

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

Кафедра духових і ударних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ФУНКЦІЇ ГРУПИ ДУХОВИХ І УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В
ПАРТИТУРІ «ПУТІВНИКА З ОРКЕСТРУ ДЛЯ ЮНАЦТВА: ВАРІАЦІЇ
І ФУГА НА ТЕМУ ПЕРСЕЛА» Б. БРІТТЕНА**

Магістерська робота
Гайдаєнко Єлизавети Вадимівни
Науковий керівник:
Овчар Олександр Павлович
кандидат мистецтвознавства.

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

Гайдаєнко Є.

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ: ІСТОРІЯ, КЛАСИФІКАЦІЯ, ФУНКЦІЇ В ОРКЕСТРІ.....	6
1.1. Історія виникнення та розвитку ударних.....	6
1.2. Класифікація ударних інструментів.....	10
1.3. Функції ударних інструментів в класичному симфонічному оркестрі.....	11
Висновки до Розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. КЛАСИФІКАЦІЯ ТА ФУНКЦІЇ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРОВИХ ПАРТИТУРАХ.....	17
2.1. Класифікація духових інструментів.....	17
2.2. Основні функції духових інструментів в оркестрових партитурах.....	21
Висновки до Розділу 2.....	27
РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІЇ ДУХОВИХ І УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ПАРТИТУРІ «ПУТІВНИКА З ОРКЕСТРУ» Б. БРІТТЕНА.....	28
3.1. Історія створення, композиція і драматургія «Путівника з оркестру» Б. Бріттена.....	28
3.2. Функції духових інструментів в партитурі «Путівника з оркестру» Б. Бріттена.....	34
3.3 Функції ударних інструментів в партитурі «Путівника з оркестру» Б. Бріттена.....	37
Висновки до Розділу 3.....	40
ВИСНОВКИ.....	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	48

ВСТУП

Актуальність дослідження. Попри те, що сьогодні «Путівник з оркестру для юнацтва: Варіації і fuga на тему Перселла» є часто виконуваним репертуарним твором, у музикознавчому дискурсі цей опус займає не настільки значне місце порівняно з іншими творами композитора, зокрема оперними. Зазвичай автори обмежуються лише загальною характеристикою образного строю та форми твору. Поза увагою, як українських, так і зарубіжних музикознавців лишається така важлива складова авторського задуму як трактування окремих інструментів, їх функція у побудові художнього цілого. Вивчення функцій окремих інструментальних груп видається актуальним завданням, оскільки музична драматургія твору не зводиться лише до експонування окремих інструментів і груп, відповідно, дослідження особливостей оркестрування «Варіацій і fugи на тему Перселла» сприяє виявленню її закономірностей, дозволяє диригентові та оркестровим музикантам краще зрозуміти загальну концепцію опусу та власну роль у її відтворенні.

*Отже, **мета** дослідження* полягає у виявленні основних функцій духових і ударних інструментів у партитурі «Варіацій і fugи на тему Перселла» Б. Бріттена.

***Об'єктом** дослідження є* «Варіації і fuga на тему Перселла» Б. Бріттена.

Предметом – функція духових і ударних інструментів в партитурі твору.

Для досягнення основної мети в роботі вирішуються такі завдання:

- **огляд спеціальної літератури**, присвяченої мистецтву гри на ударних інструментах, вивчення походження та конструктивних особливостей ударних інструментів;

- **огляд спеціальної літератури**, присвяченої мистецтву гри на духових інструментах, вивчення їх походження та конструктивних особливостей;

- огляд наукової літератури, присвяченої творчості Б. Бріттена;
- аналіз партитури «Варіацій і фуги на тему Перселла» Б. Бріттена, спрямований на виявлення основних функцій духових і ударних інструментів у створенні художнього образу твору.

Методи дослідження:

- **історичний метод** (дозволяє простежити еволюцію ударного інструментарію, особливості формуванні тих чи інших функцій ударних інструментів, сприяє розумінню стилевих процесів в музиці XX ст., творчої еволюції Б. Бріттена);
- **органологічний підхід** – дозволяє увиразнити зв'язки між **конструктивними** та виражальними особливостями духових і ударних інструментів та їхніми образно-семантичними амплуа і функціями в партитурі оркестрового твору;
- аналітичні музикознавчі методи (дозволяють розглянути функції духових і ударних інструментів в партитурі «Варіацій і фуги на тему Перселла» Б. Бріттена).

Матеріалом дослідження є партитура та аудіозаписи «Варіацій і фуги на тему Перселла» Б. Бріттена.

Теоретичну базу роботи складають наукові праці за такими напрямками:

- історія, види та функції духових інструментів ([2; 3; 4; 6; 8; 10; 12; 13; 32]);
- історія, види та функції ударних інструментів (5; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 15; 22; 27; 30; 32; 33]);
- творчість Б. Бріттена ([14; 16 –22; 23 –26; 28; 29; 31; 34 –36]).

Наукова новизна роботи пов'язана із першим досвідом вивчення функції і образного амплуа саме духових і ударних інструментів в названому творі.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання отриманих результатів у навчальних курсах «Історія музики XX ст.», «Історія

виконавства на духових інструментах», «Історія виконавства на ударних інструментах», «Інструментування».

РОЗДІЛ 1. УДАРНІ ІНСТРУМЕНТИ: ІСТОРІЯ, КЛАСИФІКАЦІЯ, ФУНКЦІЇ В ОРКЕСТРІ

1.1. Історія виникнення та розвитку ударних

Ударні музичні інструменти – це сімейство музичних інструментів, звук на яких видобувається завдяки удару руками, паличками, молоточками по тілу, що стає його джерелом. Вони є найчисленнішим і найдавнішим сімейством серед усіх музичних інструментів. Іноді їх також позначають терміном перкусія (від англійського слова *percussion*).

Першим барабаном вважається порожній стовбур дерева, на який натягали шкіру рептилій або риби. Пізніше стали використовуватися шкіри тварин, убитих на полюванні, з'явилися перші ціпки. Для прикріплення шкіри до корпусу барабану застосовували кілька різних методів: прибивання цвяхами, клей, заклепки, обмотування шнура навколо корпусу, тощо.

Прабатьком барабану з певною мірою умовності можна вважати навіть грудну клітку людини — первісні люди били в неї з різних причин, видобуваючи потужний глухий звук. Перші справжні барабани з'явилися на зорі історії людства — про них згадується в стародавньому Шумері близько 3000 років тому. Тоді барабани використовувалися для виконання музики під час церемоній і ритуалів (наприклад, барабани американських індіанців), для попередження про небезпеку або сигналів армії під час боїв. Наскельні малюнки в Перуанських печерах також свідчать про те, що барабани найчастіше знаходили застосування в релігійних обрядах і для підняття духу під час бойових дій.

Прообраз малого барабана радше за все був завезений в Іспанію арабами і спочатку був суто фольклорним інструментом.

Великий барабан і тарілки потрапили до Європи разом із військам Османської імперії у XVIII ст. Довгий час ці інструменти яничарів європейці називали османським барабаном [8; 10; 12; 13].

Як зауважує О. Щуров, «Згадки про ударні інструменти можна знайти під час вивчення музичної спадщини різних народів, зокрема і такої високорозвиненої цивілізації як давньоєгипетська. <...> Музика в Стародавньому Єгипті, – за словами автора, – була не тільки засобом розваги, а так само вважалася способом спілкування людини із природою. Мешканці долини Нілу приписували звуку воістину магічну силу. Паралельно з розвитком суспільства відбувається удосконалення музичних інструментів. Сімейство ударних поповнюється новими різновидами барабанів, кастаньетами, прямими і вигнутими тріскачками. Інструменти виготовляють з дерева, слонової кістки та навіть із дорогоцінних металів. Багато ударних інструментів, що з'явилися в епоху давніх цивілізацій, стали прототипом сучасних інструментів вони дожили до наших днів і продовжують використовуватися» [11, с. 76].

Автор наводить і інші відомості з ранньої історії ударних інструментів, зокрема, щодо умов їхнього побутування в середньовічній Європі. «Наприкінці XII ст. ударні інструменти, які звучали до цього лише під час військових дій та свят, починають привертати увагу музикантів. Менестрелі, граючи на флейті, акомпанували собі на бубні чи барабанчику, який вони закріплювали на своєму лівому плечі за допомогою ремня. Широко використовуються дзвіночки – їх дзвоном супроводжуються танці, не кажучи вже про застосування дзвонів у церкві. Про дзвони згадується ще в VI ст., а починаючи з другої половини IX ст. вони стають звичним явищем у церкві. Ще один інструмент – цимбал, який представляв собою кільце з бронзовими трубочками, був поширений у Франції за часів Середньовіччя».

О. Щуров вказує на те, що попри дуже древнє походження та широке розповсюдження ударних інструментів, вони доволі пізно займають своє місце в оркестрах (принаймні, в європейській музиці), не будучи залученими

до них на ранніх етапах їх формування. Цей процес розпочинається фактично лише у XVII ст. Як пише О. Щуров, «Першопрохідниками серед ударних в оркестрі стали літаври. Цей інструмент, дуже стародавнього походження, почав поширюватися у Середні віки. Збереглися згадки про використання літавр для звукового оформлення урочистих процесій у Франції у XV столітті. <...> Головна відмінність цього інструменту у тому, що він міг відтворювати звуки певної висоти. В оркестр літаври вперше ввів Ж. Люллі (1632 – 1687), французький композитор, основоположник національної оперної школи. Протягом всього свого творчого шляху Ж. Люллі прагнув удосконалити оркестрову гру. Нехай, на думку деяких музикознавців, він не досяг у своїх творах повної закінченості вокальних форм, але вніс у оперну музику велику різноманітність інструментування, нехай не складного, але оригінального».

У XVIII продовжується процес залучення ударних інструментів до складу симфонічного оркестру. Як вказує О. Щуров, «одним із перших помітив потенціал та почав використовувати ресурси ударних інструментів. у своїй симфонічній творчості Й. Гайдн. Він звернув увагу на їхню здатність вносити неповторну фарбу в звучання та, розподіляючи оркестр за способом звуковидобування на чотири групи, окремо виділив ударну групу. <...> У симфонічних творах композитор особливо широко використовував літаври. Деякі навіть отримали назву через певні моменти звучання літавр у творі. Симфонія №94 називається «Симфонія з ударом літавр», №103 – «Симфонія з тремоло літавр». У 1796 році Гайдн пише «Меса з літаврами часів війни» («Messa in Tempore Belli»). Це був період вторгнення Наполеона на північ Італії та за задумом композитора барабани і літаври мали викликати асоціації з війною» [11, с. 77].

Автор резюмує, що «Й. Гайдн став одним із перших композиторів, які звернули у своїй творчості, увагу на значимість та силу впливу на слухача ударних інструментів Прояв найменшої самостійності літавр в оркестровій тканині твору одразу привернув до себе увагу публіки».

Композитором, який пішов у використанні ударних інструментів ще далі, за О. Щуровим, є Л. ван Бетховен. Він, за висловом автора, є «першим класичним композитором, що включив ударні інструменти в оркестр не на другорядних ролях». Згідно з О. Щуровим, ударні інструменти в творах Л. ван Бетховена «не тільки створюють шумові ефекти, але і безпосередньо беруть участь у драматургії та формуванні стилю твору».

У зв'язку із якісно новим етапом у використанні ударних в симфонічній творчості О. Щуров згадує Дев'яту симфонію Л. ван Бетховена: «У симфонії, – як пише автор, – задіяні літаври, трикутник, тарілки, великий барабан. Саме великому барабану, у четвертій частині твору, відведена роль соліста. Сольні удари, спільно з двома фаготами та контрфаготом, передають та підкреслюють характерний ритм маршу». Також серед композиторів ХІХ ст., що розширюють склад ударних у своїх партитурах та сприяють їх популяризації дослідник називає Г. Берліоза.

Загалом можемо зауважити, що в ХІХ ст. до складу оркестру на досить регулярній основі долучаються литаври, трикутник, тарілки, малий барабани, та великий барабани, а також ксилофон та оркестрові дзвони.

В ХХ столітті набір оркестрових ударних інструментів розширюється ще більше за рахунок додавання неєвропейських екзотичних інструментів, а також ударної установки, що сформувалася в джазовому ансамблі [1].

Як зауважує О. Щуров, «розквіт виконавства на ударних інструментах припадає ХХ – ХІ століття. Посилення їхньої ролі в оркестрі, перш за все, пов'язане з ускладненням сучасної музичної мови і, відповідно, ритмічних побудов» [11, с. 77].

Як вказує автор, «пошук нових засобів музичної виразності провокує композиторів урізноманітнити секцію ударних і найчастіше вони включають у неї зовсім незвичайні інструменти. Так у О. Месіана в «*Et exspecto resurrectionem mortuorum*» чути там – там, гонги, дзвіночки, а А. Шенберг у «Піснях Гурре» використав довгий важкий ланцюг».

Серед найбільш яскравих прикладів використання ударних інструментів в музиці XX ст. О. Щуров також наводить твори М. Равеля, К. Дебюссі, Д. Шостаковича, Е. Вареза. У зв'язку з творчістю К. Дебюссі автор вказує не лише на розширення складу ударних в симфонічній музиці XX ст., але й на використання нових прийомів гри на них. Як пише автор, «блискуче використовує тембральні можливості ударних К. Дебюссі. У симфонічних ескізах “Море” ефект пилу, що повис у повітрі створюється за допомогою ударів м'якою литавровою паличкою по тарілці, що вільно висить» [11, с. 78].

Особливу увагу у зв'язку з розвитком ударних інструментів та їх емансипацією у XX ст. О. Щуров приділяє твору Е. Вареза «Іонізація». Це, за словами автора, «перша в історії західної музики партитура для 41 одного ударного інструменту та двох сирен». Характеризуючи цей твір, дослідник зауважує: «У пошуку нових звучань, прийшовши до усвідомлення того, що тембральні можливості традиційних інструментів практично вичерпані, композитор звернувся до найрізноманітнішої, з безмежними звуковими можливостями групи ударних інструментів. Своєю творчістю Е. Варез показує, що до ударних інструментів, як і до інших, можуть бути застосовані такі категорії як тематизм, фразування, драматургія, гармонія». О. Щуров також наводить висловлювання американського композитора Ч. Лефлера, який описав свої асоціації після прослуховування цього твору як пов'язані із давньоєгипетськими ритуалами, чимось доісторичним, стихійним.

Підсумовуючи, автор каже, що «багаті технічні та темброво-звукові характеристики ударних поступово звертали на себе увагу композиторів. Якщо у давні часи та середньовіччя ударні використовувалися виключно під час військових дій, обрядів, на святкових церемоніях, то починаючи з XVI століття, композитори починають звертати увагу на можливості ударних та поступово все ширше використовують їх у своїй творчості» О. Щуров також додає, що «XX століття – час тріумфу ударних. Вони стають в один ряд із давно визнаними інструментами. Старі інструменти удосконалюються,

з'являються нові. Сучасні композитори приділяють дуже багато уваги групі ударних в оркестрі, використовуючи їх неповторний колорит та тембр. Написано безліч сольних творів для ударних, що увійшли у скарбницю світової музичної культури» [11, с. 78 –79].

1.2. Класифікація ударних інструментів

Ударні інструменти розрізняють в залежності від джерела звуку і в залежності від властивостей звуку.

Залежно від джерела звуку виділяють ідіофони і мембранофони.

Ідіофони – це інструменти, джерелом звуку в яких є матеріал, здатний звучати без додаткового натягування. Зазвичай ідіофони складаються повністю з матеріалу, що звучить — металу, дерева, скла, каміння, іноді з нього виготовляється лише частина, на якій грають. Ударні ідіофони – це ганг, оркестрові дзвони, ксилофон та марімба, трикутник, тарілки, кастаньєти, гонги, тощо.

Мембранофони – група музичних інструментів, джерелом звуку яких слугує коливна мембрана — шкіра тварин або синтетична плівка, натягнута на циліндричний або конічний корпус, який також слугує резонатором інструменту. По мембрані вдаряють паличками, щіточками або долонями, що й призводить до її коливань. До ударних мембранофонів відносять барабани, литаври, том-томи та ін. [7; 9].

В залежності від властивостей звуку розрізняють ударні інструменти з визначеною і з невизначеною висотою звуку.

До ударних з визначеною висотою звуку відносяться ксилофон, вібрафон, маримба, дзвіночки, оркестрові дзвони, литаври та інші.

Ударні з невизначеною висотою звуку – це трикутник, тарілки, кастаньєти, барабани, том-томи, тощо.

1.3. Функції ударних інструментів в класичному симфонічному оркестрі

Зупинимось докладніше на функціях ударних інструментів, що сформувалися в сучасній оркестровій практиці, оскільки це має безпосереднє відношення до теми нашого дослідження.

Загалом варто розрізняти функції ударних інструментів, які склалися в партитурах композиторів класико-романтичної доби та в творах композиторів XX –XXI ст., оскільки, як вже було сказано вище, в XX ст. відбувається своєрідна емансипація ритмічного початку в музиці, роль ударних інструментів як носіїв цієї складової музичної виразності істотно зростає, а функції індивідуалізуються в кожному творі та значною мірою урізноманітнюються.

Отже, логічним видається спочатку позначити певні «універсальні» функції ударних, що склалися в музичній практиці класико-романтичної доби.

Якщо казати, наприклад, про групу мембранофонів, то найширше застосування в класичному оркестрі набули такі її представники як литаври, великий та малий барабани.

Одним із найстаріших інструментів є литаври (англійською *Kettledrum*, італ. *timpani*, пол. *kotły*, нім. *Pauke*). Цей інструмент наявний у класичному оркестрі з кінця 18 століття. Сьогодні він використовується також в ансамблях, військових оркестрах, концертних бендах, навіть рок-гуртах. Литаври є інструментом азійського походження, який, як вже було зазначено вище, одним перших здобув своє місце у європейському оркестрі (у 17 ст.). Зовні цей інструмент схожий на «мідний котел, зтягнутий з відкритого боку шкірою, натягіння якої регулюється гвинтами» [1, с. 7]. «В

комплект оркестрових литавр», за О. Андреевою, «входять чотири інструменти: велика, середня (одна чи дві) і мала з загальним діапазоном звучання від *ре* великої октави до *ля* малої. Кожна з литавр може бути налаштована на хроматичний звук у межах квінти».

Щодо функцій литавр в оркестрі, то вони змінювались з плином часу.

Одним з ранніх прикладів застосування литавр в оркестрі є початок опери К. Монтеверді «Орфей» [15].

Щодо техніки гри на литаврах О. Андреева вказує, що на звуковидобування відбувається за допомогою двох паличок з головками з фільцу іноді дерев'яними паличками без фільцу. Окрім цього існує прийом гри з сурдиною, коли «шкіру литаври накривають м'якою тканиною (фланеллю)» [1, с.7].

В епоху Бароко литаври в оркестрі використовувались переважно для яскравих драматургічних ефектів, наприклад, соло на початку творів, у вокально-хорових чи музично-театральних творах соло литавр часто супроводжувало згадки про ударні інструменти у словесному тексті [15].

Загалом використання цього у бароковій музиці в найбільшій мірі пов'язувалось саме з музично-театральними, вокальними та хоровими жанрами.

Подібним чином, як було вказано вище, литаври використовувалися й симфонічних творах Й. Гайдна та В.А.Моцарта, де соло цього інструменту створювало яскраві звукові та драматургічні ефекти.

Дещо змінюються функції литавр в творах Л. ван Бетховена. Цей композитор «революціонував литаврову музику на початку 19 століття. Він не лише писав для литавр, налаштованих на інтервали, відмінні від кварта чи квінти, але й надавав інструменту видатного значення як незалежному голосу поза програмним використанням. Наприклад, його скрипковий концерт (1806) відкривається чотирма сольними ударами литаври, а скерцо його Дев'ятої симфонії (1824) репрезентує литаври (настроєні на октаву) як

інструмент, що вступає з оркестром в діалогічну взаємодію (виклик та відповідь)» [27].

Барабан є ударним інструментом невизначеної висоти звуку. Звуковидобування на малому барабані відбувається за рахунок удару легкими дерев'яними паличками по натягнутій шкірі (з нижнього боку поверх шкіри натягується кілька струн, що надають звукові інструмента характерного деренчливо-трісучого відтінку). Завдяки легкому відскакуванню паличок та чіткому удару малий барабан придатний до відтворювання різноманітних ритмічних малюнків: пунктирний ритм, тремоло, дріб (безперервне рокотіння як на *pianissimo*, так і на *fortissimo*). Малий барабан має велику динамічну шкалу. В оркестровій практиці може використовуватися для підкреслення ритму, підтримки динамічних кульмінацій, у колоритних епізодах, може виконувати соло [10, с.232; 13, с. 22; 8, с. 11–12].

Великий барабан в оркестрі через свою значно меншу рухливість зазвичай виконує поодинокі удари та нескладні ритмічні малюнки або тремоло. Зміна динаміки цього інструмента також можлива в дуже широкому діапазоні від ледь чутного *pianissimo* до громоподібного *forte*. Інші оркестрові функції – підтримка кульмінацій, підкреслення першої долі (особливо в маршеві музиці), участь у колоритних епізодах.

Доволі докладну характеристику функцій ударних інструментів в оркестрових партитурах дає В. Пістон.

Вище нами було розглянуто класифікації ударних інструментів за наявністю та відсутністю фіксованої висоти звуку, способами звуковидобування.

В. Пістон пропонує ще одну класифікацію оркестрових ударних (автор одразу вказує на те, що розглядає тільки ті інструменти, що використовуються у «серйозній симфонічній музиці» [32, с. 296]), основою якої є саме правила оркестрування, функції ударних в оркестрі, частота їх використання в партитурах.

Згідно з В. Пістоном, ударні інструменти за функціями поділяються на такі групи:

(а) **Стандартна перкусійна секція** - інструменти, які найчастіше зустрічаються в більшості партитур, і скоріш за все можуть бути почутими у середньостатистичному концерті - литаври, малий барабан, басовий (великий) барабан, цимбали, трикутник, тамбурін, гlockenspiel, дерев'яний блок, там-там.

(б) Допоміжні ударні інструменти - такі, що залучаються до оркестру лише епізодично, доповнюють або замінюють інструменти стандартної групи - кастаньєти, ксилофон, теноровий барабан, *tambour de Provence*, дзвіночки, старовинні цимбали, вібрафон.

(с) Звукові ефекти – в основному імітація, реалістична або опосередкована певних позамузичних звучань. Оскільки це не лімітована група, надати їхній вичерпний перелік неможливо – це, зокрема, санны дзвіночки, блоки наждачного паперу, вітрова машина, трещотки, батіг, коров'ячі дзвіночки, наковальня, сирена.

(d) Екзотичні інструменти – здебільшого сьогодні латиноамериканського походження – марокаси, клавіси, гуіро, бонго, тімбали, том-томи, храмові блоки [32, с.296-297].

Як вказує В. Пістон, «литаври є чи не єдиним ударним інструментом, який майже завжди представлений в партитурі» [32, с.300]. "Їхня найважливіша функція", за В. Пістоном, «є динамічне підсилення оркестрового tutti, особливо басу, до якого вони додають барвистості та енергійності». «Ритмічні малюнки так само підкреслюються завдяки додаванню литавр» .

В. Пістон також вказує на певні фактурні та інтонаційні формули, які можуть виконувати литаври, наприклад, остинатний бас, глісандо (можливе лише на інструментах із вдосконаленою конструкцією, стрій яких може змінюватись в процесі гри за допомогою педалей), досить складні технічно пасажі, зокрема, з мелодичними стрибками та прискоренням за рахунок

подрібнення тривалостей, хроматичні пасажі з тремоло (також можливі завдяки перелаштуванню інструменту за допомогою педального механізму), трелі, тремоло, що окреслюють певну гармонію [32, с. 301-302].

Як вказує також В. Пістон, для створення «більш потужних акцентів, дві литаври мають бути налаштовані на одну й ту ж ноту, та удар по ним має завдаватися одночасно» [32, с. 302].

Автор також вказує на специфічні звукові ефекти, що створюються за допомогою гри на литаврах паличками від малого барабану, комбінування паличок від литавр та від малого барабану тощо [32, с. 303].

Висновки до Розділу 1.

Група ударних інструментів є найстаровиннішою та найчисельнішою з усіх відомих груп музичних інструментів. Барабани були відомі ще в Стародавньому світі і використовувались під час ритуальних дійств, воєн, полювання як сигнальні інструменти та ін. Класифікація ударних інструментів базується на таких критеріях як джерело звуку (згідно з ним виділяють ідіофони і мембранофони) і властивості звуку (згідно з цим критерієм виділяють інструменти з визначеною та невизначеною висотою звуку). Також існує класифікація ударних інструментів В. Пістона, побудована за принципом їхнього використання в класичному симфонічному оркестрі та в музиці XX ст., тоді вони поділяються на стандартну перкусійну секцію, допоміжні ударні інструменти, ті що створюють звукові ефекти, екзотичні ударні інструменти.

Функції ударних змінювались на різних етапах розвитку оркестру та жанрів оркестрової музики.

В бароковому оркестрі використання ударних пов'язано перш за все з яскравими драматургічними ефектами, так само, як і в партитурах ранньокласичної доби (творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта та сучасників).

В бетховенському оркестрі, наприклад, литаврам надається значення незалежного голосу, що не пов'язаний прямо із програмним змістом.

В симфонічному оркестрі класико-романтичної доби ударні інструменти виконують різноманітні функції як соло (зокрема в колоритних епізодах), остинатний бас, динамічне підсилення оркестрового tutti, особливо басу, їм доручаються такі усталені фактурно-ритмічні формули як глісандо (литаврам), хроматичні пасажі з тремоло (також литаври), пунктирний ритм, тремоло, дріб – безперервне рокотіння як на *pianissimo*, так і на *fortissimo*, (малий барабан).

В XX – XXI ст. завдяки емансипації ритму, його виведенню на перший план як самодостатнього виражального засобу та пошукам нових звукових барв збільшується, урізноманітнюється та індивідуалізується склад ударних за рахунок екзотичних інструментів різних позаєвропейських культур, винаходяться та впроваджуються в музичну практику нові інструменти (марімба, ксилофон, вібрафон тощо).

РОЗДІЛ 2. КЛАСИФІКАЦІЯ ТА ФУНКЦІЇ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРОВИХ ПАРТИТУРАХ

2.1. Класифікація духових інструментів

Духові інструменти також є одним з найдавніших сімейств музичних інструментів. Основою для формування сучасних духових стали примітивні інструменти, виготовлені з рогів і кісток тварин, наприклад, роги зі зрізаним вузьким кінцем, глиняні вироби, тощо, які й сьогодні знаходять археологи на місці стародавніх поселень людей. На ранніх етапах свого розвитку духові інструменти мали суто прикладне значення. Перш за все вони були засобом передачі сигналів на далеку відстань, що було потрібно у мисливській діяльності, під час військових дій, випасу свійських тварин та ін.

Спільною рисою всіх духових інструментів є те, що функцію тіла, що вібрує виконує стовп повітря всередині корпусу інструменту.

Частіше за все духові інструменти, що застосовуються в сучасному оркестрі поділяють на дерев'яну та мідну групу. На ранніх стадіях розвитку європейського оркестру (в ренесансну та барокову епохи) така класифікація дійсно зумовлювалась матеріалом, з якого виготовлялись інструменти, але в наш час вона є доволі умовною. Як зазначає В. Пістон, «Важко запропонувати логічне та переконливе визначення категорії, яку ми всі знаємо як дерев'яні духові. Простіше сказати, які інструменти є мідними. Дерев'яні духові інструменти були виготовлені не з дерева, а флейти в даний час зазвичай виготовляються з металу» [32, с.114].

З цим погоджується й більшість інших авторів, зазначаючи, що зараз поділ духових інструментів на дерев'яні та мідні відбувається за критерієм способу звуковидобування, оскільки флейта окремі дерева може виготовлятися не тільки з металу, як вже було зазначено, але навіть зі скла, деякі моделі гобоїв і кларнетів можуть вироблятися з пластику, саксофон, який також відносять до групи дерев'яних духових інструментів також

завжди робиться не з дерева, а з металу. Водночас інструменти, що відносяться до групи мідних духових також далеко не завжди виготовляються з міді, але також їхнім матеріалом може бути латунь, срібло та інші метали (докладніше див. [2; 3; 4; 8; 10; 12; 13]).

Також існують інструменти, де стовп повітря починає коливатись завдяки роботі спеціальних механічних пристроїв, наприклад, міхів, це перш за все акордеон і орган, але їх зазвичай відносять не до духових, а до пневматичних інструментів.

Отже, таким чином, до дерев'яних духових інструментів сьогодні відносять ті, в яких звук виникає завдяки регулюванню довжини вібруючого стовпа повітря всередині інструменту за допомогою відкривання та закривання отворів в його корпусі, що розташовані на певній відстані один від одного.

Водночас до мідних духових відносять ті інструменти, на яких звукоутворення відбувається завдяки отриманню тонів обертонового ряду через зміни сили потоку повітря, що подається всередину корпусу інструменту або завдяки змінам положення губ виконавця. До 30-х рр. XIX ст. ці інструменти мали лише натуральний звукоряд, але з винаходом вентильного механізму їм став доступним і хроматичний.

Дерев'яні духові інструменти зазвичай поділяють на *язичкові* та *лабіальні*. Язичковими називаються ті інструменти, на яких збудження коливань повітряного стовпа відбувається за допомогою язичка (трості). Потік повітря вдувається через язичок (трость), яка закріплюється у верхній частині корпусу інструменту, при вдуванні у неї повітря починає коливатися, приводячи у рух повітряний стовп всередині трубки інструменту. До язичкових дерев'яних духових відносяться, наприклад, гобой, кларнет, саксофон та їхні модифікації.

Трості на язичкових дерев'яних духових бувають двох типів: *одинарна* та *подвійна*.

Одинарна трость представляє собою тонку очеретяну пластинку, яка прикриває отвір мундштука, залишаючи лише вузьку щілину. Під час вдихання повітря вона починає вібрувати, передаючи коливання в трубку корпусу. З сучасних дерев'яних духових інструментів таку трость мають кларнет, бас-кларнет, кларнет-піколо, басет горн та всі різновиди саксофонів.

Подвійна трость складається з двох тонких поєднаних між собою очеретяних пластинок що при впливі на них струму повітря починають вібрувати, відкриваючи та прикриваючи щілину між ними. Подвійну трость із сучасних оркестрових інструментів мають гобой, англійський рожок, гобой д'аму, фагот і контрафагот.

Також таку трость має низка старовинних і народних інструментів.

На лабіальних духових інструментах збудження коливань стовпа повітря здійснюється шляхом його розсічення поперечним отвором у головці інструменту (струмінь повітря вдмухується через поперечний отвір у голівці інструмента та розсікається об гострий край отвору, приводячи у коливання стовп повітря усередині трубки інструмента). До таких інструментів відносяться перш за все флейта і блок-флейта та їхні численні різновиди (наприклад, флейта-піколо, альтова і басова флейти. До лабіальних духових можна також віднести велику кількість народних інструментів, серед яких українська сопілка і свирилі або японська флейта сякухаті [13].

В. Пістон будує свою класифікацію духових інструментів, зокрема, дерев'яних, на основі їхньої видової спорідненості (наприклад модифікації флейт, гобоїв, тощо), а також – на основі частоти їхнього використання в оркестрі, і тут автор також виділяє інструменти, що вже є стандартними учасниками класичного симфонічного оркестру й ті, що залучаються до нього епізодично [32, с.114].

В. Пістон, до того ж, поділяє дерев'яні духові за принципом їхньої кількості та групування в оркестрових партитурах. Він виводить декілька «базових формул» у створенні «дерев'яної духової секції». Наприклад, тип чи формула «а» – це дерев'яні духові, що групуються по 2 (2 флейти, два

гобоя, 2 кларнета, 2 фагота). Тип «b» – інструменти «трійками» (2 флейти і пікколо, 2 гобоя і англійський ріжок, 2 кларнета і бас-кларнет, 2 фагота і контрафагот). Тип «с» – духові інструменти, згруповані по 4 (3 флейти і пікколо, 3 гобоя і англійський ріжок, 3 кларнета і бас-кларнет, 3 фагота і контрафагот). Автор зазначає, що ці три типи групування є варіантами норми, і що варіант групування по 3 став абсолютно типовим для музики ХХ ст. [32, с.114–115].

Щодо класифікації мідних духових інструментів В. Пістон пише, що вона є певним чином ускладненою через велике розмаїття конструкцій, національних різновидів інструментів та варіативність їхнього використання в оркестрі та відсутність стандартизації типів мідних інструментів.

Автор вказує, що через це той, хто вивчає оркестрування стикається зі складнощами під час формування певного уявлення про звучання музики, написаної для мідних духових інструментів.

На думку В. Пістона, необхідно вивчати окрім технічних принципів гри на мідних духових інструментах також і типи мідних інструментів, що можуть бути потенційно задіяні в тих чи інших оркестрових партитурах. На думку автора, до цього спектру входять і натуральні валторни і труби та інші «застарілі інструменти, розуміння яких є необхідним для розуміння музики класичного періоду так само як і пізніших періодів» [32, с. 206].

Як вказує В. Пістон, в сучасному симфонічному оркестрі «мідна секція» складається з чотирьох підрозділів: валторни, труби, тромбони і туби. Як зазначає автор, ці інструменти не мають такої сімейно-видової спорідненості між собою, як дерев'яні інструменти. Різниця перш за все полягає у строї та способі запису, також деякі інструменти можуть з'являтися в партитурах лише епізодично та у різних модифікаціях (наприклад, теноровий або бас-тромбон, гібридна бас-тенор модель, туба – басова або, значно рідше тенорова, що також має назву евфоніум; вагнерівська туба, що за своїми характеристиками ближча до валторни тощо) [32, с. 206–207].

Середньостатистична мідна духова секція у партитурі, що використовує групування дерев'яних духових по три, за В. Пістоном, має такий склад: 4 валторни, 3 (чи 2) труби, 3 тромбони і туба. Однак такий відносно усталений склад має безліч варіацій, які диктуються, за В. Пістоном, перш за все «персональним характером і смаком конкретної композиції». Діапазон індивідуальних варіантів формування мідно-духової секції є дуже великим – від класичного варіанту з двома валторнами і двома трубами до значно розширеної і підсиленої групи в партитурах кінця XIX – початку XX ст.

Далі В. Пістон, ілюструючи цю тезу, наводить конкретні приклади формування мідної групи в різних партитурах: Г. Берліоз, «Фантастична симфонія» – 4 валторни, 2 корнета, 3 труби, 3 тромбона, 2 бас-труби; Г. Холст – «Планети» – 6 валторн, 4 труби, 3 тромбона, тенорова туба, басова туба; Р. Вагнер, «Загибель богів» – 8 валторн, 4 вагнерівські труби, 3 труби, басова труба, 3 тромбона, 1 контрабасовий тромбон, 1 контрабасова туба; А. Шенберг, «Пісні Гуре» – 10 валторн, 4 вагнерівські труби, 6 труб, 1 басова труба, альтовий тромбон, 4 тенор-бас тромбона, 1 бас-тромбон in Es, 1 контрабасовий тромбон, 1 контрабасова туба [32, с. 207–208].

Отже, як бачимо, випрацювання стандартизованої класифікації мідних духових є значно утрудненим через різноманіття їхніх модифікацій та індивідуальне використання композиторами.

2.2. Основні функції духових інструментів в оркестрових партитурах

Розглянемо основні оркестрові функції духових інструментів, які склалися в класико-романтичній традиції і в тих чи інших варіаціях збереглися й в партитурах композиторів XX ст.

Почнемо наш огляд з групи дерев'яних духових інструментів.

Хоча оркестрові інструменти мають певні спільні функції в симфонічних партитурах, деякі їхні функції продиктовані їх індивідуальними

особливостями. Наприклад, щодо флейти В. Пістон зазначає, що «ніякий з духових інструментів не зрівняється з флейтою у спритності та гнучкості, швидкості і загальній віртуозності». Відповідно до цього флейтові партії (особливо першої флейти) «містять всі види стрімких гам, арпеджіо, і блискучу пасажну роботу» [32, с. 134]. Автор також зазначає, що «широкі стрибки між регістрами» також є «ідіоматичними для цього інструменту» [32, с. 135].

Далі В. Пістон розглядає ще деякі фактурні формули, притаманні флейтовим оркестровим партіям. Це, наприклад, пасажі, розподілені між першою і другою флейтою з переходом через спільний звук (така конфігурація має полегшити роботу з диханням для обох флейтистів та сприяти ритмічності виконання пасажів) [32, с. 135]. Крім цього автор звертає увагу на використання техніки подвійного та потрійного язика в стрімких пасажах замість просто швидкого стакато, зокрема й в дублюваннях. Також В. Пістон згадує про можливість використання в оркестровій грі «гармонік» тобто флажолетів навіть у дублюваннях [32, с. 136–137].

В оркестрових флейтових партіях нерідко зустрічаються й різноманітні трелі і тремоло. В Пістон вказує на певні труднощі з виконанням цих елементів і водночас зазначає, що найбільш уживаним в оркестровій практиці є тремоло, де інтервал між двома тонами більший за секунду. В першій октаві тремоло з інтервалом більшим за квінту звучать непевно, а у верхньому регістрі найбільш зручним є інтервал великої терції [32, с. 137–138].

Окрему увагу В. Пістон приділяє функціям другої флейти. Як зазначає автор, для додавання звучанню більшої щільності вона часто дублює першу флейту в унісон. Рідше зустрічається дублювання в нижню октаву.

Також, якщо в тому чи іншому фрагменті не потрібні обидві флейти, то функції соло можуть передаватись від першої партії до другої, також перша і друга флейти можуть вести дві рівноправні мелодичні лінії. Також

гармонічні фігурації супроводу можуть аранжуватися для двох флейт [32, с.138]. Крім того дві флейти можуть грати середні голоси в чотириголосній фактурі [32, с.139].

У випадку групування дерев'яних духових по три три флейти або дві флейти і пікколо можуть гомогенні за тембром акордові побудови або чотириголосні поліфонізовані фігурації [32, с.141].

Видові інструменти, наприклад флейту пікколо, В. Пістон розглядає перш за все як додатковий колористичний ресурс [32, с.142]. Такі інструменти як флейта пікколо або альтова флейта виконують як функцію соло, де перший план виходять їх індивідуальні темброві характеристики, так і дублюють партію флейт.

В. Пістон надає їм характеристики інших дерев'яних духових інструментів та окреслює найбільш відповідні їхнім характеристикам оркестрові функції.

Наприклад, щодо гобоя автор зазначає, що він не надто пристосований для широких стрибків та зазвичай не бере участь у «активних легатних фігураціях» [32, с.152]. В. Пістон зазначає, що соло із використанням високого регістру, наприклад, із залученням F третьої октави є дуже складними для виконання на гобої, але й ефектними за умови належного виконання. Автор також вказує на те, що «примітний тембр та експресивний потенціал гобоя робить його улюбленим солюючим інструментом» [32, с.153] і зазначає, що «мелодії з фольклорними характеристиками особливо добре підходять до простої жалібності гобоя» [pist, с.154]. Гобой завдяки своєму специфічному тембру також «підсилює асоціацію з дивними екзотичними духовими інструментами» .

Хоча гобой в оркестровій грі не надто пристосований фігурацій та арпеджіо легато, його чітка атака може стати в нагоді під час інтонування характерних ритмічних фігур.

Серед інших оркестрових функцій гобоя – дублювання струнних (скрипок або альтів) в унісон, побудова акордів разом з іншими духовими інструментами, терцієві дублювання [32, с.155–157].

Щодо англійського ріжка В. Пістон зазначає, що він є постійним учасником симфонічного оркестру починаючи з середини XIX ст. Спочатку він використовувався для характерних соло, потім – для розширення загального діапазону групи гобоїв униз, для взяття таких нот, які вже є надто низькими для гобою. Також він може дублювати партію гобою в діапазоні на квінту вниз [32, с.158–159].

Кларнет за своїми віртуозними якостями є близьким до флейти, до того ж має дуже широкий динамічний діапазон. Відповідно до цього в оркестрових партіях можуть застосовуватись сольні репліки з широкими стрибками, каденції двох кларнетів, чий партії дублюються в різні інтервали, пасажі широкого діапазону [32, с.174–175].

Стосовно оркестрових функцій кларнету В. Пістон також зазначає, що «крім важливих мелодичних функцій кларнету як солюючого інструменту або такого, що дублює інші мелодичні голоси, гармонічні та колористичні можливості групи кларнетів є численними, що можна побачити майже в будь-якій оркестровій партитурі. Ненав'язлива природа звуку кларнету робить його надзвичайно функціональним для дублювання та комбінацій практично з усіма інструментами. Кларнетові фактурні формули акомпанементу часто геніально аранжуються щоб привнести життя та вібрацію у фонову фактуру» [32, с.176].

В оркестровій практиці також епізодично використовуються різні модифікації кларнету: бас-кларнет, контрабас-кларнет і басетгорн.

Також в деяких партитурах починаючи з кінця XIX ст. використовується саксофон.

Щодо функцій в оркестрі фагота слід зазначити, що він здатен виконувати характерні та колоритні соло з використанням нижнього

регістру, ліричні у середньому регістрі, напружено-експресивні або характерні у верхньому.

Щодо інших оркестрових функцій інструменту В. Пістон зазначає, що «крім функцій природного басу дерев'яної духової групи з або без бас-кларнету, фагот виконує щоденну функцію дублювання басової партії струнних, в октаву або в унісон. Вони не тільки підсилюють звучання контрабасу і віолончелі, але й надає ясності стакато і ритмічним фігурам без помітного впливу на якість тону струнних» [32, с. 199]. Згідно з В. Пістоном, внутрішні гармонічні і контрапунктуючі голоси аналогічним чином часто підсилюються <...> за допомогою фаготів». Часто вони грають два середніх голоси у чотириголосній фактурі. Фаготи часто створюють прекрасні темброві міксти з англійським ріжком або валторною, як, наприклад, «Ромео і Юлії» Берліоза.

Контрафагот як більш низький різновид фагота використовується в характеристичних соло або навіть для виконання кантиленних тем [32, с.204–205].

Щодо якостей і оркестрових функцій мідних інструментів В. Пістон зазначає, що для них є дуже характерними *sforzando*, різкі акценти, *forte-riano*. Швидке стакато з одинарним язиком може використовуватись на усіх типах мідних інструментів, але найбільш уживаним є у низьких регістрах валторни і тромбону, більш легке стакато є найбільш характерним для труб і корнетів [32, с.218].

На мідних інструментах також можливе подвійне стакато, подібне до флейтового, воно є легшим на валторні та трубі та важчим на тромбоні і тубі [32, с.220].

Стосовно функцій валторни В. Пістон зазначає, що воно є одним з улюблених солюючих інструментів. Валторна також може дублювати мелодичні лінії інших інструментів, наприклад, може грати канон в октаву або квінту нижче флейти. Вона також дублює високі і низькі ноти в партіях інших інструментів.

Також чотири валторни можуть створювати чотириголосні побудови із дублюваннями в різні інтервали, наприклад, в октаву або терцію [32, с.240 – 242].

Як зауважує В. Пістон, «протягом багатьох років, починаючи з середини XIX ст., це було спільною звичкою композиторів використовувати чотириголосну гармонію валторн як основу оркестрового письма. Ця “ковдра валторн” <...> може бути дуже ненав’язливою та непомітною для слухача, і вона пропонує вірний засіб для отримання безперервності та повноти звучання. Ріст інтересу до контрапунктуючих голосів увів від цього прийому, в результаті сьогодні він став досить незвичним» [32, с.244].

Валторна прекрасно комбінується з іншими інструментами і є своєрідною ланкою, що пов’язує дерев’яні та мідні інструменти.

Стосовно оркестрових функцій труби В. Пістон зазначає, що «найрозповсюдженіший ефект з використанням труб в класичному оркестрі є, можливо, традиційний букет труб та барабанів, зазвичай в тутті, з валторнами».

Труби також можуть використовуватись гармонічно, для підсилення акордів тутті або для динамічних акцентів, тоді вони дублюють будь-які ноти, які доступні для них. Композитори віддають перевагу ризику погано збалансованого акорду замість недостатньої щільності звучання через уникання однієї труби.

На трубі виходить дуже чітке стакато, також на ній можуть використовуватись трелі. Швидкі пасажі можливі, але вони, за виразом В. Пістона, «не зовсім в стилі» цього інструменту [32, с.259].

Щодо використання в оркестрі тромбона В. Пістон зазначає, що вони є традиційно є скоріше «груповими інструментами, ніж сольними і вони дуже часто використовуються у триголосній гармонії, виконують функцію гармонічного фону, схожу на ту, що виконують валторни». В великих тутійних фрагментах валторни і труби можуть комбінуватися між собою.

Також в таких поєднаннях валторни можуть виконувати гармонічний фон, «залишаючи валторни вільними для мелодичної активності» [32, с.278].

Найбільш підходящими для тромбона типами мелодії є побудови хорального типу з кількох голосів. Також це можуть бути тромбонові соло, побудовані на мелодіях хорального типу.

Стосовно оркестрових функцій туби В. Пістон вказує, що «найбільш звичною функцією туби є підтримка масивного басу оркестрового тутті, дублювання інших басових інструментів в унісон або в нижню октаву. Часто вона діє в квартеті з трьома тромбонами або, можливо, з чотирма валторнами. Час від часу туба одна виконує функцію басу духової групи» [32, с.290].

Туба також може брати участь у виконанні експресивних басових мелодичних ліній [32, с.291]. Інколи туба також може виконувати характеристичні соло.

Висновки до Розділу 2

В другому розділі магістерського дослідження нами було розглянуто класифікацію та основні функції духових інструментів сучасного симфонічного оркестру.

На сьогодні існує поділ духових на дерев'яні і мідні, але він пов'язаний вже не з матеріалом, з яких вони виготовляються, а зі способом видобування звуку.

До дерев'яних духових інструментів сьогодні відносять ті, в яких звук виникає завдяки регулюванню довжини вібруючого стовпа повітря всередині інструменту за допомогою відкривання та закривання отворів в його корпусі, що розташовані на певній відстані один від одного.

Водночас до мідних духових відносять ті інструменти, на яких звукоутворення відбувається завдяки отриманню тонів обертонового ряду

через зміни сили потоку повітря, що подається всередину корпусу інструменту або завдяки змінам положення губ виконавця.

Дерев'яні духові інструменти зазвичай поділяють на *язичкові* та *лабіальні*. Язичковими називаються ті інструменти, на яких збудження коливань повітряного стовпа відбувається за допомогою язичка (трості). Потік повітря вдувається через язичок (трость), яка закріплюється у верхній частині корпусу інструменту, при вдуванні у неї повітря починає коливатися, приводячи у рух повітряний стовп всередині трубки інструменту. До язичкових дерев'яних духових відносяться, наприклад, гобой, кларнет, саксофон та їхні модифікації.

Функції духових інструментів доволі різноманітні. Вони можуть як виконувати соло, так і виступати як гармонічна підтримка в акордових побудовах, тутті або гармонічних фонових фігураціях. Найбільш віртуозними з духових інструментів є флейта і кларнет, гобой найбільше пристосований для ліричних соло, мідні духові та фагот частіше виступають як посилювачі тутті та басових ліній, але також можуть виконувати як характеристичні, так і ліричні соло.

РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІЇ ДУХОВИХ І УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ПАРТИТУРІ «ПУТІВНИКА З ОРКЕСТРУ» Б. БРІТТЕНА

3.1. Історія створення, композиція і драматургія «Путівника з оркестру» Б. Бріттена

Отже, розглянемо основні відомості щодо «Путівника з оркестру» Б. Бріттена, стильові та композиційні особливості цього твору.

Цей твір був написаний на прохання Міністерства освіти Великої Британії для використання в короткометражному навчальному фільмі «Інструменти оркестру» (1946). Концертна прем'єра відбулася в Ліверпулі 15 жовтня 1946 р. [35].

Для варіацій в цьому творі Б. Бріттен обрав тему рондо англійського композитора епохи бароко Генрі Перселла з «Абделазера». Тема спочатку викладається повним складом оркестру, потім повторюється різними групами оркестру (по порядку, дерев'яні духові, мідні, струнні та ударні), перш ніж знову викладається повним оркестром. Роблячи це, Бріттен чітко вказує на різні тембри різних груп оркестру [35].

Наступна частина твору є варіаціями, в яких тема постає в різному інструментальному «вбранні». Композитор пропонує різні форми теми для представлених інструментів з кожного сімейства.

Коли доходить до варіації у виконанні ударних інструментів, особлива увага приділяється литаврам і ксилофону, які здатні видобувати звуки конкретної висоти, але композитор не нехтує іншими членами цього сімейства, що відповідають за ритм [35].

В останній частині твору Бріттен поєднує всі партії оркестру в примхливу фугу на нову танцювальну тему, взяту з оригіналу. Те, що фуги були особливо популярні за життя Перселла — в епоху бароко — робить вибір Бріттенем форми фуги особливо придатним для його вихідного матеріалу [35]. В коді знову з'являється початкова тема рондо, що звучить в контрапункті з темою фуги.

Склад оркестру в цьому творі такий: дерев'яні духові інструменти: пікколо, дві флейти, два гобої, два кларнети в строї «сі-бемоль» і «ля» і два фаготи; мідні духові інструменти: чотири валторни фа, дві труби до, три тромбони (два тенора і один бас) і басова туба; ударні інструменти: литаври, бас-барабан, тарілки, бубон, трикутник, малий барабан, дерев'яна коробочка, ксилофон, кастаньєти, тамтам, батіг; струнні: арфа, перші і другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси.

Загалом композиційна структура «Путівника з оркестру» має такий вигляд:

1. Тема (*Allegro maestoso e largamente*, d-moll); 2. Варіація А (*Presto*), соло флейт і пікколо; 3. Варіація В (*Lento*), соло гобоїв; 4. Варіація С

(Moderato), соло кларнетів; 5. Варіація D (Allegro alla marcia), соло фаготів; 6. Варіація E (Brillante: alla polacca), соло скрипок; 7. Варіація F (Meno mosso), альти; 8. Варіація G (Lusingando), соло віолончелей; 9. Варіація H (Cominciando lento ma poco a poco accel. al Allegro), соло контрабасів; 10. Варіація I (Maestoso), арфа; 11. Варіація J (L'istesso tempo), соло валторн; 12. Варіація K (Vivace), соло труб; 13. Варіація L (Allegro romposo), томбони і туба; 14. Варіація M (Moderato), соло ударної групи: литаври; бас-барабан і тарілки; бубон і трикутник; малий барабан і дерев'яний блок; ксилофон; кастаньєти і там-там; батіг; тутті ударних); 15. Фуга (Allegro molto).

Слід зазначити, що розділ, позначений в партитурі як тема, фактично вже написаний в формі варіацій, оскільки тема Перселла викладається різними оркестровими групами в різних тональностях, подекуди – з перегармонізацією. Туттійне викладення – в d-moll, проведення дерев'яними духовими – в F-dur, виконання мідних духових – в Es-dur, також композитор тут перегармонізовує тему, використовуючи співставлення тоніки з мажорним тризвуком другого щаблю, що в свою чергу переходить у тризвук III ступеня, утворюючи яскравий діатонічний зворот, що надає музиці більш святкового та помпезного характеру. Далі композитор проводить тему лише у струнній групі в g-moll. Варто зазначити, що в усіх проведеннях теми Б. Бріттен використовує найбільш типові для кожної групи класичного оркестру прийоми: хоральну фактуру у духових і викладення з елементами імітаційної поліфонії, що нагадує про розробки в симфоніях віденських класиків у струнних. Проведення теми в ударних є найкоротшим, фактично воно представляє собою домінантовий предикт який підводить до репризи початкового туттійного проведення теми Перселла: від теми залишаються лише ходи литавр по звуках мажорного тризвуку від A, який можна розглядати вже не стільки як тоніку A-dur, скільки як домінанту к d-moll.

Таким чином, в формі Темі Б. Бріттен, по-перше, сполучає принципи тричастинності та варіаційності, по друге, ніби в «згорнутому» вигляді демонструє основну ідею твору – знайомство з різними групами оркестру.

Далі, в варіаціях, ця ідея наче розгортається «великим планом» та оркестр ніби розглядається в збільшеному масштабі, оскільки замість звучання оркестрових груп в цілому композитором демонструється звучання окремих інструментів.

Перша, «флейтова», варіація в тональності G-dur у відповідності до основного амплуа флейти має дуже прозору фактуру (соло флейт супроводжується лише поодинокими арпеджіо та гліссандо арфи та тремоло струнних) та політно-скерцозний характер. Початковий хід теми по звуку тризвуку викладається восьмима тривалостями з паузами та прикрашений форшлагами, що викликає асоціації також з пасторальними образами і співом птахів.

Характер другої варіації, в якій солює гобой, також корелює з найбільш розповсюдженим та впізнаваним амплуа інструменту, а саме – меланхолійно-ліричним. За стилістикою цей розділ нагадує ліричні сторінки симфонічних творів середини-кінця XIX ст., тобто соло гобоя для Б. Бріттена асоціюється саме з романтичною музикою. Примітними рисами цього стилю в «гобойній» варіації є гармонічний план з великою кількістю альтерованих «колористичних» акордів, подекуди завуальованою тональною опорою. Тема Г. Перселла впізнається в мелодичній лінії гобойного соло, але зближується за будовою з «безкінечною мелодією» вагнерівських опер та пізньоромантичних симфоній, зокрема, завдяки висхідним хроматичним ходам. Тональність варіації – H-dur.

Наступна варіація – соло кларнета – написана в найбільш зручній для цього інструменту тональності B-dur (в партитурі «Варіацій і фуги» використані кларнети зі строем in B). Вона рясно «здобрена» трелями, стрімкими гамоподібними пасажами і арпеджіо широкого діапазону, за стилістикою варіація нагадує віртуозні класичні кларнетові концерти таких

композиторів як Крамарж, К. М. Вебер та ін. На перший план виходить найбільш впізнаване й типове віртуозне трактування інструменту. Композитор майстерно «вписує» в типові кларнетові концертні формули гамоподібні мелодичні ходи з теми, що були використані Г. Перселлом наприкінці фраз.

З «кларнетовою» варіацію за загальним характером і стилістикою відчутно контрастує «фаготова». Вона починається з активних висхідних пунктирних ходів в партії обох фаготів з різким стакато і tenuto на мелодичних вершинах. Пунктирні ритмічні формули також з'являються у супроводі струнних, що надає музиці тривожного характеру. Також Б. Бріттен ледь не вперше в творі застосовує жорсткі дисонантні тонально невизначені акорди, що занурює слухача в атмосферу симфонічної вже ХХ ст. Однак вже через чотири такти характер музики змінюється, з'являється чітко окреслена тональність C-dur, і далі перший фагот виконує ліричне соло, другий фагот – контрапункт до нього з пунктирними ритмічними фігурами, який тут, однак, набуває вже не драматичного а радше гумористичного характеру.

Таким чином, Б. Бріттен демонструє різноплановість фагота як соліста оркестру, додаючи до вже усталених в класико-романтичній традиції ліричного та скерцозно-характеристичного амплуа також драматичне, що склалося вже в творчості композиторів другої половини ХІХ та ХХ ст.

Наступні три варіації представляють струнну групу.

Варіація, в якій солують перші та другі скрипки має ознаки жанру полонезу. Дещо гумористичний ефект досягається завдяки тому, що типову полонезну ритмічну формулу грають мідні духові. Тональність варіації є доволі типовою для бальної танцювальної музики ХІХ ст. – G-dur, але гармонічний план значно урізноманітнений і насичений новими яскравими барвами завдяки відхиленням в далекі тональності, наприклад, в F-dur або As-dur.

Соло альтів натомість знову відсилає до пізньоромантичної кантилени, тобто в першу чергу Б. Бріттен демонструє саме співочі якості та якого м'який глибокий тембр, що є справжньою візитівкою інструмента. Початковий тризвуковий хід теми перетворюється на експресивні висхідні ходи по звуках септакордів, які утворюють секвенції, через що гармонічний план є максимально нестійким, без чітко окресленого тонального центру. Варіація починається в тональності G-dur, але далі слідують довгі ланцюжки відхилень та еліптичних зворотів, які нарешті приводять до H-dur, що є тональністю наступної «віолончельної» варіації.

Ця варіація вирішена аналогічно до альтовою – також в романтичній стилістиці. Віолончелі «співають» плавну мелодичну лінію із синкопованим ритмом та експресивними висхідними ходами на септиму. Гармонічний план тут також є досить барвистим, із великою кількістю хроматизованих акордів. Тут, як видається, композитор максимально далеко відходить власне від теми, оскільки від неї залишаються хіба що низхідні секундові ходи, які завдяки суцільному легато та хроматизованій гармонії вже не ідентифікуються як її частина.

Наступна варіація із соло контрабасів повертає слухача як до впізнаваних зворотів теми Г. Перселла, так і до скерцозно-танцювального образу. Варіація відкривається ходами по звуках акордів, що утворюють висхідну секвенцію, і є це своєрідним вступом до танцювальної теми, яка будується на гамоподібному мелодичному звороті, вицлененому з перселлівської теми. Також в цій варіації Б. Бріттен двічі використаний яскравий гумористичний прийом, а саме – висхідне *glissando* наприкінці фрази.

Наступна варіація із соло арфи складена також із найтиповіших для цього інструмента фактурних формул – каскадів акордів *arpeggiato*, *glissando*, що охоплюють кілька регістрів та рухаються у низхідному, а потім у висхідному напрямках, «повітряні» гармонічні фігурації. Тональність варіації – Des-dur – нагадує про численні сторінки романтичної симфонічної

музики, де задіяний саме цей інструмент. Загалом варіація втілює яскравий лірико-фантастичний образ. Ця варіація також досить далеко відходить від теми, з якої її споріднює початковий хід по звуках тризвуків, однак не висхідний як в темі, а низхідний.

Наступний блок варіацій представляє мідну групу оркестру і є кульмінацією всього циклу варіацій, яка припадає на точку «золотого перетину». Вірогідно саме для того, щоб помістити кульмінацію саме в цій частині форми Б. Бріттен частково порушив традиційний порядок вступу інструментів відповідний до руху «вниз по партитурі», помістивши варіації за участю мідної групи після соло струнних, а не після соло дерев'яних духових.

«Валторнова» варіація демонструє одразу два основних амплуа інструмента, оскільки містить два контрастних тематичних елемента: перегуки висхідних та низхідних кварт у чотирьох валторн та кантиленні звороти із довгими «педальними» звуками. Таким чином, валторна виступає тут як в своєму «первісному» образі, із сигнальними формулами, так і як виконавиця ліричних музичних сторінок. За загальною стилістику ця варіація нагадує про симфонічні твори кінця XIX – початку XX ст.

Активний «квартувий» матеріал валторн яскраво контрастує з попереднім прозорим та ліричним арфовим соло.

У наступній варіації солюють труби. В цьому розділі частково повертаються мелодичні абрис теми, що складаються в мелодичну лінію яскраво вираженого танцювального складу. Вочевидь тут композитор частково апелює до барокової стилістики та кларінного стилю гри на мідних духових інструментах. Але частково це враження порушує ритмічний контрапункт малого барабану з характерними ритмічними фігурами восьми- та шістнадцятих, який скоріше відсилає до симфонічної музики XIX-XX ст. Тональність варіації – F-dur, але вона проявляється не одразу, і загалом гармонічний план цього розділу містить велику кількість відхилень, іноді в досить далекі тональності.

В наступній варіації основна увага приділяється тромбонам та тубі. Вона є найбільш потужною за звучанням (не рахуючи фінального тутті в коді Фуґи). Тут тема Г. Перселла досить легко впізнається, оскільки повертаються її найхарактерніші мелодичні та гармонічні звороти, але тут вони подані у збільшенні та частково в оберненні. Спочатку тромбони грають поодиночі, перегукуючись, потім виконують мелодичну лінію в унісон разом із тубою, що є прийомом оркестрового *crescendo*. Основна мелодична лінія в тромбонів у туби підтримується потужними акордами у виконанні валторн та дерев'яної групи. Басова лінія також дублюється контрабасами.

Останньою варіація є розділ за участю ударних. З точки зору характеру тематизму та жанрової стилістики вона утворює своєрідну арку до варіації скрипок, оскільки також має риси полонезу. Тут танцювальна тема в *C-dur* у литавр в супроводі струнної групи чергується з короткими соло найхарактерніших ударних інструментів, таких як бас-барабан, тарілки, бубон, трикутник, малий барабан, дерев'яний блок, ксилофон, кастаньєти, там-там, батіг. Найбільш характерним та дотепним моментом в цій варіації є діалог струнних та батіга, де струнні виконують характерні «завивання» (що були дуже розповсюджені в програмній романтичній музиці в епізодах, що змальовують картини бурі або боротьби) – хроматичні пасажі з дубль-штрихом та динамічними «вилками», а батіг відповідає окремими ударами. Цей діалог завершується дещо єхидним висхідним *glissando* струнних.

Фуґа загалом побудована за класичними канонами. Вступ голосів відбувається «вниз по партитурі», починаючи з пікколо та флейт з поступовим нарощенням фактури та наростанням динаміки. Порядок вступу голосів ідентичний порядку варіацій, тобто після дерев'яної групи вступають струнні, а лише потім мідні духові, що також дозволяє більш поступово нарощувати динаміку та логічніше підійти до кульмінації.

Фуґа інтонаційно пов'язана з варіаціями не лише через свою тему, але й завдяки тому, що одне з протискладень побудовано на темі Г. Перселла.

Головною кульмінацією твору є кода, в якій в контрапункті звучать тема фуги та тема Г. Перселла в початковому вигляді у тональності D-dur.

Фактично лише тут Б. Бріттен задіює усі інструменти оркестру одночасно, що є вдалим драматургічним прийомом, який створює потужну генеральну кульмінацію всього твору.

Отже, композиція та драматургія «Путівника з оркестру» органічно впливає з основної ідеї твору. Ще однією його важливою рисою є полістилістичність, поєднання барокових, класичних, романтичних та модерністських стильових рис. Таке розмаїття, як видається, пов'язане з прагненням показати найбільш типові та усталені в європейській академічній музиці звукові образи оркестрових інструментів, що вимагало залучення рис найбільш показових та репертуарних творів, написаних для них, водночас воно є відображенням неокласичної тенденції, що намітилась в європейській музиці в 20-30-ті рр. XX ст.

3.2. Функції духових інструментів в партитурі «Путівника з оркестру» Б. Бріттена

Розглянемо детальніше особливості оркестровки та функції інструментів в партитурі Варіацій і фуги на тему Г. Перселла.

Духові інструменти в цьому творі виконують всі найтипівіші для них функції: соло, педалі, побудову гармонічного супроводу, виконання мелодичних контрапунктів.

Про оркестровку теми вже було сказано вище, тут дерев'яна та мідна групи виконують тему Г. Перселла у хоральному акордовому викладі. В першому та останньому тутійних проведеннях теми Г. Перселла флейти разом з пікколо грають основну мелодичну лінію в унісон, партія гобоїв поділена і представляє собою поліфонічне двоголосся, перший гобой грає основну мелодичну лінію, другий – контрапункт до неї, який, однак, не є достатньо індивідуалізованим в мелодичному плані, оскільки загалом

оркестрова фактура тут хорального, а не поліфонічного типу. Те ж саме стосується й партії кларнетів: в першому такті перший та другий кларнет виконують просте дублювання (в терцію та сексту), в далі перший кларнет також грає основну мелодичну лінію, а другий – контрапункт до неї, що є близьким до контрапункту, який виконує другий гобой, але не повторює його. Фаготи тут дублюють басову лінію (вона ж наявна в партії третього тромбону і туби). Валторни та перший і другий тромбон спочатку (в першому такті) дублюють початковий хід теми по звуках тризвуку d-moll, а потім починають виконувати мелодичні контрапункти, різні за змістом, але такі, що узгоджуються з гармонічною вертикаллю теми.

На додачу до цього слід зазначити, що в усьому циклі варіацій перехід від однієї варіації до іншої здійснюється за допомогою невеличких зв'язуючих побудов, що зазвичай відрізняються розрідженою фактурою та виконуються якоюсь однією оркестровою групою. Нерідко ці зв'язки будуються на хоралах дерев'яних чи мідних духових.

Прикладом такої побудови є зв'язка між першим і другим проведенням теми, де така хоральна побудова, заснована на початковому звороті теми, інтонується на рр струнними, дерев'яними та мідними духовими. Таким же хоралом флейт і кларнетів є перехід між проведенням теми дерев'яними та мідними духовими. Так само чотири валторни виконують зовсім коротку акордову послідовність як перехід до проведення теми струнними.

Далі в варіаціях духові інструменти представлені спочатку як солісти. У «флейтовій» варіації виклад партії флейт побудований на перегуках (матеріал із форшлагами), дублюваннях (перша і друга флейти інтонують характерний гамоподібний зворот перселлівської теми в терцію), контрапунктах (коли перша флейта виконує трель, а друга в той же час жваві арпеджіо).

В «гобойній» варіації задіяні лише перший та другий гобой струнна група. Перший гобой виконує основну мелодичну лінію, а другий виразні контрапункти до неї, які подекуди утворюють діалогічну побудову.

В «кларнетовій» варіації на першому плані також сольна функція (використовуються тільки два кларнети та струнні, що виконують надлегкий акомпанемент з формулою «бас-акорд» *pizzicato*), однак тут в партії першого та другого кларнетів наявні імітаційні перегуки, що продовжуються протягом всієї варіації.

Також в цій варіації використано тубу, яка грає басові ноти на сильних та відносно сильних долях в унісон з контрабасом, що надає варіації гумористично відтінку.

Соло фаготів супроводжується лише струнними та малим барабаном. На початку варіації два фаготи грають мелодичну лінію в унісон, далі відношення першої та другої партій побудовано за принципом основної мелодичної лінії та контрапункту. Між інструментами вибудовується яскравий діалог. Закінчується варіація знову унісонним проведенням мелодичної лінії.

У скрипковій варіації вся мідна група спочатку виконує акомпанемент до теми скрипок. Спочатку це полонезна формула в суто хоральному викладі, яку виконують чотири валторни, труби (без *divisi*) та перший і другий тромбони. Потім фактура будується за формулою «бас-акорд», де бас у туби, а акорди виконують тромбони, труби і валторни. Потім, коли в партії скрипок з'являється ліричний елемент, фактура акомпанементу дещо розріджується, полонезну ритмоформулу грають лише валторни, тоді як інші мідні інструменти виконують педальні ноти, потім полонезна фігура передається по черзі валторнам і тромбонам.

В варіації, де соло виконують альти духові інструменти також задіяні для гармонічного супроводу теми. Щоб підсвітити теплу кантилену альтів вони виконують короткі акорди. Фразування альтового соло майстерно підкреслюється композитором завдяки оркестровому *crescendo* в партії духових. Акорди супроводу на початку фрази альтів виконують флейти і гобої, потім акомпанемент передається гобоям і кларнетам, далі, разом із динамічним наростанням в партії альтів акорди супроводу передаються більш

«важким» за звучанням інструментам – спочатку кларнетам в низькому регістрі і фаготам, потім фаготам і валторнам. Примітною деталлю цього фрагменту є й те, що разом з пониженням теситури в партії альтів відбувається й пониження регістру в партії духових. Наприкінці варіації, в момент головної кульмінації в партії альтів, акорди супроводу звучать у тромбону і туби.

Ліричне соло віолончелей, що має яскраво виражені риси ноктюрну, супроводжують триольні гармонічні фігурації кларнетів у низькому регістрі та педальні тони валторн, які, однак, звучать не весь час, а постійно включаються або паузують.

У варіації з соло контрабасів дерев'яні духові також виконують функцію гармонічного супроводу. Спочатку флейтам, гобоям і фаготам доручаються акорди, розділені паузами, а потім ці три партії виконують нашарування з арпеджіо.

В варіації з солюючою арфою духові практично відсутні, єдиний виняток – один акорд у виконанні мідної групи, що підкреслює динамічну кульмінацію в партії соліста.

В наступній варіації духові інструменти представлені лише соллючими валторнами, так само, як і соло труб далі супроводжується лише струнними та малим барабаном без участі інших духових.

Натомість в наступній варіації тему соло тромбонів і туби супроводжують і дерев'яні духові в повному складі, і валторни з трубами, виконуючи потужні акорди.

У варіації з соло ударних духові відсутні, а в Фузі виступають як рівноправні голоси поліфонічної фактури, а в коді виконують функцію як мелодичного контрапункту, так і підсилення тутті.

3.3. Функції ударних інструментів в партитурі «Путівника з оркестру» Б. Бріттена

Ударні інструменти в «Путівнику з оркестру» також представлені досить широко. В партитуру входять як найбільш розповсюджені інструменти («стандартної перкусійної секції» за В. Пістоном), так і більш колоритні, що класифікуються В. Пістоном як допоміжні або ті, що створюють «звукові ефекти».

У першому проведенні теми литаври підсилюють басову лінію, але не дублюють її повністю, а вносять додатковий фактурний контраст і звукову барву, виконуючи трель на цілій тривалості або дублюючи четверту долю такту, на яку припадає найвищий звук мелодії, тобто її інтонаційна верхівка. Водночас великий барабан в цьому фрагменті підкреслює сильну долю, а малий барабан і ксилофон по черзі дублюють рух восьмими нотами в партії скрипок та дерев'яних духових, що створює оригінальний тембровий мікст.

Також одне з проведень теми доручене повністю ударній групі, що таким чином виконує функцію викладення основного тематичного матеріалу. Також ще в одному з проведень теми Перселла ксилофон дублює мелодичну лінію струнних, виконуючи функцію тембрового варіювання тематизму.

У «флейтовій» варіації з усієї ударної групи задіяний лише трикутник, що додає окремі акценти. Його легке дзвінке звучання підкреслює політний грайливий характер варіації.

В варіації із соло гобоя з ударних задіяні лише литаври, які грають тремоло в кульмінаційних моментах соло.

В «кларнетовій» варіації ударні відсутні.

В варіації з соло фаготів малий барабан спочатку підкреслює сильні долі та подекуди дублює пунктирні формули в партії солістів. Потім, коли починається ліричне соло першого фагота, він додає синкопований ритмічний контрапункт, а саме – акценти на слабких долях.

В варіації скрипок великий барабан спочатку підсилює басову лінію туби. Наприкінці варіації, при переході до наступної, він виконує тремоло.

Під час альтового соло ударні інструменти практично повністю відсутні крім його останніх трьох тактів, де перехід до наступної варіації підкреслює тремоло литавр на рр.

Віолончельна варіація також обходиться повністю без ударних.

Під час соло контрабасів з ударних інструментів задіяно бубон, який підкреслює сильні долі, дублюючи акорди духових.

В варіації з сольною арфою з ударних інструментів використано гонг і тарілки, що також підкреслюють метричні долі, гонг – першу, а тарілки роблять акцент на четвертій. Таке використання ударних додає оригінальності оркестровому колориту в цьому фрагменті, що будується на досить розповсюджених оркестрових формулах.

У валторновій варіації тремоло литавр підкреслює динамічне наростання під час квартових перегуків валторн, а потім підсилює перші та треті долі такту.

Як вже зазначалося вище, в варіації з соло труб використовується ритмічний контрапункт малого барабану, тоді як інші ударні інструменти відсутні.

Як не парадоксально, потужна кульмінація у варіації із соло тромбонів і туби обходиться взагалі без ударних. Можливо, це продиктовано бажанням композитора не обтяжувати й так щільну фактуру і водночас яскравіше показати тембри мідних духових. Можливо також, що Б. Бріттен прагнув дати слухачеві трохи «відпочити» від ударних інструментів перед варіацією, що присвячена їм.

В варіації ударних основна мелодична функція належить литаврам, інші інструменти виконують невеликі соло. Перше таке соло належить великому барабану та тарілкам, барабан виконує ритмічні фігури восьма-дві шістнадцяти, а тарілки – акценти на слабкі долі. Далі ініціатива переходить до бубна та трикутника, що виконують аналогічний ритм. Потім знову повторюється мелодія литавр. Після цього соло з триолями шістнадцятими та акцентами на слабкі долі виконують малий барабан та дерев'яна коробочка.

Після чергової мелодичної репліки литавр з'являється невелике пасажно-фігуративне соло є у ксилофона, що також, як і литаври є інструментом з визначеною висотою тону. Після соло ксилофона йде ще одне соло кастаньєт, що супроводжується акордами, що видобувають прийомом *col legno* у струнних, що створює оригінальний тембровий ефект. Наприкінці варіації вся ударна група грає разом. Фактично це ледь не єдиний момент, де вона представлена одночасно в повному складі.

Перехід до Фуги позначають кілька коротких мелодичних фраз ксилофону на фоні флажолетів струнних, що створює фантастичний та трохи заціпінілий, холодний образ. Цей фрагмент відчутно контрастує зі стрімкою блискучою темою Фуги, що звучить далі.

У Фузі ударні з'являються тільки майже перед самою кодою, в кульмінації, підсилюючи оркестрове тутті.

Група ударних практично в повному складі також підкреслює генеральну кульмінацію в фінальних тактах твору.

Висновки до Розділу 3.

Отже, композиція і драматургія Варіацій і Фуги на тему Перселла логічно випливає з початкового композиторського задуму. Особливістю форми цього твору є те, що в темі вже в «згорнутому» вигляді містяться варіації (проведення теми у виконанні різних оркестрових груп), а також – те, що кожна з варіацій представляє собою соло одного з оркестрових інструментів чи груп. Порядок соло майже повністю повторює рух «вниз по партитурі» (від флейт до контрабасів), але з однією відмінністю: після дерев'яної групи експонується струнна, а вже потім – мідні духові та ударні. Варіації за участю мідних духових та ударних припадають на точку золотого перетину і є кульмінацією, що вінчають цикл варіацій. Фуга побудована за принципом поступового нарощування фактури, порядок вступу голосів повторює порядок інструментальних соло в Варіаціях.

Фуга також інтонаційно пов'язана з варіаціями не лише через свою тему, але й завдяки тому, що одне з протискладень побудовано на темі Г. Перселла. Головною кульмінацією твору є кода, в якій в контрапункті звучать тема фуги та тема Г. Перселла в початковому вигляді.

В оркестровці Варіацій і Фуги дуже помітною є тенденція до економії засобів, прозорості фактури. Фактично всі інструменти оркестру представлені лише в тутійних проведеннях Теми та в коді Фуги.

Загалом «Путівник з оркестру» є дуже деталізованою партитурою, з тенденцією до камернізації і безліччю оригінальних барвистих тембрових мікстів, вишуканих та дотепних оркестрових діалогів та поєднань інструментів.

Ще однією важливою рисою цього твору є полістилістичність, поєднання барокових, класичних, романтичних та модерністських стильових рис. Таке розмаїття, як видається, пов'язане з прагненням показати найбільш типові та усталені в європейській академічній музиці звукові образи оркестрових інструментів, що вимагало залучення рис найбільш показових та репертуарних творів, написаних для них, водночас воно є відображенням неокласичної тенденції, що намітилась в європейській музиці в 20-30-ті рр. XX ст.

Духові інструменти в цьому творі виконують всі найтипівіші для них функції: соло, педалі, побудову гармонічного супроводу, виконання мелодичних контрапунктів.

Ударні інструменти в «Путівнику з оркестру» також представлені досить широко. В партитуру входять як найбільш розповсюджені інструменти («стандартної перкусійної секції» за В. Пістоном), так і більш колоритні, що класифікуються В. Пістоном як допоміжні або ті, що створюють «звукові ефекти». Ударні інструменти, як і мідні духові, також виконують функцію динамічного підсилення теми. Так, наприклад, у першому проведенні теми литаври підсилюють басову лінію, але не дублюють її повністю, а вносять додатковий фактурний контраст і звукову

барву, виконуючи трель на цілій тривалості або дублюючи четверту долю такту, на яку припадає найвищий звук мелодії, тобто її інтонаційна верхівка. Водночас великий барабан в цьому фрагменті підкреслює сильну долю, а малий барабан і ксилофон по черзі дублюють рух восьмими нотами в партії скрипок та дерев'яних духових, що створює оригінальний тембровий мікст.

Також одне з проведень теми доручене повністю ударній групі, що таким чином виконує функцію викладення основного тематичного матеріалу. Також ще в одному з проведень теми Перселла ксилофон дублює мелодичну лінію струнних, виконуючи функцію тембрового варіювання тематизму.

В варіаціях ударні та інші інструменти виступають як солісти (що обумовлено основним задумом твору). В варіації для ударних інструментів основну «ставку» зроблено на їх темброву характерність. В соло інших інструментів композитор показує їхні найхарактерніші амплуа – легке, пасторальне флейти, віртуозне - кларнета, скерцозне та кантиленне – фагота тощо.

В тих варіаціях, де ударні не є солістами, вони виконують традиційні функції: підкреслення ритмічних долей, посилення кульмінації, додавання ритмічних контрапунктів. Варто зазначити, що в варіаціях Б. Бріттен далеко не завжди використовує всю ударну групу. Наприклад, в Варіації А (Presto), де солістами виступають флейти та флейти пікколо, задіяний лише трикутник, який спочатку підкреслює деякі долі в такті, а потім виконує ритмічний контрапункт до основного тематичного матеріалу (квінтолі шістнадцятими), що відповідає легкому грайливому характеру музики і сприймається як яскравий звуковий ефект. В варіації де солюють гобої функцію легкого підкреслення метричних долей виконують литаври, що грають короткі тремоло.

ВИСНОВКИ

Узагальнимо основні результати магістерського дослідження.

В першому розділі нами було розглянуто типи та функції ударних інструментів в оркестрі.

Група ударних інструментів є найстаровиннішою та найчисельнішою з усіх відомих груп музичних інструментів. Барабани використовувались ще в Стародавньому світі під час ритуальних дійств, воєн, полювання як сигнальні інструменти. Класифікація ударних базується на таких критеріях як джерело звуку (згідно з ним виділяють ідіофони і мембранофони) і властивості звуку (згідно з цим критерієм виділяють інструменти з визначеною та невизначеною висотою звуку). Також існує класифікація ударних інструментів В. Пістона, побудована за принципом їхнього використання в класичному симфонічному оркестрі та в музиці XX ст., тоді вони поділяються на стандартну перкусійну секцію, допоміжні ударні інструменти, ті що створюють звукові ефекти, екзотичні ударні інструменти.

Функції ударних змінювались на різних етапах розвитку оркестру та жанрів оркестрової музики.

В бароковому оркестрі використання ударних пов'язано перш за все з яскравими драматургічними ефектами, так само, як і в партитурах ранньокласичної доби (творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта та сучасників).

В бетховенському оркестрі, наприклад, литаврам надається значення незалежного голосу, що не пов'язаний прямо із програмним змістом.

В симфонічному оркестрі класико-романтичної доби ударні інструменти виконують різноманітні функції як соло (зокрема в колоритних епізодах), остинатний бас, динамічне підсилення оркестрового tutti, особливо басу, їм доручаються такі усталені фактурно-ритмічні формули як глісандо (литаврам), хроматичні пасажі з тремоло (також литаври), пунктирний ритм, тремоло, дріб – безперервне рокотіння як на *pianissimo*, так і на *fortissimo*, (малий барабан).

В XX –XXI ст. завдяки емансипації ритму, його виведенню на перший план як самодостатнього виражального засобу та пошукам нових звукових барв збільшується, урізноманітнюється та індивідуалізується склад ударних за рахунок екзотичних інструментів різних позаєвропейських культур, винаходяться та впроваджуються в музичну практику нові інструменти (марімба, ксилофон, вібрафон тощо). В другому розділі магістерського дослідження нами було розглянуто класифікацію та основні функції духових інструментів сучасного симфонічного оркестру.

Розширення групи ударних та надання їм функції соло ілюструє характерний для музичного мистецтва XX ст. процес пошуків нових звучань та переосмислення традиційних амплуа інструментів.

В другому розділі магістерського дослідження було розглянуто походження, класифікацію та оркестрові функції духових інструментів.

Духові інструменти також є одним з найдавніших сімейств музичних інструментів. Основою для формування сучасних духових стали примітивні інструменти, виготовлені з рогів і кісток тварин, наприклад, роги зі зрізаним вузьким кінцем, глиняні вироби, тощо, які й сьогодні знаходять археологи на місці стародавніх поселень людей. На ранніх етапах свого розвитку духові інструменти мали суто прикладне значення. Перш за все вони були засобом передачі сигналів на далеку відстань, що було потрібно у мисливській діяльності, під час військових дій, випасу свійських тварин та ін.

Спільною рисою всіх духових інструментів є те, що функцію тіла, що вібрує виконує стовп повітря всередині корпусу інструменту.

На сьогодні існує поділ духових на дерев'яні і мідні, але він пов'язаний вже не з матеріалом, з яких вони виготовляються, а зі способом видобування звуку.

До дерев'яних духових інструментів сьогодні відносять ті, в яких звук виникає завдяки регулюванню довжини вібруючого стовпа повітря всередині інструменту за допомогою відкривання та закривання отворів в його корпусі, що розташовані на певній відстані один від одного.

Водночас до мідних духових відносять ті інструменти, на яких звукоутворення відбувається завдяки отриманню тонів обертонового ряду через зміни сили потоку повітря, що подається всередину корпусу інструменту або завдяки змінам положення губ виконавця.

Дерев'яні духові інструменти зазвичай поділяють на *язичкові* та *лабіальні*. Язичковими називаються ті інструменти, на яких збудження коливань повітряного стовпа відбувається за допомогою язичка (трості). Потік повітря вдувається через язичок (трость), яка закріплюється у верхній частині корпусу інструменту, при вдуванні у неї повітря починає коливатися, приводячи у рух повітряний стовп всередині трубки інструменту. До язичкових дерев'яних духових відносяться, наприклад, гобой, кларнет, саксофон та їхні модифікації.

Функції духових інструментів доволі різноманітні. Вони можуть як виконувати соло, так і виступати як гармонічна підтримка в акордових побудовах, тутті або гармонічних фонових фігураціях. Найбільш віртуозними з духових інструментів є флейта і кларнет, гобой найбільше пристосований для ліричних соло, мідні духові та фагот частіше виступають як посилювачі тутті та басових ліній, але також можуть виконувати як характеристичні, так і ліричні соло.

В третьому розділі було розглянуто історію створення, композицію, драматургію та особливості оркестровки в «Путівнику для оркестру для юнацтва» Б. Бріттена.

Композиція і драматургія Варіацій і Фути на тему Перселла логічно випливає з початкового композиторського задуму. Особливістю форми цього твору є те, що в темі вже в «згорнутому» вигляді містяться варіації (проведення теми у виконанні різних оркестрових груп), а також – те, що кожна з варіацій представляє собою соло одного з оркестрових інструментів чи груп. Порядок соло майже повністю повторює рух «вниз по партитурі» (від флейт до контрабасів), але з однією відмінністю: після дерев'яної групи експонується струнна, а вже потім – мідні духові та ударні. Варіації за

участю мідних духових та ударних припадають на точку золотого перетину і є кульмінацією, що вінчають цикл варіацій. Фуга побудована за принципом поступового нарощування фактури, порядок вступу голосів повторює порядок інструментальних соло в Варіаціях.

В оркестровці Варіацій і Фуги дуже помітною є тенденція до економії засобів, прозорості фактури. Фактично всі інструменти оркестру представлені лише в тутійних проведеннях Теми та в коді Фуги.

Загалом «Путівник з оркестру» є дуже деталізованою партитурою, з тенденцією до камернізації і безліччю оригінальних барвистих тембрових мікстів, вишуканих та дотепних оркестрових діалогів та поєднань інструментів.

Ще однією важливою рисою цього твору є полістилістичність, поєднання барокових, класичних, романтичних та модерністських стильових рис. Таке розмаїття, як видається, пов'язане з прагненням показати найбільш типові та усталені в європейській академічній музиці звукові образи оркестрових інструментів, що вимагало залучення рис найбільш показових та репертуарних творів, написаних для них, водночас воно є відображенням неокласичної тенденції, що намітилась в європейській музиці в 20-30-ті рр. XX ст.

Концепція «Варіацій та фуги на тему Перселла» дозволяє композиторові представити оркестрові інструменти дуже різнопланово. Звідси й розмаїття функцій духових та ударних інструментів. Під час викладення теми Перселла духові та ударні інструменти виконують більш традиційні для оркестру функції. Наприклад, духові інструменти створюють гармонічну вертикаль (або підтримують її, граючи разом із струнними). Викладення теми у хоральній фактурі спочатку дерев'яною, потім мідною групою створює потужний тембровий контраст. Ударні інструменти, як і мідні духові, також виконують функцію динамічного підсилення теми. Також одне з проведень теми доручене повністю ударній групі, що таким чином виконує функцію викладення основного тематичного матеріалу. Також в

одному з проведень теми Перселла ксилофон дублює мелодичну лінію струнних, виконуючи функцію тембрового варіювання тематизму.

В варіаціях духові та ударні інструменти виступають як солісти (що обумовлено основним задумом твору). При цьому композитор показує їхні найхарактерніші амплуа – легке, пасторальне флейти, віртуозне – кларнета, скерцозне та кантиленне – фагота тощо. В варіації для ударних інструментів основну «ставку» зроблено на їх темброву характерність.

Окремої уваги заслуговує будова Фуги. Поліфонічне багатоголосся побудоване за принципом «фактурного крещендо», поступового ущільнення звукової тканини. Водночас такий принцип також відповідає логіці запису оркестрових партитур, оскільки вступ голосів відбувається в порядку, який позначити як «вниз по партитурі». Спочатку тему викладено у дерев'яних духових (флейта пікколо, флейти, гобой, кларнет, фагот), потім у струнних та ударних, потім - у «важкої міді». Кульмінацією твору стає контрапункт теми Перселла та теми фуги Б. Бріттена, що також заснована на інтонаціях теми барокового майстра та викладена у хоральній фактурі мідними духовими.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрєєва О. *Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру*. Київ : Музична Україна, 1985. 72 с.
2. Апатський В. Духові інструменти в музичному житті людства. *Мистецькі обрії'99 : альманах : наук.-теорет. пр. та публ. / Акад. мистец. України*. Київ, 2000. С. 105-115.
3. Апатський В. М. *Духові музичні інструменти*. *Енциклопедія Сучасної України*. Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL : <https://esu.com.ua/article-19632>
4. Богданов В. О. *Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку XX ст.* Харків : Видавнича група «Основа», 2000 . 344 с.
5. Дзвони, дзвіночки народні. *Українська музична енциклопедія. Т. 1: [А – Д]* / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 608.
6. Дразниця Л. Л. *Інструментознавство (інструменти духових оркестрів)* : навч. посіб.; М-во культури і туризму України, Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : ЗУКЦ, 2011. 168 с.
7. Ідіофони народні. *Українська музична енциклопедія. Т 2: [Е – К]* / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 193.
8. Лебедєв. *Словник-довідник з інструментознавства*, Вінниця, Нова книга, 2010, 160 с.
9. Мембранофони народні. *Українська музична енциклопедія. [Л – М]* / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. С. 369-370.
10. Хащеватська С.. *Інструментознавство*. Вінниця : Нова книга, 2008, с.232

11. Щуров А. История эволюции ударных инструментов в составе симфонического оркестра. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. Вип. 1. С. 75-80. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2014_1_15.
12. Юцевич Ю. *Музыка: словник-довідник*. Тернопіль, 2003. 404 с.
13. Юцевич, Музыка. *Словник-довідник*. Тернопіль : Навчальна книга, Богдан, 2005
14. Beard-Stradley, Cloyce (Cloyce May). *A performer's analysis of Benjamin Britten's Phaedra, dramatic cantata for mezzo soprano and small orchestra, op. 93: a lecture recital, together with three recitals of selected works of H. Purcell, R. Schumann, R. Vaughan Williams, P. Tchaikovsky, G. Fauré, K. Löwe, G. Menotti, S. Barber and others*. Thesis, University of North Texas, 1999. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc935558/>.
15. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. Kettledrum. *Encyclopedia Britannica*, 19 Aug. 2014, URL : <https://www.britannica.com/art/kettledrum>.
16. Camati, Anna Stegh. A Midsummer Night's Dream: Reflections on Benjamin Britten's Chamber Opera. *Letras de Hoje* 55, no. 1 (April 28, 2020), pp. 33796. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2020.1.33796>.
17. Carpenter, Humphrey. *Benjamin Britten: A biography*. London: Faber & Faber, 1993.
18. Cooke, Mervyn. *Benjamin Britten, Billy Budd*. Cambridge [England]: Cambridge University Press, 1993.
19. Craggs, Stewart R. *Benjamin Britten: A bio-bibliography*. Westport, Conn: Greenwood Press, 2002.
20. Evans, Peter. *The music of Benjamin Britten*. London: Dent, 1989.
21. Fan, Chia-Lin. The solo cello music of Benjamin Britten : an analysis : First cello suite, op. 72, Second cello suite, op. 80, Third cello suite, op. 87, and Tema Sacher. Virtual Press, 2007. <http://liblink.bsu.edu/uhtbin/catkey/1378140>.
22. Firth V. *Snare drum method*. – New York, 1967

23. Frosch, W. A. *Letters From a Life: The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten (1913-1976)*, vols 1 (1923-1939) and 2 (1939-1945). *American Journal of Psychiatry* 153, no. 12 (December 1996): 1645–46. <http://dx.doi.org/10.1176/ajp.153.12.1645>.
24. Headington, Christopher. *Britten*. London: Omnibus, 1996.
25. Hodgson, Peter John. *Benjamin Britten: A guide to research*. New York: Garland Pub., 1996.
26. Hutcheon, Linda, and Michael Hutcheon. "Creativity, Productivity, Aging." *Age, Culture, Humanities: An Interdisciplinary Journal* 1. January 1, 2014, pp. 113–39. <http://dx.doi.org/10.7146/ageculturehumanities.v1i.129498>.
27. Krentzer, Bill . *The Beethoven Symphonies: Innovations of an Original Style in Timpani Scoring*. *Percussionist*. Percussive Arts Society. 7 (2), December 1969. pp. 55–62
28. Matthews, David. *Britten*. London: Haus, 2003.
29. Moravec, Filip. *Benjamin Britten - Nocturnal after John Dowland Op. 70*. Master's thesis, Akademie múzických umění v Praze. Hudební a taneční fakulta. Knihovna, 2012. <http://www.nusl.cz/ntk/nusl-156080>.
30. Morello J. *Master Studies. Школа гри на ударній установці*. New York, 1989.
31. Muralytė-Eriksonė, Giedrė. Benjamin Britten-Henry Purcell realizations: musical language correlation with original compositions. *South Florida Journal of Development* 3, no. 2 (April 19, 2022), pp. 2749–56. <http://dx.doi.org/10.46932/sfjdv3n2-092>.
32. Piston W. *Orchestration*. London, Victor Gollancz LTD, 1969. 477 p.
33. Rich B. *Modern interpretation of snare drum methods*. New York, 1942.
34. Rodríguez, Pablo L. La grabación como texto, el productor como editor y el compositor como intérprete: John Culshaw y Benjamin Britten (1963-1970). *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, no. 37 (December 20, 2013): 105–20. <http://dx.doi.org/10.18172/brocar.2540>.

35. Schwarm, B.. "The Young Person's Guide to the Orchestra." *Encyclopedia Britannica*, March 1, 2017. <https://www.britannica.com/topic/The-Young-Persons-Guide-to-the-Orchestra>.
36. Weber, Michael James. *Benjamin Britten's «The Company of Heaven»*. Diss., The University of Arizona, 1990. <http://hdl.handle.net/10150/185097>.