


DOI 10.36074/grail-of-science.24.12.2021.118

ФУНКЦІОНУВАННЯ ФАКТУРИ ТА ТЕМБРУ В СИМФОНІЧНИХ ТВОРАХ

В. ГУБАРЕНКА

Батовська Олена Миколаївна доктор мистецтвознавства, професор,
кафедра хорового диригування*Харківський національний університет мистецтв імені
І.П.Котляревського, Україна*

Анотація. У статті розглядаються особливості функціонування фактури та тембру в драматургії найбільш показових для авторського стилю симфонічних творів 1960-1980-х рр. українського композитора В. Губаренка. Проникнення ознак театральності в симфонічну музику є маркером оркестрового стилю митця у межах тенденцій розвитку українського музичного мистецтва другої половини ХХ ст. Засоби фактури і тембру відіграють у цьому важливу роль, зумовлюючи драматургічні особливості розглянутих в статті творів.

Ключові слова: українська музика, симфонія, оркестр, фактура, тембр, інструментування, темброва драматургія, В. Губаренко.

З ім'ям Віталія Губаренка пов'язана одна з визначних сторінок музично-театрального життя України. Його творчість позначена постійним пошуком жанрового оновлення в сфері симфонічного жанру. Продовжуючи найкращі традиції української музичної культури, композитор розвиває свій власний стиль. Симфонічна музика В. Губаренка вирізняється багатовекторністю, – симфонія, симфонієтта, камерна симфонія, симфонія для оркестру та чоловічого хору, тощо. Але, саме в жанрі симфонія концентруються мистецькі пошуки композитора в руслі жанрового моделювання, драматургічних та виразових функцій тембру і фактури.

Різноплановість творчої особистості В. Губаренка зумовлює необхідність дослідження цього феномену з різних ракурсів. Запропонований у даній статті підхід до осягнення засобів тембрової драматургії у поєднанні із фактурним розвитком у деяких творах митця, встановлення взаємозв'язку і співзалежності названих компонентів музичного змісту та форми із жанровими моделями визначає **актуальність** даної розвідки. **Метою** статті є з'ясування жанрово-стильових, структурно-драматургічних та мовленневих особливостей деяких симфонічних творів В. Губаренка через увиразнення їхньої специфіки засобами фактури і тембру.

Прагнення композитора реалізувати себе у написанні великих творів для симфонічного оркестру було помітно ще за часів навчання композитора у

Харківській Консерваторії [2]. Його звернення до таких творів потребує особливого типу симфонічного мислення на музичних «рівнях будови», які класифікуються в музикознавстві як звуковий, інтонаційно-мовний, фактурний, композиційний (за визначенням С. Шипа [7]). І. Драч зазначає, що у симфонічних творах В. Губаренка ці засоби стають комплексним відображенням *Ego* автора, віддзеркаленням особистості митця [2].

Драматургічний розвиток твору, процесуальність розгортання творчих поривань композитора знаходить свій вияв на рівні фактурних і тембрових засад. У трактуванні В. Медушевського фактура постає як «інтонаційно-організована тканина музики» [5, с. 105], що означає безпосередній зв'язок фактури із авторськими інтенціями композитора. Водночас за твердженням В. Цуккермана, тембр наділений певною функціональністю по відношенню до фактури [9, с. 343] і уособлює колористичне бачення композитором свого твору. Це наближає нас до поняття тембрової драматургії, яка трактується Р. Тертеряном наступним чином: як «система тембрового розвитку»; як окрема «підсистема комплексу всіх засобів музичної виразовості»; як «підсистема музичної драматургії» [8, с. 26]. Ці засоби покликані для підкреслення напруження та статики в музиці, сприяють «персоналізації» тематизму (використання певних тембрів у лейтмотивах та характерних ритмо-гамонічних візерунках) і також у поєднанні епізодів форми, забезпечуючи драматургічний розвиток за наскрізним принципом чи, навпаки, фрагментування.

Вагому роль у цих процесах відіграють засади інструментування. Варто зазначити, що В. Губаренко є випускником класу видатного представника української, зокрема, харківської композиторської школи Д. Клебанова (сучасники називали його «українським Д. Шостаковичем»), який формулював своє ставлення до оркестрування наступним чином: «Інструментування є певною порубіжною цариною композиторської та виконавської творчості <...> виразні засоби музичних інструментів та співацьких голосів впливають на музику й, у свою чергу, відчують на собі її вплив» [3, с. 3]. Митець також визначає функції інструментування: «відповідним вибором тембру можна виявити в музиці характер <...>, посилити її драматизм, або викрити комічні сторони» [3, с. 3]; за допомогою «співставлення тембрів композитор свідомо розмежує музичну тканину й виявляє логічні співвідношення як між розділами музичної форми, так й всередині побудов різноманітного масштабу» [3, с. 3]; «Фактура здатна домалювати й уточнити в потрібному напрямі образну характерність, особливості складу і синтаксичну будову музики <...>. Зміна фактури рівнозначна зміні інтерпретації музики» [4, с. 13]. Тож, не дивно, що В. Губаренко в своїй симфонічній творчості демонструє неабияку винахідливість в оперуванні колористичними можливостями оркестру, його темброво-фактурними функціями, що безпосередньо впливають на музичні зміст та форму. Перш за все, привертає увагу практика залучення додаткових видових духових та різноманітних ударних інструментів, що зумовлено прагненням композитора збільшити драматургічний потенціал оркестру.

Можливості інструментарію, обрані композитором, можна побачити на перших сторінках партитури, в яких означений склад оркестру – це дає розуміння того, які темброві засоби В. Губаренко обирає для звукового втілення

своїх творчих задумів. Наприклад, у Першій симфонії (1962) композитор вказує на необхідність використання *Flauto piccolo* та *Clarinetto piccolo* (малий кларнет *in Es*), які додаються до вже наявних двох *Flauti* та *Clarineti in B*, відповідно. В оркестрі має бути три *Trombe in B*; також, композитор звертається до великої кількості ударних інструментів, розмаїття яких потрібне для створення колориту в розділах форми; додані, у тому числі, арфа та фортепіано, темброва характерність яких виконує певні оркестрові функції. У Другій симфонії (1965) додано тільки *Flauto piccolo* та третю партію *Tromba in B*, склад ударних інструментів дещо зменшений, порівняно із Першою симфонією, але також присутні фортепіано та арфа. Таким чином, у більш ранніх Першій та Другій симфоніях (1962 та 1965 роки створення) автора влаштовує розширений парний склад з додаванням додаткових духових та ударних інструментів. Натомість, Друга симфонія, порівняно із Першою, вже містить виражену програмність, причому неокласичну, із відхиленням від чотиричастинного симфонічного «стандарту» (якому відповідає Перша симфонія). Також, у Другій симфонії назви частин – «Прелюд», «Соната» та «Фуга» – надають більшій *автономності* частинам циклу, що може бути трактовано як *жанрова ознака сюїтності*.

З точки зору циклотворення, Перша симфонія складається з чотирьох частин, втілюючи класико-романтичну модель симфонічного циклу із наявними функціями частин: дієвий драматургічний центр, лірична повільна частина, скерцо. Проте, варто відзначити особливу роль епіко-нарративного типу музичного висловлювання. Перша частина починається з повільного вступу, наспівна тема доручена *Flauto I solo*. Певні фактурні особливості головної партії, а саме квартова інтерваліка, закличні висхідні інтонації, використання тембру мідних духових та ударних інструментів, виступають семантичними маркерами героїки у найширшому розумінні. У традиціях епічного симфонізму героїка інтонацій головної партії змінюється кантиленою побічної партії, в якій застосовуються прийоми підголоскової поліфонії та ритмічне *ostinato*. Друга частина – жанрова, виявляє ознаки вальсовості у різноманітних семантичних конотаціях. Це підкреслюється й тембровим втіленням: тема ліричного вальсу доручена *Clarinetto in B*, а гротескового – мідним духовим інструментам. Ігрова функція частини виявляється не тільки у жанровій природі, а й на рівні тонально-гармонічного синтаксису (*a – F – B – Es – a*), що виявляється у коді другої частини симфонії. Третя частина, *Andante*, має ознаки нарративної епічної драматургії, які в контексті національних традицій можна визначити як думні. *Finale* має урочисто-піднесений характер, корелюючи з традиціями класико-романтичного жанрового інваріанту симфонії.

Алюзії на ознаки барокової стилістики у Другій симфонії (1965) втілюються у всіх трьох частинах твору. У першій частині, «Прелюд», *Andante risoluto*, відбувається своєрідна гра з епохою та стилем, що реалізується на рівні тематизму – народнопісенне начало й розмиття змістових і формальних кордонів. Композитор, як і в Першій симфонії, активно задіює тембри дерев'яних і мідних інструментів. Співставлення контрастних елементів ілюструє багатовимірність часу та генерує інтертекстуальність у широкому сенсі, втілюючи багатоаспектність життя. Калейдоскопічність втілюється за рахунок

драматизму головної теми (яка складається з двох контрастних елементів); вона змінюється пасторальною темою, викладеною в тембрах дерев'яних духових інструментів із залученням поліфонічної техніки письма. Поліфонічна фактура поступово перебудовується до *хорального* викладу, а надалі змінюється фактурним складом, який репрезентує жанрові ознаки маршу із залученням відповідних тембрів (наприклад, усталеною фанфарною семантикою тромбонів). Друга частина, «Соната», *Allegro energico*, втілює конфліктну модель картини світу. Активна потужна головна партія у звучанні дерев'яних і мідних (із залученням низького регістру) створює напруженість екзистенціального пошуку людини в світі. Третя частина, «Фуга», *Sostenuto*, є філософським узагальненням, яке втілює рефлексивну картину світу, на відміну від усталеної семантики *Finale* класико-романтичного жанрового інваріанту. У цьому сенсі Друга симфонія В. Губаренка вступає в діалог із Першою симфонією В. Сильвестрова (1964), в якій композитор також звертається до барокових жанрів. Три частини Першої симфонії В. Сильвестрова також мають програмні назви небарокової тематики – «Соната», «Концерт» і «Фуга». У творі В. Сильвестрова наявне потужне ігрове першоджерело, починаючи із гри з бароковими жанрами, стильовими алюзіями, закінчуючи гротесковістю та казково-фантастичними образами. Всі перелічені ознаки вказують на увиразнення образу людини у концепції Першої симфонії – «*Homo Ludens*». Проте у Другій симфонії В. Губаренка вибір *Finale-centered* моделі свідчить, у більшій мірі, про рефлексивне, а не ігрове начало, що унаочнює екзистенціальні пошуки людини 1960-х років ХХ ст.

В якості прикладів одночастинних симфонічних творів у доробку В. Губаренка варто згадати «Концертино» для симфонічного оркестру (1963), яке виконано у «камерному» варіанті оркестрового складу: дерев'яних духових по одному; з мідних інструментів задіяні лише одна *Corno in F*, одна *Tromba in B*, два *Tromboni*; з ударних використовуються тільки *Timpani* та *Campanelli*; але, залишається *Pianoforte*. Й тому, цей твір може бути трактований як приклад «малої симфонічної форми» із «камерним» колоритом та втілює ідею наскрізного розвитку. Іншим прикладом одночастинного симфонічного твору, але із суто оркестровим втіленням можна назвати Симфонічну картину «Купало» (1971), яка є втіленням яскравого та вишуканого репрезентування фольклорної тематики, також із наскрізним розвитком. Й для втілення цього задуму, В. Губаренко потребує підсилення групи дерев'яних за рахунок додавання *Faluto piccolo* та *Corno inglese*, залучення третьої *Tromba in B*, *Arpa*, *Pianoforte* та великого різноманіття ударних. Збагачення саме групи флейт та гобоїв видовими інструментами, вочевидь, продиктовано намірами композитора покласти саме на ці інструменти фольклорне програмне навантаження.

Ідея симфонічного твору з інструментом соло втілена у Камерній симфонії № 1 для скрипки з оркестром (1967). Цей твір став своєрідною точкою відліку трактування жанру В. Губаренком – композитором створено чотири камерні симфонії для струнних інструментів з оркестром протягом 1967-1996 років. Великий віртуозний твір для скрипки з оркестром виходить з концертної жанрової природи, однак, у даному випадку «саме концертне начало підпорядковується логіці симфонічного виявлення» [2, с. 69]. *Violono-solo* не

просто змагається з оркестром, а стає частиною симфонічної драматургії (подібним прикладом із минулого можна назвати Симфонічну поему Г. Берліоза «Гарольд в Італії» для альту з оркестром, 1834). Композитор також «зберігає великий оркестровий апарат, але рішуче відкидає глобальні концепції» [2, с. 70]. Але, при використанні великого складу оркестру, В. Губаренко залишає при цьому якість «інтимної» інтонації висловлювання.

Симфонія № 3 для симфонічного оркестру та чоловічого хору (1974) виглядає як найбільш комплексний твір, в якому узагальнені симфонічні здобутки В. Губаренка. Ця симфонія виникла на матеріалі музики фільму Т. Левчука «Дума про Ковпака» [2, с. 9]. Композитор потребує потрібного складу оркестру, із залученням видових інструментів, причому в групі кларнетів задіяні вже чотири інструменти – два *Clarinetto piccolo in Es*, два *Clarineti in B*, *Clarinetto basso in B* (останній також має виконувати партію додаткового третього кларнета); задіяне велике розмаїття ударних інструментів, *Celesta*, *Arpa* та *Pianoforte*. Такий склад, в цілому, міг би нагадувати оркестр Г. Малера та Р. Штрауса, але група мідних духових інструментів не є збільшеною, за виключенням додаткової третьої *Tromba in B*. Такий склад, навіть без значеного підсилення мідних, все одно передбачає збільшену групу струнних (за кількістю виконавців). Особливістю Третьої симфонії є потужна програмна складова, задля втілення якої залучений особливий елемент музичної мови – чоловічий хор, який втілює поетичну складову в якості сюжетно-драматургічного засобу. Завдяки наявному вербальному тексту, програмна складова зумовлює й колористичний напрям симфонічного розвитку та надає рис ораторіальності [2, с. 9].

Таке розширення колористичних можливостей та яскрава програмність призводить до *театралізації*, або, так би мовити, «*опернізації*» симфонії. Тобто, стосовно творчості В. Губаренка можна казати про *взаємопроникнення* ознак опери у симфонічну драматургію.

Закономірно, що всі напрацювання В. Губаренка стають основою для подальших «дослідів» композитора із створення синтетичних жанрових моделей. Фактурні та темброві засади відіграють суттєву роль не тільки у симфонічних творах композитора, а й в оперній музиці, зокрема у балетних інструментальних інтерлюдіях опери-балету «Вій». Г. Полянська зазначає, що «на основі здобутків попередників, В. Губаренко знайшов свою модель міксту, показав полярні сили, що самостійно діють у різних сферах» [6, с. 199]. Спираючись на подвійні жанрові амплуа симфонічних творів, композитор втілює аналогічні ідеї жанрового синтезу, що віддзеркалюються в оркеструванні. Приклад балетних інтерлюдій опери-балету «Вій» демонструє «міксування» вокального та інструментального типів тематизму, що поєднують діатонічну та хроматичну ладові системи. У просторово-часовому вимірі композитор втілює цю ідею у фактурному та тембровому розшаруванні - в оркестровій партитурі відчуваються звукообразальні елементи (*glissandi*, швидкі пасажи, гетерофонні «стрічки», *tremolo*, оркестрова «педаль»), пов'язані з ознаками скерцозності, токатності, дансантиності, що співвідносяться з топікою балетного жанру. Отже, в опері-балеті «Вій» фактурні та темброві засоби слугують потужним засобом стилізації, обарвлення ладо-гармонічного змісту, надання музичній тканині фонічних якостей.

Висновки. Специфіка тембрової драматургії В. Губаренка стає маркером стилю композитора, стабілізуючи та трансформуючи жанрові моделі, уживані митцем. Виконуючи колористичну та формоутворчу функції інструментування, автор втілює принципи власного оркестрового мислення. В свою чергу, це слугує меті художнього висловлювання та репрезентації композиторського задуму.

Список використаних джерел:

- [1] Аксенов, В., Арановский, М. & Ярустовский, Б. (1980). Симфония. В: *Музыка XX века: очерки.* (ч. 2: 1917-1945, кн. 3, с.108-191). Москва: Музыка.
- [2] Драч, І.С. (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності.* Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка.
- [3] Клебанов, Д.Л. (1972). *Искусство инструментовки.* Киев: Музична Україна.
- [4] Клебанов, Д.Л. (2019). *Лекції з інструментування.* Харків: «Естет-Принт».
- [5] Медушевский, В.В. (1993). *Интонационная форма музыки: Исследование.* Москва: Композитор.
- [6] Полянська, Г.М. (2017). *Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка* Ніжин: Лисенко М.М.
- [7] Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю.* Київ: Заповіт.
- [8] Тертерян, Р. (1985) Анализ тембровой драматургии симфонических произведений (на примере произведений армянских композиторов 60 - 70-х годов). *Вестник общественных наук,* (3), 26-35.
- [9] Цуккерман, В. (1975). *Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова.* В: Музыкально-теоретические очерки и этюды. (Вып. 2., с. 341-458). Москва.