

СУЧАСНІ ВИМІРИ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ

УДК 78.21;78.491

Антон Пославський

СТИЛЬОВІ ВИТОКИ ТА АВТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ КОМПОЗИТОРІВ НОВОВІДЕНСЬКОЇ ШКОЛИ

Пославський Антон Олександрович, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів. E-mail: poslavskii_anton@mail.ru

Стильові витоки та авторські інтерпретації камерно-ансамблевого інструменталізму композиторів нововіденської школи

У статті розглянуто витоки і традиції камерно-ансамблевого інструменталізму, які репрезентуються стилями європейської музики, починаючи від бароко і до нововіденської школи. Акцент у дослідженні зроблено на розгляді камерно-інструментального ансамблю як особливого типу музичного мислення, виокремлені стильові „константи” і „змінні” цього художнього феномену. Основною метою статті є характеристика загальних і специфічних особливостей нововіденського камерно-ансамблевого інструменталізму в особі його представників – А. Шенберга, А. Берга і А. фон Веберна. У зв'язку з цим запропоновані відповідні висновки, котрі стосуються специфіки та загальних закономірностей темброво-фактурного комплексу у камерно-інструментальних стилях вказаних авторів, що у дотеперішніх роботах спеціально не досліджувалось.

Камерно-інструментальний стиль нововіденської школи виник на основі втілення і модернізації традицій європейського інструменталізму з акцентом на його австро-німецьке відгалуження. Основоположні родові ознаки камерного інструменталізму у вигляді співвідношення голосів-партей на основі їхньої рівнопотенційності і тембрової взаємодоповнюваності стали вихідними і співзвучними до музичного експресіонізму, технологічно вираженому через дванадцятитонову композицію.

Камерно-інструментальний стиль став основою і „типульною” сферою художніх інтенцій творчості таких різних за авторськими естетико-поетичними установками композиторів, як А. Шенберг, А. Веберн і А. Берг. Кожен з них на своєму індивідуально творчому рівні втілює

традиції камерного інструменталізму як методу мислення, відображеному через темброво-фактурний комплекс твору.

Ключові слова і фрази: камерно-ансамблевий інструменталізм, камерно-інструментальний стиль, австро-німецька школа, інструменталізм нововіденської школи, стильові „константи” і „змінні”, темброво-фактурний комплекс інструментального твору.

Камерно-ансамблевий інструменталізм – особливий тип музичного мислення, який у своїх витоках сформувався на основі синкретизму, притаманного для барокового „стилю симфоній”. У цьому стилі, який не мав стійких характеристик, був визначальним інструментальний склад, у якому панував принцип версійності, взаємозамінності інструментів.

З розвитком інструментарію, а також під впливом оперної естетики, де реалізовувалася єдність етосу і афекту як фундаментальних основ барокової антиномічності, виникають прямі аналогії між „образами інструментів” і афектами, для передання яких ті чи інші з них є найбільш придатними.

Бароковий інструменталізм, як спільне генетичне джерело для усіх наступних форм цього „мислення-стилю”, відрізнявся недиференційованим співвідношенням трьох начал інструментального музикування – ансамблевості камерного типу, сольної концертності і оркестровості ранньо-симфонічного типу. У глибинах жанрів *concerto grosso* і *trio-sonata*, як історично першого поділу функцій-начал інструменталізму – концертності і камерності – формується естетика і поетика власне камерно-інструментальних жанрів, які поступово складаються у стійку академічну систему.

Віденський класицизм оперує уже цілковито самостійними „жанровими канонами” камерно-інструментальної музики, встановлює її типові (константні) норми у сфері фактури і форми, через які проявляється змістовний „ухил” (Б. Асаф’єв) цього виду музики у сферу лірики в поєднанні з емоційно-ігровою логікою.

Головною ознакою у „технології” камерно-інструментального ансамблю, який виріс на основі демократичного аматорського музикування, стає виконавський фактор у вигляді рівномірного розподілу звукового матеріалу між людьми, котрі спільно музикують (Т. В. Адорно). Фактурний компонент у вигляді „побудови звучання” (В. Москаленко) музичного твору з часів віденського класицизму у практиці

камерно-інструментального музикування усіх наступних епох і періодів стає найбільш стабільним.

Іншою, не менш важливою генетичною ознакою камерно-ансамблевого інструменталізму, стає сонатна форма (сонатний цикл) як вираз ідеї симфонічної монологічності, що сформувалася на противагу до контрасту у концертному змаганні-діалозі (Б. Асаф'єв). В епоху романтизму подальший розвиток камерно-інструментального ансамблю йшов шляхом, з одного боку, класицистської естетики і структурної поетики, з іншого боку, означав ренесанс барокової політембровості, версійності і новацій у сфері синтезу камерних і концертних форм (пізній Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс).

У системі жанрів камерно-інструментальної музики (І. Польська) у цей період формується основний поділ на монотемброві і політемброві склади. Своєрідним поштовхом до політембровості було впровадження у практику ансамблево-інструментального музикування фортепіано (інструментальна соната, фортепіанне тріо, фортепіанний квінтет та ін.). З розвитком національних композиторських і виконавських шкіл, під знаком романтичного суб'єктивізму у поєднанні з нео-стилістикою, формуються різноманітні темброві склади ансамблів, розширюється їхня „кількісна” палітра, аж до камерних оркестрів включно. Одночасно з цим, як стійка тенденція, зберігається типова, стилістично-константна класицистична база камерно-ансамблевого музикування у вигляді опори на струнно-смічкові інструменти. „Титульним” жанром, як і раніше, залишається струнно-смічковий квартет, котрий становить пріоритетну галузь композиторських і виконавських інтенцій аж до рубежу XIX–XX століть.

Навіть в умовах полістилістичних нео-тенденцій у Новій музиці (починаючи з 90-х років XIX ст.) у композиторській практиці домінує струнний квартет, проте він вже не становить єдиної форми камерно-ансамблевого інструменталізму. Формується і поступово заявляє про себе „нова камерність” (Б. Асаф'єв), котра бере своє начало у новому ритмі життя, є заснованою на стислих і лаконічних формах, у яких кожен інструмент виконує тільки йому притаманну функцію у конструктивно-звуковому і змістовному цілому.

Відбувається чіткий розподіл камерно-інструментального мислення на дві сфери – темброво-ігрову (первинні темброві барви, чіткість фактури і лаконічність форми) і лірико-споглядальну з психологічною поглибленістю (первинні класицистські моделі, фактура

відрізняється тотальною тематизацією, у формі переважає сонатна циклічність і масштабність). Цей поділ сфер є досить умовним, хоча „адресно” і поширюється на практику цілого ряду шкіл і авторів. Так, „нова камерність”, з її темброво-ігровою логікою, є більш характерною для нової французької школи (імпресіоністи, „Шістка”, почасти О. Мессіан). Друга сфера, пов’язана із збереженням функціональної моделі струнно-смичкового інструментарію і сонатності, як основи формоутворення, залишається характерною для австро-німецької школи, починаючи від Й. Брамса і завершуючи „нововіденцями”.

Нові камерно-інструментальні стилі, які формувалися під знаком антиромантичних тенденцій, були з ними генетично пов’язаними у рамках притаманного для академічного мистецтва риторичного типу творчості (Ол. Михайлов, І. Барсова). Це означало іманентну логіку у використанні (свідомому чи інтуїтивному) усіх досягнень попередніх епох навіть в умовах докорінного переосмислення музично-мовних структур.

Нововіденська школа історично розвивалася на основі австро-німецької музичної культури, у якій, в силу особливостей національної музичної ментальності, риторичне (лексичне, музично-мовне) начало проявлялося особливо чітко. Це відображено, зокрема, у чітких „постромантичних” зв’язках камерно-інструментальної музики „нововіденців” – як самого А. Шенберга, так і його учнів і послідовників А. Берга і А. фон Веберна.

З точки зору „канонів” камерно-інструментального мислення, дванадцятитонові техніка (сам А. Шенберга термін „додекафонія” не вживав) відповідає багатьом нормативам цього стилю. Зокрема, „камерний” розподіл матеріалу на основі принципу рівнопотенціальності при його серійній організації, стає тотальним і поширюється на усю звукову структуру твору, а не тільки на фактуру як головний „носій” атрибутики класицистської і романтичної інструментальної камерності. Тотальна тематизація фактури в камерних ансамблях романтичного стилю (Й. Брамс) вступала у протиріччя з принципами тональної гармонії, яка „гальмувала” цей процес (Т. В. Адорно).

Атональність (згідно з І. Стравінським, „антитональність”) у її регламентованому і вільному варіантах, з одного боку, породжувала супутній їй принцип атематизму, з іншого боку, наділяла тематичними функціями фактуру і тембр, які вважалися додатковими засо-

бами у тональній гармонії. Саме камерно-інструментальний принцип, але не у власне тематичному (мелодійному, гармонійному), а у фактурно-тембровому відображенні, визначив той факт, що у жанровій сфері уся нововіденська школа виникла з камерного ансамблю з його лірикою і елементами ігрової логіки. Для австро-німецьких авторів „лірика” залишалася первинною у стосунку до „гри”, що визначає різну питому вагу складових у темброво-фактурному комплексі творів, написаних у дванадцятитоновій (серійній) або пуантилістичній (серіальній), а також у вільно атональній техніці.

„Модернізація” камерно-інструментальних жанрів у „нововіденців”, як представників австро-німецької школи, йшла шляхом „від фактури до тембрів”, що визначає первинність фактури як стилеформуючого фактору у камерно-інструментальному письмі А. Шенберга як творця школи. Метод „варіаційного розвитку”, покладений А. Шенбергом в основу фактуро- і формоутворення, ґрунтується на докорінному переосмисленні як „варіацій”, так і „розвитку”.

„Варіації” стають „варіантами”, перш за все фактурними, звуковими рядами, а типи фактури із зазначенням на їх „поліфонічність”, „гомофонність”, „гетерофонність”, „модальність” перетворюються у якості вертикальної або горизонтальної, а також діагональної форм подання серії у чотирьох варіантах її існування: прямому експозиційному, зверненому, ракохідному, звернуто-ракохідному. При цьому істотно змінюються параметри акустичної структури, яка перетворюється (поступово перетворюється) з часової у просторову, а „кристали” сонатності (Т. В. Адорно), разом з рудиментами „додаткових гармоній”, зникають разом з жанрово-семантичним навантаженням у фактурній організації тексту.

Є характерним, що у камерному інструментальному стилі А. Шенберга спостерігається своєрідна еволюційна „крива”, пов’язана із „реставрацією” жанрово-фактурних форм камерності як принципу мислення, де вільна атональність дозволяє повернути якусь подобу тематичній організації матеріалу, але вже у вигляді інших засобів тематизації („фактурний тематизм”). Від шенбергівського методу роботи з фактурою в камерно-інструментальному ансамблі, генетично пов’язаному з принципом „дробової роботи” в класицистському австро-німецькому струнному квартеті, походить і лінія перетворення фактури на „чистий тембр”, що представлена в пуантилізмі А. фон Веберна.

Шенбергівська ідея „тембрової мелодії”, до кінця не здійснена ним самим, реалізується у „завмерлому часі” (В.Холопова) серійно-пуантилістичних інструментальних ансамблів А.Веберна, де ідея тотальності доводиться до крайньої межі – до „звучної тиші” (Ол. Михайлов). Витоки цієї ідеї знову-ж таки кореняться у камерно-інструментальному мисленні, що становить магістральну лінію у творчості як самого А. Шенберга, так і його „прямого” послідовника і, одночасно, антипода – А. Веберна.

Синтез двох ліній-напрямків – „фактурного” і „тембрового” – у камерно-інструментальній творчості „нововіденців” був здійснений А. Бергом. Домінантною ознакою в його інструменталізмі є різноманітна символіка, що дозволяє Т. В. Адорно побачити у ньому „приховану оперу”. Як і А. Шенберг, А. Берг відходить від традиції, зіставляючи і комбінуючи жанрово-фактурні знаки класико-романтичного інструментально-ансамблевого стилю, перш за все, в його національній модифікації.

Те, що Т. В. Адорно називає „прихованою оперою”, у камерно-інструментальній музиці А. Берга є результатом наскрізної симфонізації жанру, про яку ще Б. Асаф'єв говорив як про „симфонічну” за ідеєю, виражену ліричним способом.

Цю ідею А. Берг черпає з експресіоністської ліричної поезії, котра як історично, так і естетично, зближується із символізмом у мистецтві Новітнього часу. „Автобіографічність” бергівських камерно-інструментальних творів (Ю. Векслер) є умовною і багатозначною, як і сам символ. Езотеричні смисли, котрі вкладаються А. Бергом у тексти його камерно-інструментальних творів, при звичайному прослуховуванні не розшифровуються, а залишаються „таємними”, доступними лише автору і „обраним”, для яких вони, в основному, і були призначені. Тому, говорячи про „програмну лірику” в камерно-інструментальних опусах А. Берга, слід орієнтуватися не лише на авторські ідеї, а й на їхню музично-текстову, перш за все, фактурну реалізацію.

Для А. Берга, в центрі уваги якого завжди була опера із притаманною їй симультанністю сцен-картин, котрі перебувають у „ланцюговому” зв'язку, камерно-інструментальне висловлювання є подібним до вербального, літературного, проте вираженого у музично-поетичній формі через знаки-символи широкого семантичного спектру – від тем-монограм (мікро-тем, фактично „тем-інтервалів”,

ніби вмонтованих у серію-ряд) до невиконуваних поетичних текстів і „вокальних” алюзій на них.

Основний акцент у А. Берга, як і у А. Шенберга, у камерному інструменталізмі зроблений на фактурі, але її жанрові знаки стають своєрідними музично-геометричними символами, які визначаються як принцип „фактурної геометрії” (улюблені автором ракохід і паліндромі). В умовах часової форми дані, статичні за своєю просторовою природою звуко-образи, повинні здобувати статус розвитку, що показано через іншу сторону фактурної організації – „фактурну динаміку”.

У формуванні процесуального аспекту бергівської інструментальної логіки вирішальне значення мають фактурно-фонічні процеси, які характеризуються поняттям „щільність викладу” (Ю. Кон). У виникненні щільнісно-фактурних процесів, характерних для інструменталізму А. Берга, істотними є такі моменти, як маса голосів, регістри, розташування, а також фонізм інтерваліки вертикального комплексу (дисонантність та її градації). Через звукову щільність у камерно-інструментальних творах А. Берга проявляється динаміка експресії як способу додання образності тій чи іншій акустичній структурі, що є надзвичайно важливим для їхньої інтерпретації.

Таким чином, камерно-інструментальний стиль нововіденської школи виник на основі втілення і модернізації традицій європейського інструменталізму з акцентом на його австро-німецьке відгалуження. Основоположні родові ознаки камерного інструменталізму у вигляді співвідношення голосів-партій на основі їхньої рівнопотенційності і тембрової взаємодоповнюваності стали вихідними і співзвучними до музичного експресіонізму, технологічно вираженому через дванадцятитонову композицію.

Більше того, камерно-інструментальний стиль став основою і „титальною” сферою художніх інтенцій творчості таких різних за авторськими естетико-поетичними установками композиторів, як А. Шенберг, А. Веберн і А. Берг. Кожен з них на своєму індивідуально творчому рівні втілює традиції камерного інструменталізму як методу мислення, відображеному через темброво-фактурний комплекс твору.

Література

1. Адорно Т. В. Камерная музыка / Теодор В. Адорно // Избранное : Социология музыки / Теодор В. Адорно ; [пер. и ст. А. В. Михайлова]. – М.; СПб. : Университетская книга, 1999. – С. 79–94.
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1981. – 216 с.
3. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 280 с.
4. Барсова И. А. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения) / И. А. Барсова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – Вип. 6 : Musicae Ars et Scientia : Книга на честь 70-річчя доктора мистецтвознавства, професора Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. – С. 202–218.
5. Векслер Ю. С. Символика в музыке Альбана Берга : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусствovedения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Юлия Сергеевна Векслер ; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – М., 1998. – 24 с.
6. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке / Ю. Кон // Музыка и современность : сб. ст. – М., 1971. – Вып. 7. – С. 294–318.
7. Михайлов А. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века / А. Михайлов // Античность в культуре и искусстве последующих веков : Материалы научной конференции 1982, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. – М. : Сов. художник, 1984. – С. 175–185.
8. Михайлов А. В. Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна / А. В. Михайлов // Избранное : Социология музыки / Теодор В. Адорно ; [пер. и ст. А. В. Михайлова]. – М.; СПб. : Университетская книга, 1999. – С. 412–427.
9. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» / В. Москаленко // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник. – К., 1998. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – С. 48–53.
10. Польская И. И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : монография / Ирина Ильинична Польская. – Харьков : ХДАК, 2001. – 395 с.
11. Холопова В. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество / Валентина Николаевна Холопова, Юрий Николаевич Холопов ; [предисл. Р. К. Щедрина]. – М. : Сов. композитор, 1984. – 319 с.

References

1. Adorno, T. V. (1999). Kamernaya muzyka [Chamber music]. (Mihailov A., Trans.). In *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* (pp. 79–94). Moskva & Sankt-Peterburg: Universitetskaya kniga. (in Russian)
2. Asafyev, B. (1981). *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke* [About symphonic and chamber music]. Leningrad: Muzyka. (in Russian)
3. Asafyev, B. (1977). *Kniga o Stravinskom* [The Book about Stravinsky]. Leningrad: Muzyka, 1977. (in Russian)
4. Barsova, I. A. (1999). Pozdnyy romantizm i antiromantizm v svete ritoricheskogo tipa tvorchestva (opyt rassuzhdeniya). *Naukovyi Visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Iss. 6: *Musicae Ars et Scientia: Knyha na chest 70-richchia doktora mystetstvoznavstva, profesora Niny Oleksandrivny Herasymovoi-Persydskoi*, 202–218.
5. Veksler, Yu. (1998). *Simvolika v muzyke Albana Berga* [Symbols in music by Alban Berg]. (Doctoral dissertation). Nizhegorodskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya im. M. I. Glinki. (in Russian)
6. Kon, Yu. (1971). Ob odnom svoystve vertikali v atonalnoy muzyke [On a property of the vertical in atonal music]. *Muzyka i sovremennost*, 7, 294–318. (in Russian)
7. Mihaylov, A. (1982). Otrazhenie antichnosti v nemetskoj kulture kontsa XVIII – nachala XX veka [Reflection of antiquity in German culture at the end of the eighteenth and early nineteenth centuries]. In *Antichnost v kulture i iskusstve posleduyushchikh vekov* [Antiquity in culture and art of the following centuries]. (Proceedings of the scientific conference at A. Pushkin State Muzeum of Arts). (pp. 175–185). Moscow: Sov. khudozhnik. (in Russian)
8. Mihaylov, A. (1999). Otkaz i otstuplenie. Prostranstvo molchaniya v proizvedeniyakh Antona Veberna [Refusal and retreat. The space of silence in the works of Anton Webern]. In T. V. Adorno, *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* [Selected: Sociology of Music] (pp. 412–427). Moskva & Sankt-Peterburg: Universitetskaya kniga. (in Russian)
9. Moskalenko V. (1998). Do vyznachennia poniattia «muzychne myslennia» [To definition of the concept of "musical thinking"]. *Ukrainske Muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology]: *Nauk.-metod. zbirnyk, Iss. 28: Muzychna ukrainistyka v konteksti svitovoi kultury*, 48–53. [in Ukrainian]
10. Polskaya, I. (2001). *Kamernyi ansambl: Istoriya, teoriya, estetika* [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics]. (Monograph). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture. (in Russian)

11. Holopova, V., & Holopov, Yu. (1984). Anton Vebern. Zhizn i tvorchestvo [Anton Webern. Life and work]. Moscow: Sov. kompozitor. (in Russian)

Пославский Антон Александрович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры камерного ансамбля и квартета ЛНМА им. М. Лисенко, Львов. E-mail: poslavskii_anton@mail.ru

Стилевые истоки и авторские интерпретации камерно-ансамблевого инструментализма композиторов нововенской школы.

В статье рассмотрены истоки и традиции камерно-ансамблевого инструментализма, репрезентируемые стилями европейской музыки от барокко до нововенской школы. Акцент в исследовании сделан на рассмотрении камерно-инструментального ансамбля как особого типа музыкального мышления, выделены стилевые «константы» и «переменные» этого художественного феномена. Основной целью статьи является характеристика общих и специфических особенностей нововенского камерно-ансамблевого инструментализма в лице его представителей – А. Шенберга, А. Берга и А. фон Веберна. В связи с этим предложены соответствующие выводы, касающиеся специфики и общих закономерностей темброво-фактурного комплекса в камерно-инструментальных стилях данных авторов, что в имеющихся на сегодняшний день работах специально не изучалось.

Камерно-инструментальный стиль нововенской школы возник на основе претворения и модернизации традиций европейского инструментализма с акцентом на его австро-немецкой ветви. основополагающие родовые признаки камерного инструментализма в виде соотношения голосов-партий на основе их равнопотенциальности и тембровой взаимодополняемости явились исходными и созвучными музыкальному экспрессионизму, технологически выраженному через двенадцатитоновую композицию.

Камерно-инструментальный стиль явился основой и «титульной» областью художественных интенций творчества таких разных по авторским эстетико-поэтическим установкам композиторов, как А. Шенберг, А. Веберн и А. Берг. Каждый из них на своем индивидуально-творческом уровне претворяет традиции камерного инструментализма как метода мышления, отраженного через темброво-фактурный комплекс произведения.

Ключевые слова и фразы: камерно-ансамблевый инструментализм, камерно-инструментальный стиль, австро-немецкая школа, инструментализм нововенской школы, стилевые «константы» и «переменные», темброво-фактурный комплекс инструментального произведения.

Poslavsky Anton Aleksandrovych, PhD, Senior lecturer of chamber ensemble and quartet Lysenko LNMA, Lviv; poslavskii_anton@mail.ru

Style origins and original interpretation of chamber-ensemble instrumental composers of New Vienna school.

The article examines the origins and traditions of chamber ensemble instrumentalism, represented by European music styles, from Baroque to New Vienna school. The accent of the research is made on examination of the chamber-instrumental ensemble as a special type of musical thinking, distinguishing of styles – "constant" and "variable" of this artistic phenomenon. The main purpose of the article is general characteristic of specific and common features of chamber ensemble instrumental music represented by its followers – A. Schoenberg, A. Berg and A. von Webern. In this connection the relevant findings made about CIM and general patterns of timbre, texture complex in the chamber and instrumental styles of mentioned above authors weren't under close and special examination.

Chamber instrumental style of New Vienna school grew out of the implementation and modernization of the European traditions in instrumentalism with emphasis on its Austria-German branch. Fundamental genitive exists in correlation of voice-parts based on their interaction and mutual correlation of timbres, became initial and consonant to musical expression, technologically expressed through twelvekey komposition.

Chamber instrumental style became the basic and "title" sphere of artistic intentions in creative work of such composers as A. Schoenberg, A. Webern and A. Berg. Each of them, at their personal creative levels embodies the tradition of chamber instrumentalism as a method of thinking expressed through timbre impressive range of work.

Keywords and phrases: *chamber ensemble instrumental style, the Austria-German school, instrumentalism of New Vienna school, stylish "constants" and "changes" timbre impressive complex of instrumental works.*

Стаття поступила до редакції 23.03.2017 р.
