

Розділ 1.

**Практика сучасної композиції:
теоретичні рефлексії**

УДК 78.071.1(477.54)(092):[785.78:780.614.334]

DOI 10.34064/khnum1-65.01

Юрко Христина Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри теорії музики

e-mail: khrystynayurko145@gmail.com

ORCID iD: 0009-0005-5460-9641

**«Марфа і Марія» для восьми віолончелей
Олександра Щетинського: інтеграція/дезінтеграція
як принципи тембрової організації**

Актуальність обраної теми зумовлена науковим інтересом до сучасної композиторської практики, у якій митці продовжують пошуки у сфері звука і тембру, розпочаті в першій половині ХХ століття. Метою цієї статті є дослідження специфіки тембрової організації у творі О. Щетинського «Марфа і Марія» для ансамблю восьми віолончелей на основі застосування універсального принципу протиставлення дезінтеграції (артикуляції) та інтеграції (злиття). Наукова новизна зумовлена тим, що твір О. Щетинського «Марфа і Марія» у сучасному українському музикознавстві аналізується вперше. У результаті аналізу було з'ясовано, що у творі «Марфа і Марія» названі принципи, по-перше, утворюють логіко-конструктивну основу тембрової організації, по-друге, набувають символічного значення (протиставлення спокою і метушні, константного і змінюваного), що сприяє втіленню програми. Вони діють одночасно і послідовно, по вертикалі фактури (між

лініями та шарами) і по горизонталі композиції (між розділами). Реалізації тембрової інтеграції і дезінтеграції сприяють: фактура, тип тематизму, реєстрове положення, динаміка, агогіка, засоби звукоутворення.

Ключові слова: тембр, фактура, ансамблева музика, принцип тембрової дезінтеграції, принцип тембрової інтеграції, протиставлення/взаємодія інтеграції та дезінтеграції, творчість О. Щетинського, сучасна українська музика.

Постановка проблеми. Композиторська практика ХХ – початку ХХІ століть свідчить про кардинальне переосмислення тембру. У багатьох випадках він постає як чинник смислоутворення і композиційної організації. Переосмислення і висування тембру у першій половині ХХ століття як провідного серед виразових засобів стало лише початком «заглиблення» у тембр, котре з другої половини минулого століття відбувається у тому числі в царині електроакустичної музики. Так само різноспрямовано відбувається дослідження тембру – на матеріалі абсолютно несхожих творів, з різною метою, із залученням знань із суміжних гуманітарних дисциплін (розвідки із семантики тембру), точних наук і комп'ютерних технологій (вивчення специфіки тембру в електроакустичній музиці). На сьогодні галузь темб्रोзнавства є доволі широким полем знань, які складно підлягають систематизації. Тема пропонованої статті інспірована актуалізацією дослідження тембру як провідного параметра музики ХХ–ХХІ століть у вітчизняних і зарубіжних розвідках. Актуальність обраної теми зумовлена також інтересом до творчості сучасних українських композиторів, зокрема О. Щетинського.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Багатовекторність осмислення тембру і множинність підходів до його вивчення в українських і зарубіжних наукових джерелах зумовлює його трактування як складної категорії з широким смисловим полем, у якому перетинаються різноманітні дослідницькі точки зору. В українському музикознавстві склались власні методичні і методологічні підходи в дослідженні тембру. Корпус наукової літератури з вітчизняного темб्रोзнавства складають наукові розвідки Ю. Іщенка (2012a; 2012b),

О. Жаркова (2002; 2017; 2020), О. Войтенка (2012), С. Коробецької (2003), Г. Косенко (2018), Р. Каширцева (2022). Виокремимо такі напрями темб्रोзнавства: 1) техніка застосування тембрів, функції тембру (Іщенко, 2012а; 2012b; Войтенко, 2012; Коробецька, 2003; Жарков, 2020); 2) взаємодія тембру та образу, семантика тембрів (Іщенко, 2012b; Косенко, 2018); 3) комплексне вивчення тембру як складного феномена (Жарков, 2002; 2017; Каширцев, 2022). Запропонований розподіл є умовним, у багатьох працях перетинаються різні аспекти дослідження тембру.

Різновекторне вивчення тембру утворює потужну магістраль в європейському музикознавстві. Чільне місце серед праць з темб्रोзнавства належить розвідкам П. Булеза. У центрі його уваги постає питання зв'язку між тембром і музичною композицією, між тембром і мовою. Композитор виокремлює два підходи до вивчення тембру: один – це об'єктивний, науковий спосіб, що полягає в описі акустичних явищ за допомогою графіків і діаграм. Другий – суб'єктивний, художній спосіб дослідження тембру, який поєднує естетичні та формальні критерії (Boulez, 1999: 161–162). Булез пропонує опозиційну пару «артикуляція/злиття (ф'южн)» для дослідження принципів використання тембрів в інструментальній музиці. Автор зазначає, що світ інструментальної музики фактично розділений на дві частини: світ малих ансамблів, або камерна музика, і світ великих колективів, або оркестрова музика. Малий ансамбль в основному використовує «аналітичний дискурс» за допомогою тембру, створюючи інтерес шляхом уточнення та поділу, тоді як великий ансамбль здебільшого використовує множення, накладання, накопичення. «Маленький ансамбль – це, переважно, “світ артикуляції”», тоді як великий ансамбль – це, по суті, “світ ф'южн” (злиття)» (Boulez, 1999: 167). Композитор робить висновок, що тембр через композицію повинен повністю інтегруватися з музичною мовою; його специфіка є мірилом його важливості (Boulez, 1999: 171). У свою чергу, у дослідженні тембрового параметра спектральної музики Д. Смоллі використовує пару понять «інтеграція/деінтеграція» (Smalley, 1994). На нашу думку, ці поняття корелюють парі опозицій артикуляція / злиття (ф'южн) у праці П. Булеза.

Названа поняттєва пара опозицій виконує функцію «містка» між вітчизняними і зарубіжними дослідженнями. Зокрема, поняття «темброве диференціювання» і «темброва інтеграція» розробляє у своїх наукових розвідках Ю. Іщенко (2012а; 2012b) на прикладі аналізу оркестрової музики: «Поряд з диференційованим трактуванням тембрів в оркестровій музиці діє протилежний принцип – об'єднання тембрових комплексів шляхом виявлення не контрасту їх, а спільних властивостей» (Іщенко, 2012b).

Беручи до уваги різницю в аналітичному матеріалі, на основі якого дослідники дійшли своїх висновків, висуваємо припущення про існування загальних (універсальних) художньо-естетичних і логіко-конструктивних принципів роботи з тембром у творах, які належать різним історико-стильовим етапам розвитку музичного мистецтва. Одним з таких принципів є протиставлення дезінтеграції (артикуляції) та інтеграції (злиття) у тембровій організації композиції.

Слід зазначити, що творчість О. Щетинського останнім часом перебуває у фокусі музикознавчої думки. Зокрема, науковці акцентують увагу на чуйному ставленні композитора до звуку, відзначають тонку темброву роботу, досліджують особливості фактури (звукоматерії). Наукові розвідки П. Рудь (2021) і Г. Савченко (2021; 2023) також склали теоретичне підґрунтя цієї статті.

Метою статті є дослідження дії і засобів реалізації принципу протиставлення/взаємодії тембрової інтеграції (злиття) та дезінтеграції (артикуляції) у творі О. Щетинського «Марфа і Марія» для ансамблю восьми віолончелей.

Наукова новизна результатів дослідження зумовлена тим, що твір О. Щетинського «Марфа і Марія» в сучасному українському музикознавстві аналізується вперше, у тому числі і в аспекті особливостей тембрової організації.

Серед **методів** дослідження використані стильовий, функціональний, семантичний, системно-аналітичний.

Виклад основного матеріалу. Твір О. Щетинського «Марфа і Марія» написаний у 2009 році на пропозицію польського Ensemble Cellonet, що визначило склад виконавців – вісім віолончелей.

Прем'єра відбулася 2 жовтня 2009 року у Львові на П'ятнадцятому Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти»¹.

Назва твору відсилає до відомого сюжету, описаного в Євангелії від Луки². О. Щетинський зазначає: «Життєва парадигма минушого і вічного стала програмним мотто твору “Марфа і Марія” для ансамблю восьми віолончелей. Тут немає ілюстрування сюжету. Важливішим було музичне відбиття символічного змісту євангельської історії, що містить чимало смислових шарів і є багатющим джерелом для розмірковувань, інтерпретацій і художніх творів упродовж віків» (Щетинський, 2009).

Обраний інструментальний склад виявився напрочуд вдалим для розкриття закладених програмою смислів. Ансамбль із восьми інструментів має протилежні властивості. З одного боку, у ньому виникає потенційна можливість до тембрового злиття, чому сприяє у першу чергу темброва однорідність обраного інструментального складу. З органології, теорії інструментування, з досліджень оркестрового й ансамблевого письма (Adler, 2002; Смірнова, 2020) відомо, що струнно-смічкові інструменти в ансамблі та оркестрі здатні

¹ Оскільки твір «Марфа і Марія» О. Щетинського вводиться у науковий обіг уперше, наведемо цитату з антоції композитора, яка прояснює композиційну структуру, мовні і технічні особливості: «Твір складається з 5 розділів, що виконуються без перерви. Використана вільна 12-тоновість із мікротоновими розширеннями, причому чвертьтони потрактовані тут як мелодичні та гармонічні альтерації дванадцяти основних шаблів. До цієї звуковисотної системи інтегровані також консонантні і м'які дисонантні сполуки, що походять від традиційної тональності. Іншим важливим елементом є просторове пересування звуку від одних інструментів до інших під час імітаційного перехоплення мотивів чи фраз, а в четвертому розділі (квазі-фуга) – цілісної теми, котра при кожному повторенні зазнає варіаційних змін» (Щетинський, 2009).

² Цитата міститься в анотації композитора до твору (Щетинський, 2009): «... Прийшов Він до одного села; тут жінка на ім'я Марфа прийняла Його у свій дім. У неї була сестра, що звалася Марією; котра сіла біля ніг Ісуса і слухала слова Його. Марфа ж клопоталася про велике частування і, підійшовши, сказала: Господи, чи Тобі байдуже, що сестра моя покинула мене одну слугувати? Скажи їй, щоб допомогла мені. Ісус же сказав їй у відповідь: Марфо! Марфо! Ти турбуєшся і клопочешся про багато що. А потрібне ж тільки одне; Марія ж благу обрала частку, яка не відніметься від неї» (Лк. 10, 38–42).

до утворення однорідного звучання високого ступеня. З другого боку, кількість інструментів (вісім) дозволяє оперувати з кожним, як із солістом, виявляючи їх артикуляційні, диференціальні, сольні можливості. На зі- і протиставленні тембрової інтеграції та дезінтеграції³ вибудовує тембровий профіль твору О. Щетинський, тим самим реалізуючи глибинний зміст програми. Розглянемо приклади.

Цікавим є початок твору: одночасно вступають третя і перша віолончелі в різних функціях. У третьої на *pp* флажолетом береться звук *a* (педаль), перша віолончель виконує функцію головного (мелодичного) голосу, лінія якого складається з коротких фраз, артикульованих *secco*, котрі перериваються паузами. Початковим імпульсом для розгортання головної лінії є остинатне повторення *a* першої октави у «рваному» ритмі⁴.

dedicated to Andrzej Bauer and the Ensemble Cellonnet

Martha and Mary
for 8 Cellos

Oleksandr Shechetynsky

The image shows the beginning of a musical score for 'Martha and Mary' for 8 cellos. It features three staves. The first staff is marked 'Andante' with a tempo of quarter note = 10. It starts with a forte (*f*) dynamic and includes a 'flageolet' marking. The second and third staves start with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Далі інтервальна структура мелодичних фраз урізноманітнюється й ускладнюється, розширюється їхній діапазон. Таким чином, у фактурі з першого такту є два елементи: довгі (педальні) звуки (передаються від інструмента до інструмента, нашаровуються один на одно-

³ Поняття злиття, інтеграція/дезінтеграція, диференціація у контексті цієї статті вживаються як синоніми.

⁴ О. Щетинський нерідко починає твори з одного звука (унісону), що свідчить про особливу увагу до феномена звука як збірної категорії (Рудь, 2021; Савченко, 2021; 2023).

го), які накреслюють горизонталь. Вони набувають символічного значення константності, спокою, зосередженості. Натомість репетиційні повторення звуків і короткі сухі фрази, що перериваються паузами, наділяються символічним значенням «метушні». Звучання *a* в різних функціях, у різних фактурних, артикуляційних і динамічних умовах сприяє тембровій дезінтеграції ансамблевої тканини. У свою чергу, у кожній фактурній лінії діє принцип інтеграції, адже всередині них композитор зберігає тип артикуляції, динаміку і функцію в ансамблі до т. 17: перша віолончель – головний мелодичний голос, інші – другорядні, педально-гармонічні.

О. Щетинський «Марфа і Марія»

The image displays a musical score for eight staves, numbered 1 through 8 on the left. The score is written in a single system with a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamic markings like *pp*, *p*, and *mf* are present throughout. Articulation marks, including accents and staccato markings, are used to indicate specific performance techniques. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some performance instructions in parentheses, such as *(more fast)*.

Від т. 17 фактурні лінії, які до того виконували функцію педально-гармонічних звуків, змінюють функцію і засіб фактурно-тембрової

реалізації: перетворюються на рухливі індивідуалізовані голоси, яким доручені короткі мелодичні фрази (ідея «метушні»), які взаємодіють по вертикалі ритмічно-комплементарно. Таким чином у фактурі утворюється складний поліфонічний візерунок. Тембровій інтеграції тут сприяє єдність штрихів (*staccato, sul ponticello*), а також єдність динаміки в цілому. Тим самим у межах 17–20 тт. утворюється темброво-інтегрована звукова тканина.

Далі функція головного голосу (*principal part*) по черзі передається від віолончелі до віолончелі: другій (тт. 21–22), третій (тт. 23–31), сьомій (тт. 31–32), шостій (тт. 33–38), другій (тт. 41–46), п'ятій (тт. 46–48). У деяких тактах до головного підключається контрапунктовий голос, позначений як *secondary part* (тт. 29–33, т. 35).

О. Щетинський «Марфа і Марія»

The image displays a musical score for eight staves, numbered 1 through 8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score is organized into measures, with vertical bar lines indicating the structure. The music appears to be a complex polyphonic texture, consistent with the text's description of 'staccato, sul ponticello' articulation and dynamic unity.

Розмежування на головні і другорядні голоси у фактурі має свої наслідки: 1) виникає складна (багатоступенева) поліфонічна взаємодія між головними і другорядними голосами (шар головних – шар

другорядних; усередині кожного шару – контрапунктування ліній); 2) другорядні голоси більш статичні, вони реалізують: а) ідею довгих ліній та довгих/відносно довгих звуків; б) ідею ритмізованого повторення одного звука; в) ідею розгорнутої арабески, рухливої ритмічно і звуковисотно). У будь-якому випадку другорядні співвідносяться з головними голосами комплементарно і контрастують з ними за принципами: статика – динаміка (рухливість); звуковисотна остигатність – звуковисотна індивідуалізація; рух дрібними тривалостями – рух більшими тривалостями; менш індивідуалізований матеріал – виразно індивідуалізований матеріал. Головні лінії, таким чином, вирізняються більшою звуковисотною і ритмічною індивідуалізованістю. Таким чином, в аспекті тембрової інтеграції/дезінтеграції диференціація на головні і другорядні голоси приводить до тембрової дезінтеграції між лініями і між шарами, натомість темброва інтеграція всередині ліній зберігається.

З погляду динамічного рішення і головні, і другорядні лінії неоднорідні, у них тонко прописані коливання динаміки. Агогічно вони більш цілісні: обраний штрих і засіб звукоутворення, як правило, зберігається від початку лінії до її кінця. Однак на довгих педальних звуках композитор використовує *glissando*, *sul tasto*, що сприяє тонким тембровим градаціям, змінам у сприйнятті тембру, трактуванню тембру як “несталого” елемента: звук триває, а його тембр змінюється за рахунок динаміки та артикуляції.

Від т. 42 в головних лініях відбувається «модуляція» від коротких і гострих звучностей (*staccato*, дрібні тривалості, короткі фігури, котрі перериваються паузами) до довгих легатних ліній, широких мелодичних фраз. Натомість другорядні голоси «згортаються» у стислі мелодичні фігури, «крапки» (остинатні повторення одних звуків). Ідея видовжених мелодичних ліній виконує функцію тембрового модератора між першим і другим розділом, у якому домінує «довге», легатне звучання.

У другому розділі твору (*Lento*) зіставляються два фактурні шари: у першому послідовно (*quasi* імітаційно) нашаровуються мелодичні фрази з використанням мікрохроматики у восьмої-п’ятої віолончелей і так само послідовно знімаються. Вони звучать у високому регістрі

(межа першої – початок другої октави), інтервал вступу – не більше великої терції. Темброва інтеграція реалізується тут унаслідок регістрової та агогічної (*legato*) єдності, однорідності тематичного матеріалу (низхідний рух малими секундами, чвертьтонами) у вільно організованому безакцентному ритмі.

О. Щетинський «Марфа і Марія»

The image shows a musical score for a string ensemble, measures 50 to 54. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 46. The score consists of eight staves, numbered 1 through 8. Staves 1, 2, and 3 are violins (I, II, and III). Staves 4 and 5 are violas (I and II). Staves 6, 7, and 8 are cellos and double basses. The music is characterized by long, flowing lines with many slurs and ties, indicating a legato texture. The dynamics are marked with 'pp' (pianissimo) throughout. The overall mood is slow and contemplative.

Віолончелі від першої до четвертої, яким доручені довгі флажолетні звуки, що складаються в акорди, утворюють другий фактурний шар. У ньому також реалізована ідея тембрової інтеграції внаслідок застосування єдиного засобу звукоутворення у всіх інструментів і акордового типу фактури.

Між двома типами фактури, навпаки, постає темброва дезінтеграція, однак меншого ступеня, ніж між довгими і короткими лініями в першому розділі. Тембровому роз'єднанню шарів сприяють: 1) різні

прийоми звукоутворення; 2) реєстрове положення шарів; 3) протиставлення імітаційної та акордової фактури.

Зіставлення першого та другого шарів утримується протягом усього розділу. При цьому тематичний матеріал першого з шарів «розростається» по горизонталі, немовби на деякий час витісняючи флажолетні акорди. Замість них з'являються короткі репліки у верхніх віолончелей, які вступають послідовно і в яких застосовані спеціальні прийоми звукоутворення (*sul ponticello, col legno*), а також прийом *glissando*. У свою чергу, ідея таких коротких імітаційних фраз впроваджується і в перший фактурний шар, адже вони виконують функцію тембрових модераторів між другим і третім розділами.

У розділі, позначеному *Con moto* (від т. 120), продовжує реалізовуватись ідея тембрової дезінтеграції шляхом одночасного протиставлення двох фактурних шарів: 1) коротких фраз дрібними тривалостями, що імітуються послідовно (згори донизу) у динаміці *p*; 2) довгих звуків штучними флажолетами на *pp* (тт. 120–130). У тт. 132–133 тематичний елемент першого фактурного шару модифікується: він набуває більшої звуковисотної індивідуалізованості, залишаючись викладеним в імітаціях у дрібних тривалостях, змінює напрямок руху – знизу догори, доповнюється наприкінці низхідним «ковзанням» *glissando* (тт. 136–139). Тематичний елемент другого фактурного шару теж зазнає модифікацій: зі статичного він стає звуковисотно і ритмічно рухливим, однак в єдиному ритмі голосів (в акордовій фактурі). Темброва дезінтеграція в цьому фрагменті (тт. 132–140) стає менш вираженою за рахунок рухливості голосів другого фактурного шару і прийому глісандування, яким завершуються фрази. Проте вона зберігається внаслідок динамічної (*f-p*), фактурної (поліфонічно-імітаційна – акордова фактура), реєстрової (низький – середній та високий) диференціації шарів фактури. Далі, від т. 141, поділ на фактурні шари руйнується, кожна лінія набуває звуковисотної і ритмічної індивідуалізованості, що свідчить про вичерпаність заявленої композиторської ідеї в цьому фрагменті і зародження нової. Від т. 150 окреслюється тематичний елемент, викладений в акордовій фактурі, *staccato*. Він є звуковисотним і ритмічним варіантом першого репетиційного мотиву, який відкриває твір; викладається спочатку іміта-

ційно, потім – в акордовій фактурі, проростаючи в наступний розділ, виконуючи функцію модератора, який пов'язує і пом'якшує момент переходу між двома розділами. Тим самим темброва дезінтеграція по горизонталі не є різкою, зважаючи на контраст засобів звукоутворення і принципів фактурної організації.

Наступний розділ *L'istesso tempo* побудований за принципом фугато. Тема (тт. 156–161) створюється композитором на основі комбінування мотивів теми, яка відкриває твір. Це репетиції одного звука, кварто-квінтові мотиви, комбінації вузьких і широких інтервалів. У подальших проведеннях мотиви теми зазнають варіантних змін, стабільним залишається повторення одного звука на початку. Експонується тема у восьмої віолончелі в динаміці *f* від *g* великої октави. Наступне проведення у першої віолончелі в інверсії від *h* першої октави з часовим зсувом по відношенню до тактової риси, відповідно, зі зміщеними метро-ритмічними акцентами (тт. 161–165). Останнє проведення розширене, звучить у третьої віолончелі від ноти *es* першої октави, також в оберненні (тт. 171–179). У всіх проведеннях зберігається динаміка *f*, єдиний тип організації штрихів, що надає фугованому розділу тембрової інтегрованості. Вона зберігає своє значення і у фрагменті у гомофонно-гармонічному викладі, в який переростає фугований фрагмент.

З т. 218 спостерігаємо нову хвилю розвитку, тут виокремлюються два фактурні шари: акордовий у нижньому регістрі та поліфонічний, побудований на імітаціях фраз, близьких до теми. Між шарами тембрового роз'єднання не виникає, обидва вирішені із застосуванням коротких штрихів. Далі ідея двошаровості фактури зберігається, але вже із застосуванням тембрової дезінтеграції, адже верхній шар містить довгі звуки, нижній – короткі: репетиційно-остинатні мотиви або шістнадцяті, які передаються від інструмента до інструмента. Останній прийом приводить до низхідного та висхідного руху звукової маси, просторового переміщення пасажів від одного інструмента до іншого (тт. 215–218, 239–243, 257–260, 289–293).

Останній розділ *Molto adagio* побудований на протиставленні мелодичних ліній і переборів *pizzicato*, які викликають асоціації зі звучанням струнно-щипкового інструмента. Таким чином виокрем-

люються два шари фактури: мелодично-поліфонічний і акордово-піцикатний, кожний з яких займає своє регістрове положення (високий та середній / середній та низький регістри). Між ними наявною є темброва дезінтеграція через прийоми звукоутворення і регістрове положення. У першому фактурному шарі композитор позначає прийом гри *con sordino*, характер виконання *dolce espressivo*, динаміку *pp*. Перші три віолончелі звучать у поліфонічному тріо (тт. 318–321), четверта та п'ята гнучко перехоплюють розвиток мелодичної лінії в дуеті (т. 321–324). У такий спосіб усередині цього фактурного шару встановлюється темброва інтеграція. Наступні такти «грають» на темброву дезінтеграцію: звучать перебори *pizzicato* у восьмої віолончелі (тт. 324–326). Подальший розвиток вибудовується за принципом чергування: тріо – дует – перебори *pizzicato* (тт. 326–338). Нашарування голосів приводить до появи нового тематичного елементу у п'ятої та шостої віолончелей *sul tasto* – витриманий звук на динаміці *pp* та рух шістнадцятими (тт. 350–353). Поступово нижній шар позбавляється акордів і долучається до мелодичних голосів, які в останніх тактах твору глісандують у динаміці від *p* до *ppp*.

Висновки. Одним з універсальних принципів тембрової організації в оркестровій та ансамблевій музиці є взаємодія і протиставлення принципів тембрової дезінтеграції (артикуляції) та інтеграції (злиття). У творі «Марфа і Марія» ці принципи, по-перше, утворюють логіко-конструктивну основу тембрової організації, по-друге, набувають символічного значення (протиставлення спокою і метушні, константного і змінюваного), що сприяє втіленню програми. Вони діють одночасно і послідовно, по вертикалі фактури (між лініями та шарами) і по горизонталі композиції (між розділами). Реалізації тембрової інтеграції (злиття) і дезінтеграції (артикуляції) сприяють: фактура, тип тематизму, регістрове положення, динаміка, агогіка, засоби звукоутворення.

Перспективами дослідження є подальше вивчення специфіки тембрової організації у творах для струнно-смичкових інструментів сучасних українських та зарубіжних композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Войтенко, О. С. (2012). *Стильова специфіка функціональної трактовки оркестрового тембру в творах М. Я. Мясковського*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Жарков, А. Н. (2017). Тембр в музиці: проблема определения поняття. *Київське музикознавство*, 55, 94–100.
- Жарков, А. Н. (2002). Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 21, 270–277.
- Жарков, О. М. (2020). Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 140–148.
- Ищенко, Ю. (2012а). Про взаємодію тембрового диференціювання та інтегрування у симфоніях П. І. Чайковського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 94, 198–231.
- Ищенко, Ю. (2012b). Темброве інтегрування в оркестрових творах М. І. Глінки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 94, 176–198.
- Каширцев, Р. Г. (2022). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Коробецька, С. Ю. (2003). Стильоутворюючі функції тембру в оркестровій музиці ХХ століття (теоретичний аспект). *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*, 2 (11), 24–31.
- Косенко, Г. Г. (2018). *Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Рудь, П. В. (2021). *Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Савченко, Г. С. (2023). Оркестрове мислення Олександра Щетинського: звук, простір, матерія. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph*. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 176–202.
- Савченко, Г. С. (2021). Сенси та коди в інструментальних творах О. Щетинського. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 231–251.
- Смірнова, І. В. (2020). *Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII–XIX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Суми.
- Щетинський, О. (2009). «Марфа і Марія» для восьми віолончелей. Рукопис.
- Adler, S. (2002). The study of orchestration. 3rd ed. New York: Norton.
- Boulez, P. (1987). Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*. London, 2 (1), 161–171.
- Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*. London, 10 (2), 35–48.

REFERENCES

- Adler, S. (2002). The study of orchestration. 3rd ed. New York: Norton [in English].
- Boulez, P. (1987). Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2 (1), 161–171 [in English].
- Ishchenko, Yu. (2012a). On the interaction of timbre differentiation and integration in the symphonies of P. I. Tchaikovsky. *Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 94, 198–231 [in Ukrainian].
- Ishchenko, Yu. (2012b). Timbral integration in the orchestral works of M. I. Hlinka. *Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 94, 176–198 [in Ukrainian].
- Kashirtsev, R. G. (2022). *Interpretive potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (Diss. ... candidate of arts). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskiy. Kharkiv [in Ukrainian].
- Korobetska, S. Yu. (2003). Style-forming functions of timbre in orchestral music of the 20th century (theoretical aspect). *Scientific notes of the Ternopil state. Ped. University and National Medical University named after P. I. Tchaikovsky. Series: Art history*, 2 (11), 24–31 [in Ukrainian].

- Kosenko, H. G. (2018). *Timbral semantics of the viola in the works of Kharkiv composers of the 1960s–2000s*. (Author's thesis. ... Candidate of Art Studies). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskyi. Kharkiv [in Ukrainian].
- Rud, P. V. (2021). *The evolution of Oleksandr Shchetynskyi's compositional style*. (Diss. ... Candidate of Art Studies). Kharkiv I. P. Kotlyarevskyi National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2023). Oleksandr Shchetynsky's orchestral thinking: sound, space, matter. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 176–202 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2021). Meanings and codes in the instrumental works of O. Shchetynskyi. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 231–251 [in Ukrainian].
- Shchetynskyi, O. (2009). «Martha and Mary» for eight cellos. Manuscript.
- Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*; 10 (2), 35–48 [in English].
- Smirnova, I. V. (2020). *Ensemble writing in chamber-instrumental works for mixed ensembles in the works of German composers of the late 18th–19th centuries*. (Autoref. diss. ... candidate of arts). Sumy [in Ukrainian].
- Voitenko, O. S. (2012). Stylistic specifics of the functional interpretation of orchestral timbre in the works of M. Ya. Myaskovsky. (Author's abstract of diss. ... cand. myst.). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Zharkov, O. M. (2020). The dual nature of timbre functioning in orchestral works: an interpretive aspect. *Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 129, 140–148 [in Ukrainian].
- Zharkov, A. N. (2002). Timbre as a factor in the intonation of a musical work. *Scientific Bulletin of the National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 21, 270–277 [in Russian].
- Zharkov, A. N. (2017). Timbre in music: the problem of defining the concept. *Kyiv Musical Studies*, 55, 94–100 [in Russian].

Yurko Khrystyna

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, Music Theory Department
e-mail: khrystynayurko145@gmail.com
ORCID iD: 0009-0005-5460-9641

«Marpha and Maria» for eight cellos by Oleksandr Shchetynsky: specifics of timbre organization

Statement of the problem. *Compositional practice of XX – beginning of XXI centuries is marked by radical reconsideration of timbre. In many cases it becomes a factor creating the very sense and compositional organization of the work. Timbre being reconsidered and recognized as a main factor of music expression in the first half of XX century became just a beginning of “delving” into timbre, a process that in the second half of the century started to occur in the domain of electroacoustic music as well. The research of timbre is developed in the same multifaceted manner, on the basis of completely different works, with different goals, with inclusion of the achievements of different branches of humanitarian studies (results of studying of semantics of timbre), as well as science and computer technologies (research of specifics of timbre in electroacoustic music). The topic of this article is inspired by the growing relevancy of the research of timbre as a leading parameter of music of XX–XXI centuries in Ukrainian and foreign scholarly works. The **relevancy** of the chosen theme is also caused by the interest in the creativity of modern Ukrainian composers, including O. Shchetynsky.*

Recent research and publications. *Theoretical basis of the article consists of Ukrainian and foreign sources devoted to timbre: articles and thesis of Yu. Ishchenko (2012a; 2012b), O. Zharkov (2002; 2017; 2020) O. Voytenko (2012), S. Korobetska (2003), H. Kosenko (2018), R. Kashyrtsev (2022), P. Boulez (1999), D. Smalley (1994). Also, this basis is broadened by the research of the creativity by O. Shchetynsky: by P. Rud (2021) and H. Savchenko (2021; 2023).*

The objectives of the study. *The aim of the article is to research specifics of timbre organization in the work “Marpha and Maria” for the ensemble of eight*

cellos on the basis of juxtaposition of articulation (disintegration) and joining (integration).

The scientific novelty of the results of the article is caused by the fact that the work “Marpha and Maria” has not been analysed before, including the peculiarities of timbre organization.

Results and conclusion. *One of the main principles of timbre organization in orchestral and ensemble music is interaction of articulation (disintegration) and joining (integration). In the work “Marpha and Maria” these principles, firstly, create logically-constructive basis of timbre organization; secondly, they acquire symbolical meaning (juxtaposition of calmness and rush, constant and changing), which helps to incarnate the programmatic idea. These principles act simultaneously and consecutively, in the vertical dimension of the texture (between the lines and layers) and in the horizontal dimension of the composition (between the segments). Realization of timbre integration (joining) and disintegration (differentiation) is aided by the following: texture, type of themes, register, dynamics, agogics, ways of producing the sound.*

Keywords: *timbre, texture, ensemble music, the principle of timbre disintegration, the principle of timbre integration, opposition/interaction of integration and disintegration, the work of O. Shchetynskyi. O. Shchetynsky's creativity, modern Ukrainian music.*

Стаття надійшла до редакції 12 листопада 2022 року