Interpreten. Eschbach, 2000. 158 p. (in German).

384. Kashyrtsev, R. The Process of Musical Interpretation and the Play-Element in Music. *International Journal of Scientific Research and Management*. Mandasaur, 2021. Vol. 9, No. 6. P. 1–5. (in English). URL: <https://ijsrm.in/index.php/ijsrm/article/view/3210/2312>

385. Kashyrtsev, R. Timbrally-textural functionality as factor of the “depth” of musical texture. *European Journal of Arts: Scientific journal*, No. 3, 2021. Vienna, 2021. No. 3. P. 57–63. (in English). URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/timbrally-textural-functionality-as-factor-of-the-depth-of-musical-texture>

386. Koechlin, Ch. The Balance of Sonorities: Volume and Intensity. From Volume I, Chapter II of *Traité l'orchestration*. *Orchestration: An Anthology of Writings*. London–New-York : Routledge, 2006. P. 139–146. (in English).

387. Langford, J. *A History of the Symphony*. Routledge : New York, 2019. 270 p. (in English). DOI: <https://doi.org/10.4324/9781351125246>

388. Lavengood, M. *A New Approach to the Analysis of Timbre* : doctoral dissertation. The Graduate Center, City University of New York. New York, 2017. 136 p. (in English).

389. Levine, J. Colour and qualia. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London–New-York : Routledge, 1998. P. 1546–1554. (in English).

390. Lloyd, E. Models. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London–New-York : Routledge, 1998. 5567–5571. (in English).

391. Luttrell, B. *A cultural semantics of string arrangement for recorded Popular music: A model for analysis and practice*. PhD diss. Queensland University of Technology, 2017. 178 p.

392. Mathews, P. Preface. *Orchestration: An Anthology of Writings*. London–New-York : Routledge, 2006. P. xiii–xvi. (in English).

393. Mattheson, J. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg : B. Schiller, 1713. 372 p. (in German). URL: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/81577>

394. McAdams, S. Perspectives on the contribution of timbre to musical structure. *Computer Music Journal : The MIT Press*. 1999. Vol. 23, No. 3. P. 85–102. (in English).

395. Mersenne, M. *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique la musique*. Paris, 1636. 800 p. (in French). URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v>

396. Moseley, R. *Keys to Play: Music as a Ludic Medium from Apollo to Nintendo*. University of California Press, 2016. 452 p. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1kc6k47>
397. Neale, S. Syntax. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London–New-York : Routledge, 1998. P. 8419–8429. (in English).
398. Normann, T. Some Principles of Interpretation. *Music Educators Journal*. Sage Publications, Inc., MENC, The National Association for Music, 1940. Vol. 26, No. 4. P. 20–22. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/3385708>
399. Online Etymology. Entries: Agon; Interpretation; Logos; Modus; Model; Orchestra; Organ; Re-; Style; Tone. (in English). URL: <https://www.etymonline.com/>
400. Orenstein, A. *Ravel: Man and Musician*. New York : Dover Publications, Inc., 1991. 292 p. (in English).
401. Ostling, A. The Evolution of Orchestral Conducting through the Baroque and Early Classical Periods. *American Music Teacher*. Music Teachers National Association, 1973. Vol. 23, No. 2. P. 18–20. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/43537721>
402. Pliuschenko, M. Genre of Transcription in Aspect of Composer's Style (On the example of Oleksandr Nazarenko's Creativity). *International Journal of Scientific Research and Management*. 2021. Vol. 09, issue 01. P. 504–507. (in English). URL: <https://www.ijprm.in/index.php/ijprm/article/view/3019/2231>
403. Powers, H., Wiering, F. Mode (I–III). *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York : Grove, 2001. (in English).
404. Praetorius, M. *Syntagma musicum*. 1614. 520 p. (in Latin). URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503487b>
405. Rakochi, V. Genesis of rhe Concerto for Orchestra. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 1. (in English). URL: https://www.researchgate.net/publication/340833919_Genesis_of_the_Concerto_f_or_Orchestra

406. Rakochi, V. Orchestration as a Means of the Synthesis of Classical and Romantic Approaches in Brahms' Second Piano Concerto. *Musicological Annual*. Ljubljana, 2021. Vol. 57, No. 1. P. 25–63. (in English). URL: <https://revije.ff.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/9690>

407. Reichling, M. Music, Imagination and Play. *The Journal of Aesthetic Education*. University of Illinois Press, 1997. Vol. 31, No. 1. P. 41–55. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/3333470>

408. Rink, J. The Work of the Performer. *Virtual Works – Actual Things : Essays in Music Ontology*. Leuven : Leuven University Press, 2018. P. 89–114. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv4rfrd0.7>

409. Roesner, E. Rhythmic Modes. *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York : Grove, 2001. (in English).

410. Rubinoff, K. Orchestrating the Early Music Revival: The Dutch baroque orchestras and the meditation of commodification and counterculture. *Tijdschrift van de Kononklijke Verenigng voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. Utrecht : KVNMM, 2013. Deel 63, No. 1/2. P. 169–188. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/43738351>

411. Sachs, C. *Reallexicon der Musikinstrumente*. Berlin, 1913. 443 p. (in German).

412. Saffe, M., Saffe J. Medical Histories of Prominent Composers: Recent Research and Discoveries. *Acta Musicologica*. International Musicological Society, 1993. Vol. 65, Fasc. 2. P. 77–101. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/932980>

413. Shchelkanova, S. The Ontogenesis of the Early Symphonies of Valentyn Silvestrov. *International journal: Culturology. Philology. Musicology*. Kyiv, 2017. No. 2 (9). P. 270–275. (in English).

414. Schnittke, A. Timbral Relationships and Their Functional Use. *Orchestration: An Anthology of Writings*. London–New-York : Routledge, 2006. P. 162–177. (in English).

415. Schoenberg, A. *Theory of Harmony*. Berkeley–Los Angeles : University of California Press, 1978. 441 p.
416. Schoenberg, A. Instrumentation. *Orchestration: An Anthology of Writings*. London–New-York : Routledge, 2006. P. 133–138. (in English).
417. Silverman, M. Musical interpretation: philosophical and practical issues. *International Journal of Music Education*. 2007. 25 (2). P. 101–117. DOI: 10.1177/0255761407079950
418. Smalley, D. Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*. 1994. 10:2. P. 35–48. (in English). DOI: 10.1080/07494469400640281.
419. Southerland, W. Giving Music a Hand: Conducting History in Practice and Pedagogy. *The Choral Journal*. American Choral Directors Association, 2019. Vol. 59, No. 8. P. 30–43. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/26601977>
420. Stravinsky, I, Craft, R. Instrumentation. From Conversations with Stravinsky. *Orchestration: An Anthology of Writings*. London–New-York : Routledge, 2006. P. 147–152. (in English).
421. Wallmark, Z. A Corpus Analysis of Timbre Semantics in Orchestration Treatises. *Psychology of Music*. 2019. 47:4. P. 585–605. (in English).
422. Weerts, R. The Nebulous Art of Musical Interpretation. *American Music Teacher*. Music Teacher National Association, 1965. Vol. 14, No. 3. P. 26, 36. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/43536864>
423. Widor, Ch.-M. *The Technique of the Modern Orchestra : a Manual of Practical Instrumentation*. Translated by Edward Suddard. London : Joseph Williams, Ltd., 1906. 200 p. (in English).
424. Woodward, C. The Age of Reinterpretation. *The American Historical Review*. Oxford University Press – American Historical Association, 1960. Vol. 66, No. 1. P. 1–19. (in English). URL: <https://www.jstor.org/stable/1845704>
425. White, E. Stravinsky. *The composer and his works*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1966. 651 p. (in English).
426. Zarlino, G. *Le institutoni harmoniche*. Venetia, 1558. 360 p. (in Italian). URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58227h>

ФОТОГРАФІЯ

427. Ravel, M. Rhapsodie espagnole : Partition d'orchestre. Paris : Durand & Fils, 1908. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP134638-SIBLEY1802.16711.3ffa-39087009478894score.pdf>

428. Ravel, M. Rhapsodie espagnole : Piano à 4 mains. Paris : Durand & Fils, 1908. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP160949-SIBLEY1802.17621.78e4-39087012002368rapsodie.pdf>

429. Schoenberg, A. Fünf Orchesterstücke. Neu revidierte Ausgabe (Revidiert 1922). Opus 16 : Partitur. Issue 3377. Leipzig–London–New York : C. F. Peters Corporation, 1968.

430. Schoenberg, A Five Pieces for Orchestra (Fünf Orchesterstücke). Opus 16. New Version. Issue 6061. Leipzig–London–New York : C. F. Peters Corporation, 1973.

431. Schönberg, A. Fünf Orchesterstücke. Opus 16. Issue 3377. Leipzig : C. F. Peters, 1912. URL: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:5278905\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:5278905$1i)

432. Schönberg, A., Webern, A. Fünf Orchesterstücke. Opus 16 : 2 Klaviere zu 4 Händen (Webern). Issue 3378. Leipzig : C. F. Peters, 1913. URL: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:5294803\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:5294803$1i)

433. Stravinsky, I. Concerto en Ré for Violin and Orchestra. London : Ernst Eulenburg Ltd., 1931.

ВІДЕОГРАФІЯ

434. Akiko Suwanai - Stravinsky: Violin Concerto in D - Hannu Lintu/Finnish Radio Symphony Orchestra. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_CtPwXEjZ3E

435. Arnold Schoenberg's Five Pieces for Orchestra - La Jolla Symphony and Chorus. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MijdnbxcJuQ>

436. Arnold Schoenberg - Five Pieces for Orchestra, Op. 16 [with score scrolling]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8AQx0V2lZs8>
437. BBC Proms 2019 - Schoenberg - Five Orchestral Pieces (original version). URL: https://www.youtube.com/watch?v=eh44fnjc_bc
438. Boston Philharmonic Youth Orchestra: Schoenberg - Five Pieces for Orchestra, Mvt. I Premonition. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NyC9Vt1X33Q>
439. Boston Philharmonic Youth Orchestra: Schoenberg - Five Pieces for Orchestra, Mvt. II The Past. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rcRuGd573vQ>
440. Boston Philharmonic Youth Orchestra: Schoenberg - Five Pieces for Orchestra, Mvt. III. Chord Colors. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zmmE5NtdraA>
441. Boston Philharmonic Youth Orchestra: Schoenberg - Five Pieces for Orchestra, Mvt. IV Peripetia. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Igj_pkRCz3s
442. Boston Philharmonic Youth Orchestra: Schoenberg - Five Pieces for Orchestra, Mvt. V The Obligato. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DYSKJNWBpjU>
443. Goss, T. Orchestration online: YouTube channel. URL: <https://www.youtube.com/user/OrchestrationOnline>
444. Goss, T. 5 Pieces Intro: Schoenberg's Orchestra(s). URL: https://www.youtube.com/watch?v=1p66YGaHg_w
445. Goss, T. Schoenberg: 5 Pieces for Orchestra, 1A – Premonitions. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qQ-yHWNlsVI>
446. Goss, T. Schoenberg: 5 Pieces for Orchestra, 1B – Premonitions. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GEtiK-JyV7o>
447. Goss, T. Schoenberg: 5 Pieces for Orchestra, 1C – Premonitions. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GUby6-feS3s>

448. Goss, T. Schoenberg: 5 Pieces for Orchestra, 2A – Bygones. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EkMfWAjgLRE>
449. Goss, T. Schoenberg: 5 Pieces for Orchestra, 2B – Bygones. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NuJws6vz5ZI>
450. Goss, T. Schoenberg: 5 Pieces for Orchestra, 3A – Colours. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=90d6fflX9N8>
451. Goss, T. Schoenberg: 5 Pieces for Orchestra, 3B – Colours. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VWKUe6adYUs>
452. Goss, T. Schoenberg: 5 Pieces for Orchestra, 3C – Colours DIAGRAMMED. URL: https://www.youtube.com/watch?v=14KVacKp9_Y
453. Goss, T. Schoenberg: 5 Pieces for Orchestra, 4A – Turning Point. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pEDGTuah9qY>
454. Goss, T. Schoenberg: 5 Pieces for Orchestra, 4B – Turning Point. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lNdxOH3VRSU>
455. Goss, T. Schoenberg: 5 Pieces for Orchestra, 5 – Obligato Recitative. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=75qwbYMFJt8>
456. Goss, T. Orchestration Lesson: Ravel, Part 1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=38lgGayPkiI>
457. Goss, T. Orchestration Lesson: Ravel, Part 2. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h3cFtEnTbUk>
458. Goss, T. Orchestration Lesson: Ravel, Part 3. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DbnsBKwCNyY>
459. Goss, T. Orchestration Lesson Ravel, Part 4. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XlQJorO0h30>
460. Igor Stravinsky - Violin Concerto in D (1931) [with score scrolling]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=d8L_c1mx8gw
461. Igor Stravinsky • Violin Concerto In D Major. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k-zdCSdy3Yo>
462. M. Ravel: Rhapsodie espagnole, Op. 54 (Piano 4-hands). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KhFNAW2FJHk>

463. Ravel - Rhapsodie espagnole - DePaul Symphony Orchestra. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SqDD4vjZJfw>
464. Ravel "Rhapsodie espagnole" Boston Symphony Orchestra -- Seiji Ozawa. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-2cGymGpFpE>
465. Maurice Ravel – Rhapsodie espagnole [with score scrolling]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2rEc_vksrnc
466. M. Ravel: Rhapsodie espagnole · hr-Sinfonieorchester · Pablo Heras-Casado. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bbIAPqQcWkQ>
467. Stravinsky: Violin concerto in D - Perlman, Ozawa: BSO. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UQn6NG9CTn4>
468. Stravinsky - Violin concerto - Oistrakh / Kondrashin. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Hc-nf9f-rsk>
469. Stravinsky: Violinkonzert · hr-Sinfonieorchester · Patricia Kopatchinskaja · Andrés Orozco-Estrada. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Wn6K53W_Nu0&t=87s

ДОДАТКИ

Додаток А

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Каширцев Р. Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум : збірник статей*. Львів, 2018. Вип. 42-43. С. 169–184. URL: <https://muzuniversum.com/index.php/journal/article/download/20/16>
2. Каширцев Р. Скрипковий Концерт Ігоря Стравінського: інноваційна модель темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 56–77. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198515](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198515)
3. Каширцев Р. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. *Аспекти теоретичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. 21. С. 193–217. URL: http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk21/21_aspekt_13_kashirtsev.pdf
4. Каширцев Р. «Гра» як частина процесу композиторської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2021. Вип. 59. С. 131–144. URL: http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk59/problem_59_9_kashirtsev.pdf
5. Kashyrtsev, R. The Process of Musical Interpretation and the Play-Element in Music. *International Journal of Scientific Research and Management*. Mandasaur, 2021. Vol. 9, No. 6. P. 1–5. (in English). URL: <https://ijsrm.in/index.php/ijsrm/article/view/3210/2312>
6. Kashyrtsev, R. Timbrally-textural functionality as factor of the “depth” of musical texture. *European Journal of Arts: Scientific journal*. Vienna, 2021. No. 3. P. 57–63. (in English). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/timbrally-textural-functionality-as-factor-of-the-depth-of-musical-texture>

**Положення дисертації апробовано у формі усної доповіді
на наступних конференціях:**

1. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий Універсум молодих» (м. Львів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 27–02.03.2018).
2. Міжнародна науково-теоретична конференція до 100-річчя від дня народження Н. О. Горюхіної «Теорія музики як процес: історія, проблеми, інновації» (м. Київ, Національна музична академія України імені І. П. Чайковського, 19–21.10.2018).
3. Міжнародна науково-практична конференція «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (м. Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 04–05.10.2019).
4. Міжнародна науково-практична конференція «Бетховен та ХХІ сторіччя: європейський простір мистецької освіти» (м. Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 22–23.10.2020).
5. ХХ науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (м. Київ – Національна музична академія України імені І. П. Чайковського; м. Львів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; м. Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; 30.10.2020–02.11.2020).
6. Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (м. Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 15–18.01.2021).
7. Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення у дослідженнях молодих науковців» (м. Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 01–03.04.2021).

8. II Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (м. Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 17–18.05.2021).

Додаток Б

1. «Іспанська рапсодія» М. Равеля [427; 428].

1. 1. Основним «лейттембром» для *ostinato* є струнні *con sordino*, але М. Равель щоразу модифікує звучання – наприклад, вже на самому початку «Прелюдії ночі» [427, с. 1], подвійна октава струнних «заповнюється» у четвертому такті гобоєм, під час вступу другого, тематичного елемента у духових інструментів (який складає опозицію темі-*ostinato* у частині). Цей прийом здійснено у подібному фрагменті в цифрі «1» та розгортанні другої теми у цифрі «2» партитури [427, сс. 2–3], проте замість гобоя вже застосований англійський ріжок (у цифрі «2» – в унісон із віолончелями *con sordino*). Після завершення експонування другої теми, *ostinato* «підфарбовується» м'яким тембром флейти в нижньому регістрі (унісон з альтами *con sordino*).

Часткове «відхилення» від цього принципу можна побачити в кульмінаційному епізоді (цифра «4» [427, с. 5]) – струнні вивільняються для викладу кульмінаційного варіанту другої теми (функція «середини» у концентричній формі «Прелюдії ночі»), в той час як тема-*ostinato* переходить до дерев'яних духових. Далі її модифікований варіант («E – D – Cis») озвучується спочатку до валторни (третій такт цифри «4»), потім – до англійської ріжка та фагота (четвертий такт). В другому проведенні другої теми (п'ятий такт цифри «4» [427, с. 6]), струнні знову «повертаються» до функції *ostinato*, формуючи мікст з флейтами та кларнетами.

Особливий варіант темброво-фактурного втілення, який також набуває «лейтмотивності», втілений композитором у репризі «Прелюдії ночі» (цифра «7» [427, с. 7]) – виклад *ostinato* здійснює челеста. Уведення цього інструменту до темброво-фактурного комплексу стає прийомом драматургічного з'єднання, що діє на значній часовій відстані і який А. Шнітке називав «тембровий міст» [330, сс. 528–532]: 1) у «Малагеньї», (цифра «13» [427,

с. 24]) у поєднанні зі струнними *solì con sordino*; 2) в якості «нагадування» та підкреслення спорідненості із темою-*ostinato*, челеста озвучує ритмічний мотив в двох коротких епізодах «Хабанери» – перед останнім проведенням основної теми (третьій такт цифри «4»), а наприкінці частини (четвертий такт цифри «11» [427, сс. 32, 38]); 3) у «Ферії», в епізоді-«ремінісценції» Першої частини (четвертий такт цифри «15» [427, с. 64]), тема «*F – E – B – Cis*» з'являється у темброво-фактурній «імітації» челести, виконаній флейтами *a 2* та флажолетами арфи із ремаркою «*aussi pianissimo que possibile*» (фр. «п'янісімо настільки, наскільки можливо»); 4) по завершенні цього епізоду «Ферії» перед репризою (з цифри «17» по третій такт «19» [427, сс. 66–69]), тема-*ostinato* викладена вже у тембрі челести зі струнними і проходить цикл темброво-теситурних «модифікувань», за рахунок зміни теситури (наприклад, другий та третій такт «17») та додавання-віднімання інструментів (вступ флейти у низькому регістрі в третьому такті «17», вилучення скрипки I *solo con sordino* у другому такті «17» та її вступ у третьому такті «18» тощо), весь час утримуючи динаміку *piano*. Особливий темброво-фактурний вигляд *ostinato* у скрипок II *ppp crescendo* знаменує початок коди «Іспанської рапсодії» («Ферія», цирфа «27» [427, с. 81]), проходячи цикл перефарбувань в сторону збільшення гучності.

1. 2. Наприклад, друга тематична лінія у «Прелюдії ночі» розвивається поступово за концентричним принципом. Це відображене й у темброво-фактурному комплексі: 1) мотив-*initio*, що з'являється у четвертому такті партитури та далі у цифрі «1» [427, сс. 1–2] одразу піддається темброво-фактурному модифікуванню, з'являючись вперше у флейт, кларнетів із підкресленням арфи, а вдруге – вже у флейт-піколо, флейт, валторн I та III із «домішкою» флажолетів двох арф (цей другий варіант є точно повтореним наприкінці частини у короткій репризі в цифрі «9» [427, с. 11], що є рідкістю для цієї партитури⁹⁰; 2) розгортання теми у цифрі «2» партитури [427, с. 3]

⁹⁰ В свою чергу, це одразу нівелюється далі у «відголосі» теми в четвертому та п'ятому тактах цифри «9», в якому тембр кожного з двох акордів відрізняється – в темброво-фактурній комбінації з флейт, валторн та скрипок I *divisi pizzicato* у другому акорді замінено флейти на кларнети.

здійснено октавою кларнетів із підкресленням трубою *piano con sordino*;
3) кульмінація теми в цифрі «4» [427, сс. 5–6] також виглядає по-різному – перше проведення реалізовано у «триярусному» втіленні (перша – третя октави) скрипками I, альтами та віолончелями *piano con sordino*, у другому до них приєднуються флейти-піколо, гобої, англійський ріжок та фаготи, формуючи оркестрове *mezzo forte*.

«Малагенья» має свою власну «тему-*ostinato*» – повторюваний тритакт, який містить «фольклорне» інтонаційне наповнення, проте не триває всю частину, на відміну від «справжнього» *ostinato* «Прелюдії ночі». М. Равель стабілізує цю тему викладенням в одній теситурі у віолончелей та контрабасів, а урізноманітнює завдяки підкресленням низхідного ходу «A – G – F – E»: спочатку бас-кларнетом (другий та п'ятий такти «Малагеньї» [427, с. 12]); потім із додаванням кларнета в октаву (другий та п'ятий такти цифри «1» [427 с. 13]); далі – заміною кларнета на фагот зі збереженням його теситури (у п'ятому такті цифри «2» для вивільнення кларнета під виконання пасажів); поверненням кларнета далі (другий та п'ятий такти цифри «3» [427, с. 14]). Початкова фраза «Малагеньї» готує вступ другої (неостинатної) теми і досягає свого завершення у цифрі «5» [427, сс. 15–16] (зупинка на «органному пункті» із тріоллю в іспанському стилі). Цей фрагмент втілений у тембрах фагота та сарюсофону *ppp* (в контексті загального оркестрового *pianissimo*) в октаву у низькій теситурі (контроктава та велика октава); до речі, подібне темброве втілення цього або подібного до нього матеріалу можна побачити перед кульмінаційним епізодом (п'ятий такт цифри «10» [427, с. 20]) та наприкінці частини (*solo* саксофону після «згадки» про початкову тему-*ostinato* «Малагеньї», четвертий такт цифри «14» [427, сс. 25–26]).

1. 3. Наприклад, тільки останні два такти тривалого вступу «Хабанери» [427, с. 28] – вісім тактів у повільному темпі – відрізняються за оркеструванням, у якому застосовано валторну та трубу *pianissimo con sordino* для озвучення ритм-*ostinato* на «Cis» в октаву і витриманий акорд у струнних із підкресленням флажолетами арф (цифра «1» [427, с. 29]). Попередній

матеріал вступу (початок частини [427, с. 28]) представляє собою три повторюваних мотиви з однаковою темброво-фактурною організацією – остинатне «*Cis*» викладене у кларнетів в октаву (третя та друга октава), в той час як фраза у другій арфі, скрипок I та II. Подібна «сталість» спостерігається й далі – епізод із експонуванням теми викладений за однакового модусу темброво-фактурної організації (третій такт цифри «1» [427, с. 29]) – гобой, англійський ріжок та два кларнети, супроводжувані ритмо-гармонічним комплексом у скрипок I та II із витриманою м'якою «педаллю» флейт в контексті загального *pianissimo*.

Це кореспондування тембро-фактури та фразування спостерігається й при розгляді інших підрозділів «Хабанери», наприклад: 1) в епізоді між двома проведеннями основної теми (цифра «3» [427, с. 31]), в якому продовжується розвиток матеріалу вступу, що підкреслено також уподібненням темброво-фактурного комплексу – тематизм епізоду викладається струнними (скрипки I *soli* та альти із підкресленнями флажолетом другої арфи), ритм-*ostinato* «*Cis*» виконується першою арфою, витримана «педаль» втілена у тембрі флейт; 2) реприза головної теми (цифра «5» [427, с. 33]) втілена вже у інакшому викладенні – струнні із низьким регістром кларнета для надання колористичної своєрідності, «густини», «теплоти»; 3) друга тема «Хабанери» має окреме темброво-фактурне втілення кожного з них – втілення цього епізоду може бути визначене як *tutti* у темброво-фактурному драматургічному контексті частини (цифри «7–10» [427, сс. 34–37]).

1. 4. Розглянемо початковий фрагмент «Ферії». Після короткого вступу (ритм-фігурація на ноті «*G*» з октавними стрибками флейти-піколо із підкресленням флажолетами другої арфи та флажолетами скрипок I *tremolo* в якості фону) послідовно виконуються декілька тематичних фігур: 1) згадана ритм-фігурація стає фоном-протискладненням для повторюваного «награшу» у флейти (третій такт з початку «Ферії» [427, с. 39]); 2) стрімкий пасаж-*glissando* у першій арфі, підкреслений швидкими «пробігами» флажолетами у альтів та віолончелей *con sordino*, супроводжується фоновим витриманим

акордом спочатку у кларнетів, валторн, скрипок I *tremolo*, скрипок II та альтів *pizzicato*, на другій долі – у двох фаготів (шостий такт з початку «Ферії» [427, с. 40]); 3) ритмізований хід вниз на кожен долю «С – Н – В» у кларнетів, бас-кларнета та альтів *tremolo* (цифра «1»), завершений синкопою на «Е» (другий такт цифри «1») у тромбонів із підкресленням у першій арфі [427, с. 40]; 4) під час *diminuendo* згаданого «Е» з'являється новий тематичний елемент (другий такт цифри «1»), який розпочинається чергуванням кварта «G – С» та зменшеної кварта «Fis – В» віолончелями *con sordino tremolo* у низькій теситурі, до чого додається повторюваний хроматичний хід у контрабасів *ppp sul tasto*, підкреслення ритмізованим повтором «С» у другій арфі та «С» литавр *ppp* (четвертий такт «1» [427, сс. 41–41]); 5) завершує фразу *crescendo* останнього елемента до оркестрового *mezzo-forte* підсилене додаванням фаготів та сарюсофону до наявних віолончелей та контрабасів, виконанням витриманого акорду у валторн з підкресленням першої арфи та *pizzicato* скрипок II та альтів (шостий такт «1» [427, с. 41]). Таким чином, вся фраза складена завдяки «синтаксичному» поєднанню відносно несамотійних мотивів – *модальних темброво-фактурних «формул»* – у цілісну систему завдяки майстерності інструментування що виводить колористичну складову на суттєвий змістовний рівень.

1. 5. Серед цих специфічних жанрово-стилістичних ефектів та колористично-просторових ефектів: 1) імітації «гітарних» акордів на другу долю тридольного розміру у віолончелей *pizzicato* на самому початку «Малагеньї» (з початку до цифри «2» [427, сс. 12–13]); 2) їхні варіанти із застосуванням фаготів *pianissimo*, скрипок II та альтів *pizzicato* (з першого по третій такти цифри «2» [427, с. 13]); 3) розгорнення акордового комплексу далі (четвертий такт цифри «2» [там само]) до арпеджію та підкреслень ритму у кларнетів, скрипок I, скрипок II та альтів *divisi arco – pizzicato* (у кожній з двох підгруп різний штрих); 4) поява нової хроматичної тритактової фрази восьмими (цифра «3») у флейт, англійського ріжка із підкресленням-протискладненням (другий та третій такт цифри «3» відповідно) у фаготів

[427, с. 14]; 5) «вихід» цього мотиву у верхню теситуру рухом за хроматичною гаммою із передачею від флейт та англійського ріжка (перший та другий такти цифри «4») до флейт-піколо, гобоїв та кларнета (третій та четвертий такти цифри «4» [427, с. 15]); 6) повторний, «примарний» мотив восьмими «E – F» у струнних *piano pianissimo*, який «мігрує» октавами від верхньої до нижньої теситури кожні два такти, «опонуючи» завершенню теми у фагота та сарюсофону (цифра «5» [427, сс. 15–16]).

1. 6. Показовим прикладом цього є теситурні «підйоми – спади» струнних *tremolo sul tasto*, які зустрічаються не тільки в «Прелюдії ночі» (шостий такт цифри «2»; другий такт «3»; у вигляді загального *tremolo* як артикуляційного прийому в цифрі «7» [427, сс. 3–4, 9]), а й у «Ферії»⁹¹. Спеціальним варіантом цього «лейтмотиву» в умовах швидкого руху музики у «Феєрії» є згадана вище складова-мотив першої фрази (шостий такт від початку «Ферії» [427, с. 40]) – *glissando* першої арфи, виконане разом із швидкими пасажами флажолетами у альт та віолончелі. Далі цей елемент зустрічається у другій подібній фразі (третій такт цифри «2» [427, сс. 42–43]) у дещо іншому темброво-фактурному вигляді – *glissando* першої арфи, підкреслене хроматичним пасажем у скрипок II та арпеджіо флейти і кларнета (окремим варіантом є послідовне «розгорнення» цього елемента у репризі, цифра «21» – спочатку у пасажі кларнета і далі першої арфи [427, сс. 72–73]). Наступна поява у п'ятому такті цифри «4» здійснена за приєднання маркеру іншого, попередньо розглянутого елемента з Першої частини циклу – *glissando* першої арфи підкреслене струнними *tremolo* [427, с. 46]; подібне можна побачити й у репризі «Ферії», цифра «20» [427, с. 70]. В середній частині «Феєрії» присутність цього елемента дещо умовна, але позначена *glissandi* скрипок II *solì* у п'ятому такті цифри «15», альтів у другому такті

⁹¹ Цими епізодами є: сьомий такт цифри «3»; у «гібридному» вигляді з іншим подібним елементом у п'ятому такті цифри «4»; *tremolo* як прийом-ремінісценція у загальному контексті теситурного «підйому» в п'ятому такті цифри «5» та в кінці частини в цифрі «29»; подібна функція *tremolo* й при викладенні теми в цифрі «7» та в репризі, цифра «23»; при появі теми-*ostinato* в середній частині «Ферії» – в цифрі «17» та другому такті «18»; на початку репризи у третьому такті цифри «19»; викладення теми-*ostinato* у скрипок II *tremolo* на початку кінця в цифрі «27» [427, сс. 43–81].

цифри «17», віолончелей *solì* та далі контрабасів *solì* з другого такту цифри «18» по цифру «19» [427, сс. 64–69]; у якості додаткового колористичного прийому подібні пасажи-*glissandi* застосовані у репризі (цифра «23» [427, сс. 75–76]). За допомогою цієї темброво-фактурної «хвилі» здійснена кульмінація експозиції в цифрі «11» [427, с. 58] та, власне, завершення всієї «Іспанської рапсодії» (цифра «32» [427, с. 89]).

1. 7. В «Іспанській рапсодії» кастаньєти присутні у таких епізодах: 1) кульмінація в «Малагеньї», цифри «10» та «11» [427, сс. 22–23]; 2) викладення основної теми «Ферії», в експозиції та репризі (четвертий такт цифри «6», цифра «21», другий та п'ятий такт цифри «24» [427, сс. 50, 72–73, 77–78]); 3) для підкреслення іспанської стилістики під час «виходу» на кульмінацію в експозиції та репризі (четвертий такт цифри «9», цифра «25» [427, сс. 55–56, 78–80]); 4) у якості спеціального засобу для закріплення жанрово-стилістичного образу Іспанії в кодї, в контексті загального *tutti* (цифра «30»), у тому числі, й групи ударних інструментів (цифра «31» [427, сс. 86–89]).

1. 8. «Камерне» *tutti* зустрічається у «Прелюдії ночі» – в цифрах «4» та «7» [427, сс. 5–6, 9]; у контексті розвитку форми, можна віднести до цього виду *tutti* й епізоди у четвертому такті партитури, цифрах «1» та «9» [427, сс. 1–2, 11]. Також, більш «густа» тембро-фактура «Хабанери» могла б бути трактована як суцільне «камерне» *tutti* різних ансамблів інструментів, що виникають для озвучення її епізодів, проте, в цій частині присутнє «головний» епізод *tutti*, який в цьому музичному контексті займає роль кульмінації темброво-фактурної драматургії «Хабанери» (цифри «7–10» [427, сс. 34–37]).

Водночас, конфігурація подібна до «камерних» *tutti*, якщо й присутня у швидких частинах циклу, за наявності «справжніх» *tutti* та в умовах рухливого темпу не справляє враження необхідної темброво-фактурної «ваги». У короткій «Малагеньї» таких епізодів всього два (п'ятий такт цифри «8», фрагмент від четвертого такту цифри «10» [427, сс. 19, 21–22]); у «Ферії» їх значно більше й тому, тембро-фактура *tutti* складає доволі значний відсоток

матеріалу саме Четвертої частини і є важливими чинниками драматургії як її власної програми, так і всього циклу (від шостого такту цифри «5» до цифри «8», цифри «9–11», «20», «23–26», «28–32» [427, сс. 49–52, 54–58, 70–71, 75–81, 83–89]).

1. 9. Серед таких фрагментів унікальністю вирізняються каденції дерев'яних інструментів-*soli* у «Прелюдії ночі», в яких задіяно кларнети (перша каденція, цифра «6») та фаготи (друга, цифра «8» [427, с. 8, 10]). Каденції є подібними – в обох випадках *soli* виконується у двоголоссі, є квазі-імпровізаційним та втілює темброво-фактурними засобами фольклорний й, водночас, «казковий» колорит. Супровід є «сталим»: 1) в першій каденції (цифра «6» [427, с. 8]) в цій якості використано витриманий акорд низьких струнних *ppp* із підкресленням завершення валторнами *bouché* (виразний за отримуваним тембром прийом гри із затуленим розтрубом) та першою арфою; 2) в другій каденції (цифра «8» [427, с. 10]) до цього загального *pianissimo* додаються додаткові декоративні елементи, такі як *glissando* арфи вгору за теситурою, швидкі повторювані пасажі флажолетами у скрипки I *solo ad libitum* та трелей на зменшеному тризвуку в третій октаві у скрипок I *soli con sordino*.

Натомість, середня частина «Малагеньї» (цифра «12» [427, с. 23]) містить *solo* із супроводом. Тему, яка є за інтонаційною будовою награвшем з «фольклорним» забарвленням викладено в тембрі англійського ріжка, який є традиційним носієм семантики музики Сходу або просто народного музикування («народності» темі надає застосування міксолідійського та фрігійського ладів, якщо виходити з будови самої мелодії; локрійського, якщо мати на увазі гармонічний супровід). Це *solo* триває й далі, під час появи теми-*ostinato* у цифрі «13» [427, с. 24] та завершується пасажем, що плавно передається від англійського ріжка до кларнета, потім до флейти та флейти-пікколо (третій такт «13»); завдяки цим передачам здійснюється плавний перехід до завершальної частини «Малагеньї» (цифра «14» [427, с. 25]). Привертає увагу супровід, вирішений із застосуванням колоритних темброво-

фактурних прийомів – на перехід тризвуку «*Dis-moll*» у малий мінорний акорд VII ступеня «*Cis m7*» в низькій теситурі у альтів, віолончелей та контрабасів виділено дуже мало часу (всього одна шістнадцята) і це реалізовано завдяки *glissando* струнних. Причому, *glissando* другої підгрупи альтів свідомо виписане композитором із «запізненням» на одну шістнадцяту, порівняно із іншими струнними; додане *glissando* у першій арфі «запізнюється» вже на восьму тривалість. Таке темброво-фактурне вирішення [428, с. 9] звучить значно інакше у фортепіанному втіленні в клавирі (звучання якого нагадує, скоріше, гітарний акордовий «перебір»); для фортепіано колористичні можливості англійського ріжка і, тим паче, *glissando* із тією плавністю з'єднання, як у струнних є *недоступними*.

1. 10. У даному випадку здійснено плавну зміну тембро-фактури завдяки утриманню елементу-*tremolo* низьких струнних з попередньої кульмінації та одночасного «під'єднання» мотивів супроводу із поступовим уповільненням темпу (п'ятий такт цифри «11» [427, с. 59]). *Solo* англійського ріжка відтворює іспанський характер середини «Малагенські», але є більш розгорнутим (другий такт цифри «12» [427, сс. 59–60]); далі, цю музичну ідею продовжує кларнет *in A* в низькому регістрі, тембр якого є більш «густим» порівняно із тим самим регістром кларнета *in B* (п'ятий такт цифри «13» [427, с. 62]). Супровід вибудований як певна «зациклена» система в якій існує чітко вибудований порядок, для прикладу оберемо третій такт цифри «12» [427, с. 60]: 1) першу долю, яка належить функції басу, виконують контрабаси *pizzicato* із «подовженням» у фаготів; 2) контрабас-*solo* грає короткий тріольний хроматичний хід від «*Cis*» на другу долю до «*E*» на третю (мала октава), що також підкреслено витриманою терцією «*A – Cis*» у кларнетів *in A*; 3) згадане «*E*» контрабаса-*solo* «підхоплює» бас-кларнет на третій долі й розв'язує його у «*Dis*», яке, в свою чергу, починає грати одна з віолончелей-*soli*; 4) на першій долі другого такту системи (четвертий такт «12») ще два контрабаса-*soli* виконують басову функцію «*Cis*», тягнучи її весь означений такт, разом із підкресленням долі контрабасами-*altri pizzicato* в октаву до

солістів групи; 5) на другій долі другого такту формується доміантовий терцдецимакорд із вилученою квінтою «*Cis 13 (omit 5)*» (у чому відчувається тональне тяжіння до «*Fis-moll*»), сумарно озвучений за участю валторн *con sordino*, віолончелей-*soli* та басом у контрабасів-*soli*; 6) віолончелі-*soli* виконують на другу долю четвертого такту «12» терцдециму «*Ais*» та нону «*Dis*» акорду, альтеруючи їх на півтона вниз за допомогою *glissando*, завдяки чому утворюється альтерований варіант доміантового терцдецимакорду «*Cis 7 (b5, b13)*».

2. «П'ять п'єс для оркестру» А. Шенберга [429; 430; 431; 432].

2.1. В середині Першої п'єси одним з головних «стабілізуєчих» темброво-фактурних компонентів є витриманий акорд у фаготів «*D – A – Cis*» (велика та мала октави), який з'являється у середині «Передчуттів» (цифра «4» [429, с. 5]) і триває до кінця цієї частини циклу; він «підсилюється» контрабасами, іншими низькими духовими під час «виходу» на кульмінацію (з другого такту цифри «8» до цифри «10» [429, сс. 9–13]) та «перехоплюється» тромбонами *con sordino* у «кодї» для вивільнення фаготів для виконання іншого матеріалу (четвертий такт цифри «14» [429, с. 16]). Також, тромбони *forte piano crescendo con sordino frullato* (вражаюча кількість спеціальних тембрових ефектів) разом із фаготами забезпечують перехід до кульмінаційного епізоду після акорду-«точки» *forte fortissimo* (за два такти до цифри «10» [429, с. 11]). Поява *frullato* не випадковою, адже цей акорд саме у тембрах тромбонів та туби *crescendo con sordino frullato* «відкриває» середню частину (за три такти до цифри «4» [429, с. 4]), передаючи співзвуччя згаданим фаготам; ця темброва комбінація застосована й у завершенні «Передчуттів» (третьої такт цифри «16» [429, с. 17]). Сам акорд є «*D – A – Cis*» можна

інтерпретувати як великий мажорний септакорд «*D maj 7 (omit 3)*» з якого вилучено терцовий тон для досягнення тональної нестійкості⁹².

Другим відносно стабільним елементом темброво-фактурного комплексу «Передчуттів» є ритмомелодична фігурація, яка починає середню частину «на правах» теми (цифра «4» [429, с. 5]), змінюючи свою функцію на супроводжувальну (цифра «5» [там само]) – композитор групує три звуки повторюваної послідовності «*E – As – B*» по три восьмі, створюючи в такті на 2 / 4 поліритмічний ефект. Привертає увагу й різний для кожної підгрупи віолончелей штрих – *spiccato* та *pizzicato*, відповідно; цей прийом дотримується у партії віолончелей аж до кульмінаційного епізоду (до цифри «10» [429, сс. 5–12]) та вживається у альтів (третій такт цифри «5» [429, с. 5]). Композитор поглиблює поліритмічний ефект, запроваджуючи своєрідне «нашарування», в якому друга підгрупа віолончелей виконує згадану послідовність «*E – As – B*», в той час як перша грає звуки «*As – C – D*», також по три восьмі – точкою перетину цих ліній є звук «*As*» (цифра «6» [429, с. 6]). Причому, кожна підгрупа дотримується й внутрішнього поділу за штрихами – принцип артикуляційного нашарування *spiccato* та *pizzicato* зберігається. Такий мікст штрихів з короткою атакою звуку, проте різними за стаціонарною частиною та затуханням має створювати цікавий тембровий ефект⁹³.

Матеріал супроводу «*E – As – B*» отримує розвиток й у «високих» струнних ближче до кульмінаційного епізоду та безпосередньо в ньому (починаючи з четвертого такту цифри «6» [429, с. 7]), «піднімаючись» та «опускаючись» за теситурою і змінюючись за інтонаційною будовою, що

⁹² Така свідомо «дестабілізація» тональності через вилучення терцового тону або заміни його на секундовий / квартовий також притаманна І. Стравінському в досліджуваному далі в дисертації Концерті для скрипки з оркестром *in D* в так званому «*passport*»-акорді у скрипки *solo* (див. підрозділ 4. 3.)

⁹³ Аргументом «проти» цієї штрихової комбінації може бути висока вірогідність того, що частина групи *pizzicato* буде значно слабшою за частину *spiccato*, що послабить групу, а змістовне значення тембрового ефекту буде нівельовано матеріалом у інших інструментів, принаймні, починаючи з цифри «6» [429, с. 6]. Вірогідно, такі роздуми й стали причиною того, що у варіанті партитури 1949 року цей прийом відсутній – уся група віолончелей виконує *arco spiccato*. Це може бути продиктовано бажанням композитора полегшити завдання для виконавців та збільшити «щільність» звучання цього компоненту і з точки зору практичності така поправка є, безумовно, справедливою. Але, з іншого боку, чи не є «послаблення» групи зі зміною параметру атаки, навпаки, бажаним ефектом? Відповідь на це питання може бути предметом окремих досліджень, практичних питань диригентської майстерності, а у сучасних реаліях навіть й звукорежисури.

нагадує його власне *initio* на початку середини п'єси (цифра «4» [429, с. 5]). Ця тематико-супроводжувальна лінія (названа так, оскільки має здатність до швидкої зміни між тематичною та супроводжувальними функціями), як і згаданий акорд фаготів, триває до кінця твору. Вона переривається лише під час тематичної репліки *tutti* струнної групи *forte* в четвертому такті цифри «12» [429, с. 15], викладаючись далі в партії арфи як «As – C – D» (цифра «13» [там само]) і припиняючись перед самим завершенням Першої п'єси, (вивільняючи звуковий простір для фаготів *solli*, другий такт цифри «15» [429, с. 17]), в якому також звучить як «As – C – D» у віолончелей та контрабасів *arco* (цифра «16» [там само]). Привертає увагу, що композитор пише *forte fortissimo* та *diminuendo* до *forte* (подібно до партій бас- та контрабас-кларнета та контрафагота); це підкреслює скрупульозність композитора – А. Шенберг не забуває про те, що це має значення, оскільки тромбони та туба грають *con sordino*, що позбавляє їх «звичної» потужності.

2. 2. Можна відзначити повторюваність або уподібнення темброво-фактурного втілення у фрагментах частин циклу. Епізод Другої П'єси «Минуле», озвучений валторнами (цифра «1» [429, с. 38]) у майже такому самому темброво-фактурному втіленні повторюється далі, після першої кульмінації (цифра «6» [429, с. 43]). Подібним чином виконане повторення-варіювання тематичного фрагменту-фрази в Другій п'єсі: спершу він втілений у міксті флейти, англійського ріжка та труби *con sordino* (цифра «2» [429, с. 20]), далі, близько до завершення «Минулого», гобоєм *solo* (цифра «11» [429, с. 28]). Привертає увагу ще й подібність такої тембро-фактури до фрази у вступній частині Другої п'єси (четвертий такт [429, с. 18]) – розгорнуту фразу виконано в міксті флейти, англійського ріжка та кларнета, із долученням фагота та валторни *con sordino* далі (шостий такт [там само]).

Використання челести та флейти, проте вже без наявності *моно-тембрової ритмічної комплементарності*, отримують розвиток у серединному епізоді «Минулого» (третій такт цифри «6» [429, с. 23]) та, водночас, більш розгорнутий темброво-фактурний розвиток: флейти

виконують синкоповану ритмічну фігуру в тритон «*F – H*» із розв'язанням у велику септиму «*D – Cis*», а челеста – «серію» звуків, повторювану в різних теситурах. Ця ритмомелодична фраза вкладається в тридольний такт і є остинатною, триваючи весь епізод до цифри «8» [429, сс. 23–24]; також, він з'являється у зміненому вигляді перед завершенням п'єси (другий такт цифри «11» [429, сс. 28–30]); тритон «*F – H*» замінений на чисту кварту «*E – A*» із розв'язанням у зменшену октаву «*Cis – C*» у флейт, візерунок у челести є ритмічно перефразованим, додано декоративний елемент у флейти-піколо на другу долю такту.

2. 3. Тема, «*A – F – B – Des – Ges – A*» у фагота з'являється разом з першою появою складного мелодико-ритмічного комплексу у флейт та челести (п'ятий такт цифри «6» [429, с. 23]). Її виклад відбувається спочатку восьмими (п'ятий такт цифри «6» [там само]) й шістнадцятими у наступному. Саме цей варіант шістнадцятими у шостому такті цифри «6» стає основою для повторюваного візерунку, утвореного проведенням цієї послідовності звуків у кларнета із «нашаруванням» цього матеріалу у фагота на другу долю з точним збереженням теситури (цифра «8» [429, с. 24]) та, знову, *тоно-тембровим поліритмічним ефектом* через дводольну природу сталого візерунку у тридольному розмірі (останній є актуальним і для іншого, змінного тематичного матеріалу). Започаткована темброво-фактурна система «кларнет – фагот» далі є стабільною протягом значного часового проміжку, до появи згаданого сольного фрагменту гобоя (цифра «11») та подальшого останнього проведення згаданого ритмомелодичного візерунку у флейти та челести (з цифри «8» до цифри «11» [429, сс. 24–28]).

Ідея такого «канону» показана у завершенні попереднього епізоду «Минулого» (цифра «7» [429, с. 24]), в якому ця тема-«серія» «*A – F – B – Des – Ges – A*» повторюється у кожного дерев'яного інструмента із «запізненням» на одну восьму (перший та другий такти цифри «7» [там само]), формуючи суцільний поліритмічний рух «хвилями» у третьому такті цифри «7». Композитор вживає цей контрапунктичний прийом також і в Першій п'єсі –

показовим моментом є функція струнних в кульмінації «Передчуттів» (цифра «10» [429, с. 12]), в якій скрипки II та альти «запізнюються» на одну долю порівняно із скрипками I, виконуючи при цьому однакову повторювану послідовність восьмими в різних теситурах; також, за чотири такти до цифри «11» [429, с. 13], можна побачити тісний канон у струнних інструментів – кожна група грає той самий матеріал із часовою різницею в одну восьму. У завершальному епізоді (четвертий такт цифри «14» [429, с. 16]) також ужито цей прийом, в якості матеріалу – півтонова дуоль восьмими, що розпочинається четвертою валторни *ppp con sordino staccato* висхідним півтоном «*F – Ges*», продовжується низхідним півтоном у «високих» інструментів та висхідним у «низьких», охоплюючи у підсумку (цифра «15» [429, сс. 16–17]) весь оркестровий діапазон (але з певними теситурними «пустотами»). Іноді, й такі декоративні елементи, як пасажі дерев'яних духових у фрагменті «спаду» кульмінації Першої п'єси (цифра «11» [429, с. 13]) піддаються канонічному нашаруванню, як видно з ситуації у четвертому такті цифри «11» [429, с. 14] – гобої та кларнет *in D* вступають на одну шістнадцяту пізніше, ніж флейти-піколо, флейти та кларнети (і це в умовах швидкого темпу).

2. 4. Коротко висвітлемо побудову експозиційного епізоду Четвертої п'єси. Пасажі духових – унісонна послідовність «*D – F – Cis – A – E – Dis*» в першому такті та його змінений, пришвидшений та розгорнутий за теситурою варіант в третьому такті [429, с. 37] – є елементами, що мають велике значення в процесі розгортання форми, виконують як декоративну, так і тематичну функції і беруть участь у створенні кульмінацій. Вже у цифрі «2» [429, с. 39] ці елементи починають свою «роботу» у формотворенні, спочатку у контрабасів (третій такт), далі у скрипок II, англійського ріжка, контрабасів, кларнета та гобоя. Пасаж-тема восьмими «*D – F – Cis – A – E – Dis*» проводячись у альтів та віолончелей, «підсилюється» його швидким варіантом у кларнетів (шостий такт цифри «2» [429, с. 39]); також, в партитурі легко віднайти подібні «передавання» цих обох варіантів між різними тембрами в

різних теситурах. Композитор вдається й до прийомів трансформування тематизму, які застосовуються в поліфонії – у цифрі «3» [429, с. 40] можна побачити матеріал вихідного «*D – F – Cis – A – E – Dis*» у оберненні у флейти-піколо та флейти, неточному, проте зі збереженням інтонаційної «ідеї» та напрямку руху; там само в партії кларнета поміщено обернений пасаж шістнадцятими тріолями. Композитор використовує також можливість оновлення матеріалу за рахунок додавання нового мотиву, як це виконано у третьому такті цифри «4» [429, с. 41] – мотив «*E – D*» додано перед швидкою версією пасажу, а звук «*D*» утримано чвертною тривалістю, тож пасаж завершує цю вже нову тематичну «фігуру»; темброво-фактурний виклад – висока теситура та тембри флейти-піколо, флейт та кларнета *in D* – здійснений за прийомом *уподібнення* темброво-фактурного комплексу, що поєднує новий «додаток» із вже наявним в творі матеріалом.

2. 5. Розглянемо кульмінаційні епізоди «Перипетій»; спробуємо віднайти в експозиції ті елементи, які використані для організації серединного *tutti*: 1) швидкий варіант пасажу дерев'яних духових у високій теситурі з третього такту Четвертої п'єси, багатократно повторюється у флейти-піколо, третьої флейти та кларнетів *piano crescendo* (цифра «5»); 2) репетиції дисонантного акорду з цифри «1» проводяться в епізоді *tutti* спочатку у флейт та гобоїв *fortissimo crescendo*, яким «вторять» труби *piano crescendo con sordino*, що утворює циклічну систему із розглянутою на попередніх епізодах циклу тоно-тембровою поліритмією, яка налічує всього чотири повторення (кожного разу цей елемент транспонується на півтон вгору, потім повертається на вихідну висоту із наступним); 3) тематичний мотив *soli* валторн, показаний у експозиції у відносно спокійному темпі (цифра «1») втілений у «закріпленому» за ним темброво-фактурному вигляді у всіх шести валторн *con sordino* у середній та високій теситурах – в кульмінації це створює додаткове динамічне напруження за рахунок значного «пришвидщення» руху матеріалу (тріолі шістнадцятих); додатково його динамізовано повторюваними мотивами першої труби тріолями шістнадцятих, під час «зупинки» валторн на

чверті; 4) подібно до цього, басова тематична лінія бас-кларнета та фаготів з третього такту цифри «1» також втілена більш дрібними тривалостями – шістнадцятими; 5) згадане обернення пасажу духових у ритмічному збільшенні втілене у тембрах тромбонів та туби *fortissimo crescendo con sordino*; 6) середина фрази у віолончелі в третьому такті цифри «2» (мала нона «G – As») використана як ще один «патерн» в кульмінації (цифра «5»).

Подібним чином побудовано й завершальний кульмінаційний епізод *tutti* (з цифри «9» до кінця частини [429, сс. 44–45]), який є в цілому подібним до попередньо наведеного, але містить додаткові мелодико-ритмічні візерунки, які його динамізують. Наприклад, «перегукування» мотиву тріолями третього кларнета та скрипок II *pianissimo staccato* є матеріалом з *solo* кларнета з п'ятого такту цифри «1» [429, с. 38]. Водночас, новим елементом, в якому є впізнаваною в контексті Четвертої п'єси розглянута інтонація-*initio*, є канон двох підгруп альтів (цифра «9» [429, с. 44]), а далі із додаванням скрипок I (третій такт цифри «9» [там само]).

2. 6. Наприклад, динамічна «хвиля» «*piano – forte – piano*» (цифра «4», шостий та одинадцятий такти цифри «4» відповідно [429, сс. 50–51]), здійснена саме в такий спосіб: 1) основний голос *piano* викладено спочатку складним мікстом англійського ріжка, кларнета, тромбонів *a 2 con sordino* та віолончелей *con sordino* (цифра «4»); 2) далі (шостий такт цифри «4») відбувається передача основної лінії гобою, трьом кларнетам *forte* та трубі *piano con sordino*, що в оркестровому контексті має створити ефект динамічних відтінків *mezzo-piano* або *mezzo-forte*; 3) за два такти після цього (восьмий такт цифри «4») основний голос викладається щільним унісоном всіх флейт, гобоїв, англійського ріжка та кларнетів *forte*, із передачею в наступному такті трубі *forte con sordino* та скрипкам I та II; 4) оркестрове *diminuendo*, а радше, *subito piano* (десятий такт цифри «4») виконано швидким низхідним пасажем всіх флейт та кларнетів, в той час як гобої та англійський ріжок «перехоплюють» чверть «Cis» – тобто, динамічна зміна здійснена за рахунок «розбиття» темброво-фактурної системи *forte* на дві половини, відповідно,

«освітлюється» та «полегшується» звучання; 5) далі (одинадцятий такт цифри «4») вже один гобой *forte* продовжує основну тематичну лінію, що у оркестровому контексті є вже *piano*.

2. 7. Наприклад, серединна кульмінаційна хвиля «*piano – forte – subito pianissimo*» (цифра «5», дев'ятий такт цифри «5», цифра «6» відповідно [429, сс. 52–53]) здійснена із використанням тих самих засобів, що й розглянутий попередньо епізод (цифра «4» [429, с. 50]). Унісонний мікст, яким викладено основний голос перебудовується і поступово «потовщується» за рахунок додавання інструментів [429, с. 52]: 1) скрипки I, II та альти *piano* (цифра «5»); 2) альти та кларнет *in D piano* (четвертий такт цифри «5») із долученням скрипок II пізніше (шостий такт «5»); 3) вилучення альтів (сьомий такт «5») та додавання трьох кларнетів, у наступному такті долучення кларнета *in D* та гобоя – це темброво-фактурне *crescendo* підкріплене відповідною ремаркою композитора (який також закликає диригента в цьому фрагменті не прискорювати темп); 4) залучення скрипок I, трьох флейт *fortissimo* та труби *forte senza sordino* – вихід на динамічний максимум (дев'ятий та десятий такти цифри «5») перед наступним *subito*; 5) у завершенні кульмінації (десятий такт цифри «5») композитор також створює октавне подвоєння між флейтами та скрипками, кларнетами та трубою (що є рідкістю).

Subito pianissimo після досягнення кульмінаційного максимуму (цифра «6» [429, с. 53]) здійснене не тільки раптовим спадом гучності та вилучення потужних інструментів, але й повною зміною темброво-фактурного комплексу – основний голос раптово втрачає свою «щільність» і стає «розпорошеним» у декорованому спеціальними тембровими ефектами втіленні. Його виконують три флейти *pianissimo frullato* та скрипки I *divisi pianissimo*, причому, перша підгрупа озвучує основний голос *tremolo sul ponticello*, а друга підкреслює їх *pppp pizzicato*. Додаються також інші елементи у струнних за тією ж моделлю із тембровими підкресленнями фаготів, арфи та челести. Тож, А. Шенберг використовує всі повноту засобів, залучаючи й суто декоративні, що не порушує заявленого поліфонічного

принципу, адже додаткові мелодико-тематичні лінії також присутні, наприклад, фраза труби *pianissimo* на яку «нашаровується» репліка валторни (другий такт цифри «6»), згодом тромбона *con sordino* та кларнета (третій такт цифри «6» [429, с. 53]).

2. 8. Приклад динамічного вирівнювання в контексті загального оркестрового *forte* можна побачити в середині кульмінаційного епізоду (цифра «11» [429, с. 57]): 1) основний голос представлений флейтами-піколо, флейтами, скрипками I та II *fortissimo* – унісон у високій теситурі підносить тему «над» оркестром; 2) дисонантний акордовий комплекс, що охоплює дві октави у третього гобоя, двох кларнетів, валторн I та III *con sordino* в унісон з валторнами II та IV *senza sordino* (застосований прийом тембрового мікстування навіть у однотипних інструментів), двох труб та двох тромбонів; 3) тематичний синкопований низхідний рух широкими інтервалами, який займає низьку оркестрову теситуру в партіях бас-кларнета, фаготів та контрафагота, третього тромбона, віолончелей, контрабасів та, як не дивно, арфи (що не має великого значення в такому темброво-фактурному контексті). «Вихід» з кульмінації (цифра «13» [429, с. 59]) виглядає подібним до переходу до *piano* у наведеному раніше епізоді, «малій динамічній хвилі» у десятому такті цифри «4» [429, с. 51]. В основному голосі поміщено паузу, але ініціативу перехоплює пасаж у флейт, гобоїв, кларнетів та скрипок II (із підтримкою завершального мотиву пасажу бас-кларнетом та фаготами) і це, фактично, стає продовженням основного голосу (цифра «13» [429, с. 59]). Тому, у контексті П'ятої п'єси це є нечастим прикладом виведення інших тематичних ліній на передній план – наприклад, матеріалу у альтів та валторни під час короткочасної зупинки головного голосу після першого кульмінаційного епізоду (сьомий та восьмий такт цифри «6» [429, сс. 53–54]).

2. 9. Розглянемо, для прикладу, епізод що «готує» кульмінацію (цифра «9» [429, сс. 9–11]): 1) мотив-*initio*, представлений на самому початку Першої п'єси у кларнетів, озвучується флейтами-піколо, флейтами та кларнетом *in D* у найвищій оркестровій теситурі; 2) «опонуюча» лінія двох труб *con sordino*,

що втілює, в свою чергу, «зустрічну» тему віолончелей також узятую з початку Першої п'єси; 3) гобої, англійський ріжок та кларнети виконують пасажі, що продовжують їхню попередню лінію, знову, базовану на матеріалі початкового *initio* «Передчуттів»; 4) контрапунктуючий їм пасаж тромбонів *con sordino glissando*⁹⁴ складає з означеними дерев'яними *моно-темброву поліритмію* («розмір» тембрових змін у 2 / 8 нашаровується на схему фактичного 3 / 8); 5) два попередньо розглянутих «остинатних» елементи Першої п'єси – акорд «*D maj 7 (omit 3)*» у «низьких» дерев'яних духових і контрабасів та поліритмічний супровід у інших струнних.

2. 10. Тема починається затактом двома гобоями та альтами *con sordino* і передається кларнету *solo* (другий такт); динамічно-теситурні «підйоми» фрази кларнета підкреслюються акцентованими чвертями перших скрипок (третій такт) і далі першої підгрупи альтів *con sordino* (п'ятий такт). Темброво-фактурна організація інших контрапунктичних тематичних ліній також вирішена у подібний спосіб – наприклад, до нижнього голосу у валторни (перший такт) долучаються контрабаси (другий такт); коротка фраза у труби *con sordino* спочатку мікстується в унісон з першою підгрупою віолончелі, далі (з другого такту) завершується тільки трубою; завершення репліки фагота, яка починається з четвертого такту, підкреслено у дециму з гобоєм (п'ятий такт). Спостерігається й нашарування тематичних елементів, зміна функціональної позиції – в другому такті тематизм у другій підгрупі віолончелей спочатку позначено ремаркою «*Mittelstimme*» (нім. – «середній голос»), а далі (четвертий такт) вже «*Baßstimme*» (нім. – «басовий голос»); в цей час (другий такт) друга підгрупа альтів виконує контрапунктуючу мелодичну репліку яка далі (третій такт) перехрещується із темою віолончелей.

2. 11. Наприклад, у поліфонічному «розробковому» фрагменті в цифрі «3» Другої п'єси [429, с. 21] присутня основна тематична лінія, яка імітується

⁹⁴ Позначені хроматичні пасажі тридцять другими в такому темпі звучатимуть, скоріше, як *glissando*, виходячи з природи інструменту та загального темброво-фактурного контексту.

в партіях різних інструментів, немов, «подорожуючи» ними; ця тема є важливою для всієї п'єси, зустрічаючись в середині (цифра «8» [429, сс. 24–26]) та наприкінці (п'ятий такт цифри «12» [429, с. 30]). Її головною рисою є впізнавана інтонаційна організація, в якій важливу роль відіграє також ритміка – звертає на себе увагу квартоль «терція вгору – дві секунди вниз» у такті на $3/8$, а також *initio* «чверть – восьма» також у малу секунду вниз. Ця тема [429, с. 21] розпочинається альтом *solo con sordino* (цифра «3»), переміщується в партію фагота, в якій імітується згадана квартоль (третій такт цифри «3»); далі у видозміненому вигляді вона викладається у міксті флейти та віолончелі *solo con sordino* (четвертий такт цифри «3»), повертаючись у партію альту *solo* в шостому такті. Завершується це «експонування» теми ще двома проведеннями у партіях труби *con sordino* (восьмий такт цифри «3») та валторни *con sordino* (дев'ятий такт), далі слідує «розробковий» епізод, в якому тематизм піддається різним трансформаціям та наступним тембровим перефарбуванням.

2. 12. Динамізація стосується й кількісного та якісного показників оркестрових комбінацій самих тембрів: 1) наприклад, в якості загальної ідеї, за обмеження тембрової палітри певним складом інструментів на початку п'єси [429, с. 31], покладено ритмічне перефарбування акорду половинними за спокійного темпу в такті на $4/4$, водночас, ритм тембрових змін у нижньому голосі в акорді здійснено чвертями; 2) далі, після фермати (цифра «2» [429, с. 32]), темброві зміни дещо динамізуються залученням нових інструментів при переважанні заданої на початку ритмічної організації перефарбувань; 3) в серединному епізоді п'єси-мініатюри (цифра «4» [429, с. 34]) можна констатувати наявність кульмінації (незважаючи на динамічний максимум оркестрового *mezzo-piano*), реалізованої саме завдяки значному ущільненню горизонтального драматургічного розвитку тембро-фактури – ритмізації та прискоренню тембрових перетворень; 4) після цього епізоду (цифри «5–7» [429, сс. 35–36]) ідея руху половинними повертається і триває до кінця «Барв».

Специфіка побудови темброво-фактурного комплексу Третьої п'єси цілком відповідає ідеї *Klangfarbenmelodie*, тим паче, що композитор (якщо брати початок «Барв» [429, с. 31]) застосовує перемежування у заданому ритмі змін між більш «зливою» комбінацією флейт, кларнета, фагота та альта *solo*, та менш «стабільною» – англійський ріжок, фагот, дві валторни *con sordino*, альт *solo*. Додатково увиразнює, та, водночас, надає внутрішнього руху, ритмізація перефарбувань нижнього тону співзвуччя «С» малої октави чвертями, змінюючись з тембра альта *solo* на контрабас *solo*. Кількість застосованих інструментів дещо збільшується після фермати (цифра «2» [429, с. 32]), досягаючи найбільшого розмаїття, своєрідного *tutti* у «кульмінації» (цифра «4» [429, с. 34]) та наприкінці «Барв» (цифри «6» та «7» [429, с. 36]).

Цікаво, що цей *темброво-фактурний* модус застосований А. Шенбергом наприкінці П'ятої п'єси «Обов'язковий речитатив» який завершено подібним прийомом тембрового перефарбування фінального акорду, що виникає з утриманого останнього звуку теми-«*Hauptstimme*» «*Dis*» у віолончелей *con sordino* (цифра «15» [429, с. 60]): 1) спочатку його грають гобой, англійський ріжок, бас-кларнет, контрафагот та труба, тромбон, туба *con sordino*; 2) далі він додатково обарвлюється скрипками I, II *sol*, альтами та віолончеллю *solo con sordino*; 3) завершальне перефарбування здійснюють флейти, кларнет та фагот з умов поступового «зняття» спочатку першої групи виконавців, далі – другої (окрім туби та «*Dis*» віолончелей).

2. 13. Коротко зауважимо й про додаткові декоративні елементи, які відграють значну роль у драматургії Третьої п'єси. Наприклад, у сьомому такті «Барв» [429, с. 31] виникає раніше згаданий тематичний елемент у бас-кларнета, переміщуючись в партії фагота та тромбону *con sordino* (цифра «1» [429, с. 32]), продовжуючись у тризвучному викладенні у трьох контрабасів-*sol* *con sordino*. «Вихід» з фермати (цифра «2» [429, с. 32]) підкреслено арфою (яка позначає поступовий вступ голосів акордової «теми»); варто також відзначити декоративні короткі пасажі, наприклад, перед «кульмінаційним» фрагментом (цифра «3» [429, с. 33]) у кларнета та арфи зі підкресленням

останнього звуку акордом челести, далі, в тому самому такті – у флейт-піколо та флейт із підкресленням акордом арфи, альтів *pizzicato*, який витримується флажолетами у скрипок I. Водночас, в «Передчуттях» та «Минулому» прийом розробки матеріалу під час проведення утриманого тематико-супроводжувального комплексу-*ostinato* є більш динамічним, хоча й за цих умов А. Шенберг прагне створити вже темброво-фактурну сталість, як, наприклад в одному з епізодів Другої п'єси в цифрі «8» [429, с. 24] – утримана мелодико-ритмічна система «кларнет – фагот» створює умови для розгортання та темброво-фактурних імітаційних перетворень основного тематизму.

3. Концерт для скрипки з оркестром І. Стравінського [433].

3. 1. Наведемо декілька яскраві приклади застосування «*passport*-акорду» як поєднуючого чинника: 1) «Токата», цифра «2» [433, с. 3], акордова структура в партії соліста – уподібнення завдяки тембровій складовій та мелодичному звуку «А» другої октави, що втілює своєрідне закріплення «лейтмотиву» одразу після початку; 2) «Токата», цифра «5» [433, с. 4], витримана октава «D» другої та третьої октави та наступні акордові комплекси після експонування теми (зустрічається й у репризі, цифра «40» [433, с. 18]); 3) «Токата», цифра «18» [433, с. 9], «розробковий» епізод, в якому споглядається «нагадування» – застосування подібного темброво-фактурного комплексу в партії соліста; цей же комплекс, вже в інакшому оркестровому «оточенні» видний у цифрі «25» партитури [433, с. 12]; 4) «Токата», цифра «36» [433, с. 16] – дещо видозмінена структура, проте виразна темброво-фактурна асоціація, як своєрідний «предикт» до репризи експозиції теми (далі, цифра «38» партитури [433, с. 18]); 5) «Токата», цифра «47» [433, с. 21], своєрідна «кода» частини; в цьому епізоді застосовано ритмічну фігурацію подвійними звуками на звуках «D» та «F» в різних теситурах, тож асоціація досягається завдяки темброво-фактурному ефекту; у завершенні частини (два такти до кінця «Токати» [433, с. 22]), «*passport*-акорд» застосований із

залученням оркестру; 6) «Арія I», цифра «56» [433, с. 25], є застосованою темброво-фактурна алюзія на початковий акорд, за рахунок теситурного розмаху і тембру скрипки *solo* під час гри подвійних нот (що відрізняється за звуком від узятих одинарних тонів); цей же прийом – у рухливому епізоді цієї частини (цифра «65» [433, с. 28]); 7) «Арія I», цифра «69» [433, с. 31], цікавий приклад теситурної асоціації в оркестрі – темброво-фактурна імітація органу (зменшений акорд, «D» у мелодичному положенні) та наступними фігураціями скрипки *solo* (також із застосуванням «D») «нагадують» про акорд-«лейтмотив» завдяки ужитку «D» в якості опорного тону та широкої теситури в темброво-фактурних комплексах соліста та оркестру; 8) у «Арії II» поява «*passport*»-структури у вигляді тематизованого вступу із підсиленням темброво-фактурного вигляду духовими інструментами відбувається тричі (цифри «77», «79», «83» [433, сс. 35–36, 38], останній варіант суттєво розширений), що передує подальшій розвиненій, аріозній мелодії в партії скрипки *solo*; 9) першочерговий варіант темброво-фактурного комплексу «*passport*»-комбінації виконується одразу на початку «Капричіо» та розгортається у вступний епізод-«*initio*» (цифра «86» партитури в експозиції [433, с. 40] та «107» у репрізі [433, с. 51]); власне, три ноти акорду з'являються на самому початку в партії соліста, але принцип такої побудови виявляє себе у струнній групі оркестру, яка виконує акорди нахилу «D-dur» *pizzicato* (із деяким підсиленням духовими), тим самим підтримуючи «присутність» темброво-фактурного лейтмотиву; 10) це також втілено у наступному розвитку частини – подвійні ноти використовуються при викладенні побічної теми (під час першої її появи, третій такт цифри «88» [433, с. 42]) та наступної нею репрізи основної теми (цифра «93» [433, с. 44]), далі у розробковому епізоді (цифра «99» [433, с. 47]); також, трохи інакшим варіантом лейтмотивного ядра є широкий теситурний розмах у наступному тематичному фрагменті «розробки» в партії скрипки *solo* (цифра «103» та далі, разом із тематичним матеріалом вступу «Капричіо» [433, сс. 49–51]); у репрізі експозиційного блоку із застосуванням подвійних нот у скрипки *solo*

викладено як основну, так і побічну тему (цифра «108» – другий такт цифри «109» [433, сс. 52–53]); 11) друга тематична половина коди «Капричіо» (з цифри «123» і до кінця партитури [433, сс. 61–66]) є за своєю сутністю розкриттям інтерпретаційного потенціалу «*passport*»-акорду, що зрозуміло під час розгляду матеріалу партії соліста та інтонаційної організації оркестрового супроводу, що походить від «*passport*»-комбінації (застосування ладового нахилу «*D-dur*», із ужитком нот початкового акорду, темброві властивості скрипки *solo* при виконанні подвійних нот та акордів, широкий теситурний розмах, відповідне використання групи струнних в оркестрі).

3. 2. Наведемо один з найбільш показових епізодів циклу: 1) поліфонізований фрагмент у розробковому епізоді «Токати» (цифра «29» [433, с. 13]) синтезує риси барокової музики (використання струнної групи для викладу фугато) та розширеної тональної системи ХХ століття, але у *однорідному тембрі струнної групи*; 2) наприкінці фугато і далі з'являються ознаки «маршовості» за врегулювання акцентності, підкресленні ритмізованого компонента шістнадцятими (цифра «31» партитури [433, сс. 14–15]); 3) згодом, після контрастного «скидання» цього напруження та вступі соліста (цифра «32» [433, с. 15]), з'являється фрагмент із рисами театральньо-оперного дійства (цифра «33» [там само]), загальне забарвлення музики якого має приналежність до пізнього романтизму – першої половини ХХ століття; це здійснено за рахунок уведення «ажурних» пасажів у різних дерев'яних духових *staccato*, послаблення ритмізації у басовій функції (віолончелі та контрабаси), наділення партії соліста супроводжувальним мелодико-гармонічним елементом, зміст якого покладений саме на темброву складову (подвійні ноти).

3. 3. Прикладами «камерних» *tutti* є «Токата», цифри «16» та «17», «47» [433, сс. 8–9]), «Арія І» (цифра «69» [433, с. 31]), початок (цифра «86» [433, с. 40]), реприза (цифра «107» [51-52]), кода (цифра «135» [433, с. 66]) «Капричіо». Тож, навіть «камернізований» варіант *tutti* стає майже «ексклюзивним» прийом, який І. Стравінський воліє застосовувати якомога

рідше, забезпечуючи йому драматургічну «цінність» саме рідкісністю його ужитку та урізноманітнюючи його щоразу іншим складом задіяних інструментів та оновленою контекстуальною роллю.

«Камерність» та «бароковість» темброво-фактурного комплексу можуть бути виявлені, наприклад, в оркестровій експозиції теми «Токати» одразу після виконання «*passport*»-акорду (цифра «1» [433, с. 3]). Вона містить деякі барокові тембри, а саме гобоїв та труби, що може бути трактовано, як імітація гри на старовинних інструментах – шоломії та корнеті (дерев'яному інструменті з воронкоподібним мундштуком). Водночас, гомофонно-гармонічний акомпанемент фаготів та валторн є засобом «осучаснення» стилістики. У викладенні теми у скрипки *solo* далі (цифра «3» [433, с. 4]) бароково-класична стилістика відходить на «дальній» план – про неї «нагадує» сама лише тема і окремі мотиви в партіях труб та гобоїв (п'ятий та шостий такти цифри «4» [433, с. 4]).

Подекуди бароково-класичний стиль представляється композитором у якомусь гротесковому вигляді за рахунок змішування відповідних темброво-фактурних елементів, або «камерному» темброво-фактурному комплексу – епізод «фугато» у «Токаті», цифра «29» [433, с. 13]; фрагмент серединного епізоду «Арії I», цифра «59» [433, с. 26] тощо.

Ще одним бароковим ефектом, щоправда одиночним та нетривалим є темброво-фактурна імітація звучання органу в «Арії I» (цифра «69» партитури [433, с. 31]), яка досягається засобами темброво-фактурної конфігурації – *tutti sforzando piano* всіх духових інструментів (за виключенням флейт та двох труб з трьох). Бароково-класична стилістика увиразнена також у проведеннях основної теми «Арії II», інтонаційна будова наділена рисами пізнього бароко, враження чого посилюється акомпанементом струнної оркестрової групи, особливо, мірною, «крокуючою» басовою функцією (другий такт цифри «77», другий такт «79», другий такт «84» [433, сс. 35–36, 39]).

У «Капричіо» бароково-класична стилістика зображена, передусім, у партії скрипки *solo*, зокрема у діатонічній пасажній та фігуративній техніці,

наприклад у вступі частини (цифри «86» та «107» [433, сс. 40, 51–52]). Також, ще одним важливим моментом, що актуалізує бароково-класичну стилістику є поява ще однієї скрипки *solo* в «Капричіо», що формує із головним солістом тимчасову групу «*concertati*».

3. 4. Одним із них є викладення побічної теми експозиції «Токати» в партії соліста, в той час як флейти виконують основну тему, а в якості акомпанементу застосований лише один бас-тромбон (цифра «7» [433, с. 7]). Ця темброво-фактурна конфігурація справляє враження сценічної дії із малою кількістю учасників, а виразність уживаних «чистих» тембрів у широкому теситурному розташуванні лише сприяє театралізації. Наступний розвиток у цьому «романтичному» дусі (цифри «12» та «13» [433, с. 7]) приводить до яскраво вираженої «фольклорної» алюзії. Цей виразний фрагмент (цифри «14» та «15» [433, сс. 7–8]) містить народне забарвлення завдяки темброво-фактурній організації яка складається всього з трьох елементів: 1) *solo* першого гобоя у лідійському ладовому нахилі в низькому регістрі інструмента; 2) «бурдонних» витриманих нотах другого гобоя та англійського ріжка; 3) «народного» награву у скрипки *solo*.

Епізод з розробкової частини «Токати» (цифра «20» [433, сс. 10–11]) втілює темброво-фактурний колорит, подібний до музики П. Чайковського – романтичне, «оперне» за характером речення фрагменту викладене флейтою-піколо (четверта та третя октави) та унісоном англійського ріжка, кларнета та тромбона під ритмізований акомпанемент двох валторн, віолончелей та контрабасів. Подібне увиразнення романтичного стилю (за участі інших інструментів й, відповідно, дещо іншою якістю) також присутнє в середній частині «Арії І» (цифра «63» [433, с. 27]), яка в цілому містить риси класико-романтичної стилістики та є «капричіозною» за своїм цілісним темброво-фактурним втіленням. Цікавим є поступовий перехід від бароково-класичного до класико-романтичного стильового виміру (із залученням більш різких інтонацій ХХ століття) за рахунок додавання «капричіозності», нових фраз і тембрів, увиразнення музичного руху – це спостерігається на початку частини

при проведенні основної теми (у цифрі «51» [433, с. 23]) та у всіх подібних епізодах (цифри «57» та «72» [433, сс. 25, 32]). Водночас, увиразнення стилістики ХХ століття відбувається в одному з епізодів «розробкової» середини «Арії І» (цифра «65» [433, с. 28]). В «Арії ІІ» у стилістиці романтизму написані модифікований варіант «*passport*»-комплексу та середина частини (цифра «81» [433, с. 37]). Тематизм останньої відображає оперно-театральну сферу у партії скрипки *solo*, що посилюється акомпанементом та супроводжуючою витриманою мелодією в струнній групі та відсутністю інших інструментів *solo* – одиничність партії соліста сприяє увиразненню її звучання.

У «Капричіо» класико-романтична стильова сфера, зумовлена жанровим спрямуванням, також є підкресленою темброво-фактурними прийомами. Наприклад, у другому такті цифри «88» [433, сс. 42], завдяки додаванню «вертикальних» вставок дерев'яних духових, створено стильову альянцію на оперно-балетну музику ХІХ століття; вона триває принаймні до вступу теми у цифрі «93» [433, сс. 44–45], де змінюється на класико-романтичну «капричіозно»-концертну (завдяки вилученню «оперних» елементів з темброво-фактурного комплексу оркестру, разом із його загальною зміною). Окремим цікавим прикладом є епізод із «фольклорним» забарвленням у цифрі «116» [433, сс. 56–47], який, попри наявність подвійних нот у матеріалі соліста не є альянцією на «*passport*»-комбінацію – конфігурація партії скрипки *solo* є невідповідною його ідеї, адже тісна теситура в другій октаві та *piano dolce* уособлюють інакший колористичний образ, а саме «народний», у тому числі й за рахунок танцювального тематизму, викладеного у «народно-скрипковому» тембрі подвійних нот соліста.

3. 5. У середній частині «Токати» є два таких фрагменти (четвертий такт цифри «18» та третій такт «25» [433, сс. 9–10, 12]) у яких матеріал скрипки *solo* та кларнета-піколо *in Es* (мелодичний рух вгору та вниз шістнадцятими) є уподібненим за теситурним розташуванням та рухом мелодії, а ритмічно дещо відрізняється. Така організація темброво-фактурного комплексу створює

ефект «перебивання» в цих епізодах та яскраво виражає змагальність, театрального та капричїозність. Епізод у середній частині, в якому відбувається паралельний виклад тематизму на засадах ритмічної комплементарності, спочатку у скрипки *solo* та у фагота (цифри «22» та «23» [433, с. 12]), згодом – соліста та кларнета (третій такт цифри «23» [там само]), створений на засадах кореспондування та взаємодоповнення; водночас, різниця в тембрах, теситурі та інтонації створює також характер «діалогу» між інструментами-«дійовими особами».

Заявлена в «Токаті» ідея «діалогу-суперечки» в наведеній попередньо каденції соліста з кларнетом, отримує в епізодах «Арії І» значний розвиток, причому композитор свідомо утримує кларнет як «дійову особу», яка вже виконувала таку функцію у попередній частині; також утримано й характер взаємодії – спільний рух шістнадцятими і теситурне «накладення». Цими фрагментами форми є завершення експозиції та кінець самої частини (цифри «58», «75» та «76» [433, сс. 25, 33–34]). У першому випадку епізод є коротшим, застосовано кларнет *in Es*, який замінюється на кларнет *in B*, коли партія досягає теситури, відсутньої у кларнета-піколо; в завершальній «каденції», одразу використовується кларнет *in B* з міркувань практичності, але її темброво-фактурний зміст є концептуально подібним. Натомість, у «Арії ІІ» діалогічність з оркестром виявляється лише у останньому проведенні видозміненої основної теми в партії соліста (другий такт цифри «84» та цифра «85» [433, с. 39]) із викладом двох менш орнаментованих та рухливих мелодій у кожній з двох флейт, які контрапунктують одна одній («стабілізує» цей рух витриманий флажолет у контрабасів).

У «Капричїо» також є «діалогічні» епізоди – контрапунктичне протискладнення фагота кореспондує із партією скрипки *solo*, завершення фрагменту підкреслює додана репліка кларнета (цифри «94» та «95» [433, с. 45]); подібний епізод також є у репризі форми (цифри «114» та «115» [433, с. 56]). Ще одним прикладом є епізод у середній частині, що передує репризі, в якому діалогічність втілена трохи інакше – капричїозна пасажна мелодія

скрипки розвивається у зіставленні зі спокійною, плавною мелодією валторни (цифри «103» та «104» [433, сс. 49–50]).

Ще одним, можливо, найсуттєвішим «замінником» каденції є великий епізод після репризи, що передує коді і який починається з попередньо розглянутого «народного» фрагменту у скрипки *solo* (цифри «116-118» [433, сс. 56–57]). Особливістю цієї «каденції» є уведення другого скрипаля-соліста, що утворює тимчасову групу «*concertati*», як алюзію на витоки концертного жанру (про що була згадка вище) – безпрецедентний для циклу прийом, збережений для застосування наприкінці, що актуалізує риси концертної змагальності й використовується як маркер «кореневої» для неї барокової стилістики.