

ва" 1924 року: ""Співаник" В. Матюка... зложений на два голоси: сопран і альт і подає 67 літургичних і церковно-народних пісень, а саме: 29 зі св. Літургії і 48 церковно-народних пісень на свята Господські, Богородичні і святих. Напіви літургичних пісень в переважаючій більшості загально знані, згармонізовані вельми справно і в догідних позиціях і тому уживають його залюбки затоки нашого співу при науці церковного співу в народних школах, а ще більше користуються ним міщанські і селянські хори... Книжка вповні заслуговує на негайне поширення... Треба би в кожній парохії справити хоч по два примірники сего співаника до кожної церкви, виучити своїх парохіян співати з нього, хочби прийшлося й постаратися о учителя дірігента на якийсь час" [12, 377–378].

На жаль, проведене дослідження не вичерпує усієї проблематики розвитку жанрово-стилістичних особливостей літургійного циклу у період першої третини ХХ ст., а тому потребує подальшої аналітичної роботи.

УДК 78.03

**Стронько Борислав Юрійович,**  
кандидат мистецтвознавства,  
в.о. доцента кафедри історії, теорії виконавства  
та музичної педагогіки Національної музичної  
академії України ім. П.І. Чайковського

## ТЕМПОРАЛЬНІ АСПЕКТИ ОРКЕСТРОВКИ

*У даній статті оркестровка розглядається з боку різних форм взаємодії минулого, теперішнього та майбутнього, а також с точки зору відносності тривалості теперішнього. Оркестровку показано як дієвий фактор створення багатопланового відчуття часових масштабів розгортання музичної думки; гнучкого поєднання чи розмежування картинності розгортання із процесуальністю, збереження матеріалу з його оновленням.*

**Ключові слова:** оркестровка, фактура, масштаби викладу, темброві ресурси.

**Стронько Борислав Юрьевич. Темпоральные аспекты оркестровки.**

*В данной статье оркестровка рассматривается со стороны различных форм взаимодействия прошлого, настоящего и будущего, а также с точки зрения относительности продолжительности настоящего. Оркестровка показана как действенный фактор создания многопланового ощущения временных масштабов развертывания музыкальной мысли; гибкого сочетания или разграничения картинности развертывания с процессуальностью, сохранения материала с его обновлением.*

**Ключевые слова:** оркестровка, фактура, масштабы изложения, тембровые ресурсы.

**Stron'ko Borislav. Temporal aspects of orchestration.**

*In this article an orchestration is studying in aspects of different forms of interaction between Past, Present and Future, also in aspect of conditional duration of Present moment. An orchestration is a powerful factor of creation of a multi-faceted feeling of deployment tem-*

*poral scales; of flexible connection or disconnection of picturesqueness with processuality, of music material's saving with its renewing.*

**Key words:** *orchestration, texture, scales of deployment, timbre resources.*

Питання оркестровки є дослідженими з багатьох сторін – в аспектах тембрового наповнення, фактури, специфічних прийомів викладу, балансу, експресії, колористики та інших технічних та естетичних питань [1–7; 9]. При цьому питання "оркестровка та відчуття смислової багатомірності часу" залишилось значно менш дослідженим (у певному сенсі це робиться непрямо, як проблема "зустрічного оркестрового синтаксису", тобто неспівпадіння часового поділу структури в цілому та змін у оркеструванні [10]). Чуттєва наочність, барвистість цього музичного засобу приховує й інші, глибинні можливості. Сама лише здатність оркестру збільшувати часовий масштаб розгортання музичної думки вказує на значущість темпорального боку оркестровки. І навпаки, навіть у лаконічних оркестрових мініатюрах А.К. Лядова чи А. Веберна відчувається підвищена місткість кожної миті звучання.

З позицій часу нібито не має значення, чи викладається музичний матеріал у оркестрі чи меншим складом інструментів. Тривалість фрагментів цілого залишається у клавірі симфонії такою ж, як у партитурі. Але подібна точка зору справедлива лише на ґрунті уявлень про одномірність часу та не пояснює зазначеної вище особливої вагомості у відчутті часу оркестрового звучання.

Наведені у нашій статті [8] погляди про чотири виміри буттєвого часу, за пізнім вченням М. Хайдеггера, надають нових перспектив для розгляду можливостей оркестровки. Коротко ці виміри (або ракурси) часу можна позначити як:

1) ініціативну роль майбутнього щодо попередніх подій, що виявляється у порушенні інерції розгортання музичної думки (I вимір);

2) фундаментальну функцію минулого як прецеденту для наступних подій – це часовий фактор зв'язності, обумовленості попереднім у плинні музики (II вимір);

3) "просторовість" часу, що об'єднує моменти минулого, теперішнього та майбутнього крізь "відкрите вікно" теперішнього (III вимір);

4) стадіальність часу – його поділ на різноякісні буттєві зони, що є засадою процесуальності, плинності, спрямованості перебігу подій (IV вимір).

Усі вони співіснують у будь-якому музичному фрагменті, але виявляються різною мірою за допомогою тих чи інших музичних засобів. У цьому відношенні важливо, що різні тембри, регістри та фактурні пласти оркестру можуть виконувати роль "маркерів", що розмічають різні сенсові зони твору [1; 45]. Наприклад, якщо мелодію безперервно грає лише флейта, то її поділ на фрази відчувається не так яскраво, ніж у випадку, коли та сама мелодія передається від флейти до гобою чи до іншого інструмента або партії. Тобто, темброві контрасти підкреслюють стадіалізацію у часі. Крім того, вони ж сприяють кращому розрізненню пластів фактури на слух – тобто, є дієвим фактором і "просторової" диференціації. Оскільки більшість умовно-просторових вимірів фактури є формою усвідомлення особливих часових зв'язків між подіями, то ця риса оркестрового мислення має відношення й до часу у музиці.

Ресурси сучасного оркестру, з його багатим вибором тембрів, із прийомами змішування тембрів у дублюваннях, сонорних комплексах, з поступовими змінами тембрів у тембрових модуляціях значно розширює зазначені можливості. Адже темброві контрасти можуть бути поступовими (наприклад, "гобой – англійський ріжок"), спрямованими у різні боки – наприклад, до більшої/меншої прозорості, комплексності, світлого чи теплого забарвлення та ін. (див. [5]). Відповідно, й самі темброві контрасти є багатовимірними.

Крім того, сама ситуація великого ансамблю дозволяє композитору оперувати одночасно різними часовими масштабами викладу, типами ритмічного руху, тактовими розмірами:

Зазначена можливість суміщення різних масштабів та періодичностей подієвості є принциповою для розуміння часових ресурсів оркестровки. За Я. Ксенакісом, "пам'ять – резервуар для об'єктів, якими можна маніпулювати, щось на кшталт запасника, з якого можна черпати у міру потреби. Це і є область позачасового". З позицій філософії Хайдеггера, це царина не позачасового, а третього виміру часу. Його пам'ять "реконструює". Адже пам'ять – це форма присутності минулого у теперішньому. І оркестровка "провокує" не тільки роботу різних масштабів пам'яті слухача, але й оперує різними масштабами усвідомлення теперішнього.

Прикл. 1. Г. Малер, Симфонія № 2

Так, у Прикладі 1, з Симфонії № 2 Г. Малера, найбільшим масштабом розгортання відрізняється мелодія у гобоїв, англійського ріжка, пізніше – кларнетів. Значно меншим – контрапунктуюча лінія басів (віолончелі та контрабаси). Фаготи акцентують лише "пунктирний" елемент басу. Це підкреслює однотактову тривалість даної побудови. Умовно статичним є фон у скрипок тремоло, цілком статичною – педаль валторн. Темброві відмінності допомагають немовби "розкласти по полицкам" сприйняття співіснування різних масштабів подій. У підсумку створюється ефект багатовимірного сприйняття одразу кількох явищ, що існують незалежно одне від іншого як декілька об'єктів чи процесів у полі уваги суб'єкта. Отже, оркестровка у подібних випадках виявляє епічну багатомірність часу, його "широту". Тут можна провести аналогію із багатопла-

новим сприйняттям широкого просторового обширу. Наприклад, коли ми їдемо, то найближчі до нас об'єкти сприймаються як більш деталізовані та швидко минаючі, а віддалений план обзору – як майже нерухомий та суцільний.

$\frac{4}{16} = \frac{3}{8} = \frac{5}{16} = \frac{1}{4} = 50 \text{ М.М.}$

Прикл. 2. Я. Ксенакіс, "Метастазіс"

Цьому віддаленому, відносно статичному плану відповідає оркестрова педаль. У Прикладі 1 вона доручена валторнам. У подібних випадках педальний звук не просто тягнеться, а виконує функцію штучного резонатора для опорних нот мелодії та інших пластів фактури. Тобто, педаль, за її поводженням у часі – це штучне резонуюче середовище, більш стабільне, ніж інші голоси, та узагальнююче їх скороминучі події у великому часовому масштабі. Фоновий голос у фоно-орнаментальному дублюванні виконує схожу роль, але більш жваво та гнучко (див. партію альтів по відношенню до партії I скрипок-1 у наведеному нижче прикладі).

Прикл. 3. А. Лядов, "Чарівне озеро"

До речі, фон, наприклад, тремоло скрипок із Прикладу 1, може сприйматись і як статичний, і як двоплановий (тремоло як мікропроцесуальність плюс статичне враження від неї). Засоби оркестровки здатні підкреслити обидві часові сторони фону, підвищуючи інтонаційну активність мікро-подій у фоні або навпаки.

Наприклад, своєрідне суміщення tremolo з pizzicato у II частині "Шехеразида" М.А. Римського-Корсакова краще деталізується на моменти звучання, ніж звичайне смичкове tremolo. Цьому сприяє більша артикуляційна гострота pizzicato:

Moderato assai  $\text{♩} = 72$   
 Recit. *ad lib* colla parte senza  
 pizz. *ritardare ed accelerare*

The image shows a musical score for five staves. The top staff is marked 'Recit.' and 'ad lib colla parte senza ritardare ed accelerare'. The tempo is 'Moderato assai' with a quarter note equal to 72 beats. The score includes dynamics such as *sf* (sforzando) and *p* (piano), and articulations like *pizz.* (pizzicato) and *simile*. The word 'Arohi' is written on the left side of the third staff.

Прикл. 4. М.А. Римський-Корсаков, "Шехеразада"

Отже, розкладання подій різного масштабу по різних "тембрових полицках" або неоднакових рівнях слухових вражень допомагає слухачеві краще відчувати різномасштабність усвідомлення теперішнього – від "крапкового" моменту до розтягнутого.

З іншого боку, темброво-фактурні можливості оркестру ефективно підкреслюють стадіалізацію подій у часі, їх змінність, а не тільки присутність. Стадіальність відчувається як плин подій, перехід від попереднього стану до наступного з різним ступенем розмежування у часі. Вона ефективно підкреслюється засобами оркестровки, адже зміна тембрового забарвлення або фактури підсилює відчуття якісно нового стану. З іншого боку, різкість або поступовість тембрових та фактурних змін дозволяє, відповідно, підкреслювати границі між стадіями розгортання музики або розмивати їх до стану максимально гнучкого плину-перетворення. Акцентуватись оркестровкою може як сама перехідність (прояв 4-го виміру часу), так і ефект зіставлення двох подій як двох "картин" чи станів (прояв 3-го виміру часу). Тобто, стадіальність засобами оркестровки можна подати за принципами або "дещо змінюється у часі", або "увагу переключають на іншу картину". Отже, акцентується, відповідно, здатність часу бути носієм процесів чи сферою сумісної присутності різнорідних явищ.

Прикладом першого підходу до стадіалізації музичних подій може слугувати "Lontano" Д. Лігеті. Засобами надбагатоголосся зміна акордів відбувається поступовим, почерговим вступом на новий звук кожної з численних партій струнних *divisi* та дерев'яних духових. Тим самим одна й та сама (за звуковисотним змістом) "подія" наступає не для всіх партій одразу. Це нагадує про неоднаковість датування певного явища для різних спостерігачів у теорії відносності. Зміна одного співзвуччя іншим відбувається не як зіставлення двох внутрішньо сталих акустичних об'єктів, а поступовим перетіканням одного у інший.

Прикладом другого підходу – тобто, розмежування стадій розгортання музичної групи на якісно різні об'єми звучань – є початок Симфонії № 3 В. Лютославського. Тут зіставляються акустичні картини – настільки контрастуючи за тембром та регістром, що створюється враження скоріше почергового показу потенційно одночасових "картин", ніж перетікання попередньої до наступної.

Першою тут є октавно-унісонна репліка тромбонів, труб, литавр та кларнетів, із підкреслено чітким та простим ритмом:

Musical score for woodwinds and brass. It shows three staves: Cl. 1, 2, 3 (in C), trombo (in D), and trbni (in D). The tuba part is also shown below. The notation features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and dynamic markings like *pp* and *p*.

Після неї вступають флейти, з контрольовано-алеаторичною побудовою з гнучкою ритмікою та більш вузьким регістровим об'ємом.

Musical score for flutes. It shows two staves: fl. picc. and fl. The tempo is marked *Vivo (d. ca 100)* with a *ca 6'* marking. The instruction *(stesso movimento)* is present. The notation includes complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings like *pp*, *p*, *mf*, and *pp*.

Наступні побудови – у трьох гобоїв та чотирьох валторн – є інтонаційним відлунням попередньої та накладаються на неї. Тобто, логіка накопичення подій у "часовому просторі" переважає над логікою змінності подій у часі. Цьому сприяють саме ресурси оркестру – з його можливостями нагромаджувати велику кількість темброво контрастних звучань:

Musical score for oboes and horns. It shows three staves for oboes (ob. 1, 2, 3) and four staves for horns (cor. in F). The notation features complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings like *pp*, *p*, *mf*, and *pp*.

Всі ці три побудови – у флейт, гобоїв, валторн – накладаються на органічний пункт "мі" струнних, статичність якого підсилює перевагу "просторової" логіки часу над логікою "перебігу подій". Проте не можна робити висновок про цілковиту статичність початку симфонії. Вдало реалізована засобами оркестровки багатовимірність часу якраз дозволяє суміщати статику та динаміку розгортання, які розподіляються по різних сенсових зонах та масштабах.

Одним із розповсюджених темпорально значимих ресурсів оркестровки є оркестрове варіювання. У ньому створюється своєрідний часовий ефект "повторю-оновлення". Адже матеріал може багато у чому зберігати найбільш важливі та характерні риси, при цьому інший розподіл тембрів додає ще один вимір для оновлення звучання. Отже, час стає і носієм збереження, і носієм оновлення. Тобто, відчуття часу розгалужується на два протилежні напрямки подієвості:

1) події, обумовлені попереднім матеріалом та 2) події, що привносяться ззовні усталеного контексту, м'яко порушуючи його інерцію – тобто, темброві зміни. Це відноситься й до варіювання взагалі, проте оркестровка втілює цей принцип з найбільшим розмаїттям ресурсів та гнучкістю.

Якщо дуже поступовий розвиток в умовах одного тембру або обмеженого інструментального складу містить ризик одноманітності та надмірної розтягнутості у часі, то темброво-фактурні ресурси оркестру дозволяють наситити великі часові масштаби подіями та градаціями майже нескінченної кількості відтінків звучання.

Навпаки, незмінність тембрового складу та фактури створює принципову однорідність "розтягнутого моменту звучання". Багато номерів, наприклад, з "Пассіонів" Й.С. Баха ніби замкнені на обмеженому складі інструментів (див. Арію альту "Buss und Reu" або Арію сопрано "Ich will mein Herze schenken"). Тому створюється продуктивний парадокс – кожен із цих номерів сам по собі, зсередини, насичений інтенсивним інтонаційним та гармонічним розвитком. Але щодо інших номерів він є внутрішньо сталим, незмінним. Адже при переході до наступного номеру відбувається радикальне оновлення звучання. У цей момент часова логіка "продовження однорідності" змінюється часовою логікою ініціативного оновлення.

Спостереження над темпоральними сторонами оркестровки дають можливість зробити наступні висновки:

- оркестровку не прийнято розглядати з позицій співвідношення різних типів взаємодії минулого, теперішнього та майбутнього, а також різних часових масштабів. Проте такий напрям досліджень є цілком продуктивним;

- величезна кількість голосів та тембрів у оркестрі створює гнучкі можливості для акцентування різних часових масштабів структури, для підкреслення різних градацій плавності/несподіваності у перебігу подій;

- оперування різними співвідношеннями між темброво-фактурним збереженням/оновленням матеріалу допомагає як нейтралізувати у слухача відчуття плину часу, так і загострювати його – причому з різною інтенсивністю, у різних пластах фактури одночасно, у розділах форми, фазах драматургії;

- отже, оркестровка є дієвим засобом створення багатопланового сприйняття часу у музиці.

## Література

1. Агафонников Н. Симфоническая партитура / Н. Агафонников. – Л. : Музыка, 1981. – 196 с.
2. Баншиков Г. Законы функциональной инструментовки: Учебник / Г. Баншиков. – СПб. : Композитор, 1999. – 240 с.
3. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. Веприк [под ред. Л. В. Данилевича]. – М. : Советский композитор, 1961. – 162 с.
4. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения / Н. Зряковский. – М. : Музыка, 1976. – 479 с., нот.
5. Іщенко Ю. Я. Темброва модуляція в симфоніях Б. Лятошинського / Ю. Я. Іщенко // Українське музикознавство : респ. міжвідомчий науково-методичний зб. – К. : Муз. Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 67–74.
6. Карс А. История оркестровки / А. Карс [под. ред. М.В. Иванова-Борецкого и Н.С. Корндорфа]. – М. : Музыка, 1980. – 304 с.
7. Пистон У. Оркестровка / У. Пистон [пер. с англ. К.Н. Иванова]. – М. : Советский композитор, 1990. – 459 с.
8. Стронько Б. Ю. Музичний твір як інтерпретація властивостей часу / Б. Ю. Стронько // Київське музикознавство: зб. статей. – К., 1999. – С. 47–57.
9. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Ю. А. Фортунатов [сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой; ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева]. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.
10. Климовицкий А. И. Игорь Стравинский. Инструментовки: "Песнь о блохе" М. Мусоргского, "Песнь о блохе" Л. Бетховена: публикация и исследование / А. И. Климовицкий. – СПб., 2003. – С. 228.

УДК 782.9

*Супрун Олена Володимирівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри мистецьких технологій  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

### ПОЄДНАННЯ ДЖАЗУ ТА КЛАСИКИ В КОНТЕКСТІ "МУЗИКИ ЕСМ"

*У статті розглянуто особливості стилістики німецької фірми звукозапису ЕСМ, концепція якої побудована на поєднанні академічної музики та імпровізаційної творчості. Специфіка перетину в експериментальних ЕСМ-проектах базується на прихильності учасників до вирішення найрізноманітніших художніх завдань. В центрі уваги музикантів не тільки афро-американська (блюзова) основа джазу, а й світові музичні імпровізаційні практики. Імпровізаційна "стилістика ЕСМ" активно розвивається у представників різних національних джазових шкіл, у тому числі й української.*

*Ключові слова:* джаз, академічна традиція, музика ЕСМ, стилістика ЕСМ, імпровізаційна творчість.

*Супрун Елена Владимировна. Совмещение джаза и классики в контексте "музыки ЕСМ".*

*В статье рассмотрены особенности стилистики немецкой фирмы звукозаписи ЕСМ, концепция которой построена на сочетании академической музыки и имп-*