

4. Holopov, Ju.N. (1999). Practical recommendations for determining the mode in early music. *Starinnaja muzyka*, 11–46 [in Russian].
5. Czo Chzhjeguan', (2005). About the musical theoretical system „lu” in Chinese music. *Muzyka narodov Azii i Afriki*, 5, 257–272 [in Russian].

UDC 781.24:78.071.1
DOI 10.33287/222037

Савченко Ганна Сергіївна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри «Композиція та інструментування»,
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського*

тел. (099) 553 - 04 - 85
e-mail: 1anna2@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА А. БЕРГА У СВІТЛІ КУЛЬТУРНО-ПАРАДИГМАЛЬНИХ ЗМІН ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета статті – дослідження особливостей оркестрового письма А. Берга як представника музики першої половини ХХ ст. в контексті культурно-парадигмальних перетворень. **Методи дослідження.** У статті застосовані системно-функціональний, історичний, компаративний методи розвою наукового матеріалу. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві досліджено оркестрове письмо А. Берга в аспекті втілення спатіально-темпоральних уявлень. **Висновки.** Оркестрове письмо А. Берга є малодослідженим феноменом. У ньому продовжують розвиватися традиції та тенденції пізнього романтизму; з іншого боку, воно відбиває зміни у спатіально-темпоральних уявленнях, що виявилися в європейській культурі першої половини ХХ ст. через парадигмальну множинність. Засобами оркестрового письма вибудовуються (об’єктивуються) детерміновані культурою-контекстом «некласичні» уявлення про час та простір, які

переплітаються з традиційними. Бергівському простору притаманні: 1) багатоскладність та багатоелементність організації внаслідок помноження оркестрових функцій; 2) строкатість, неоднорідність внаслідок «нерегламентованого» підключення та відключення голосів; 3) змінна щільність на мікро- та макрорівні композиції. Діагональна фактурно-темброва логіка організації оркестрової тканини приводить до формування розгалуженого та диференційованого часу. Проте бергівський час виявляє і генетичний зв'язок із часом векторно-лінійним, континуальним, антропологічним у своїх основах. Збереження континуальності криється у пануванні горизонтального мислення, лінійності (навіть у тембрових перефарбуваннях), вирішеної через її діагональне розгортання в музичній тканині.

Ключові слова: А. Берг, оркестрове письмо, спатіально-темпоральні уявлення, тембр, оркестрові функції, континуальність, парадигмальна множинність.

Савченко Анна Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры «Композиция и инструментовка» Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского

Некоторые особенности оркестрового письма А. Берга в свете культурно-парадигмальных изменений первой половины XX века

Цель статьи – исследование особенностей оркестрового письма А. Берга как представителя музыки первой половины XX века в контексте культурно-парадигмальных преобразований. **Методы исследования.** В статье использованы системно-функциональный, исторический, компаративный методы разработки научного материала. **Научная новизна** работы состоит в том, что впервые в отечественном музыкознании исследовано оркестровое письмо А. Берга в аспекте воплощения спатіально-темпоральных представлений. **Выводы.** Оркестровое письмо А. Берга является малоисследованным феноменом. В нем продолжают развиваться традиции и тенденции позднего романтизма; с другой стороны, оно отражает изменения в спатіально-темпоральных представлениях, которые проявились в европейской культуре первой половины XX века в связи с парадигмальной множественностью. Приемами оркестрового письма выстраиваются (объективируются)

детерминированные культурой-контекстом «неклассические» представления о времени и пространстве, которые переплетаются с традиционными. Берговское пространство характеризуется: 1) многосоставностью и многоэлементностью организации вследствие умножения оркестровых функций; 2) пестротой, неоднородностью вследствие «нерегламентированного» подключения и отключения голосов; 3) переменной плотности на микро- и макроуровнях композиции. Диагональная фактурно-тембровая логика организации оркестровой ткани приводит к формированию разветвленного и дифференцированного времени. Однако берговское время проявляет генетическую связь с временем векторно-линейным, континуальным, антропологическим в своих основах. Сохранение континуальности обеспечивается главенством горизонтального мышления, линейности (даже в тембровых перекрасках), решенной благодаря ее диагональному разворачиванию в музыкальной ткани.

Ключевые слова: А. Берг, оркестровое письмо, спатально-темпоральные представления, тембр, оркестровые функции, континуальность, парадигмальная множественность.

Savchenko Hanna, PhD in musicology, Associate professor of the chair «Composition and instrumentation» at the Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky

Some features of orchestral writing by A. Berg in the light of cultural and paradigmatic shifts in the first half of the XX century

The purpose of the article is to disseminate features of orchestral writing of A. Berg as one of the most prominent figures of twentieth century music in the context of cultural and paradigmatic shifts. The represented scientific article uses such **methods** of research as systematic, functional, comparative. **Scientific novelty** of the article is caused by the fact that it is foremost examination of A. Berg's orchestral writing in the aspect of incarnation of views on spacetime. **Conclusions.** A. Berg's orchestral writing is a phenomenon that has not been sufficiently studied. On the one hand, it continues to develop in accordance with the tradition of the Late Romanticism; on the other hand, it reflects changes in views on time and space, that have transpired in European culture of the first half of XX century through paradigmatic diversity. The means of orchestral writing incarnate (objectify) determined by the culture and the context "non-classical" views on spacetime, intertwined with the classical ones. Space, constructed by A. Berg, has such features, as: 1) being organized

from multiple constituents as a result of multiplication of orchestral functions; 2) heterogeneity, caused by almost autonomous increase and decrease of number of voices; 3) instable density on the microlevel and macrolevel of the composition. Diagonal logic of textural and timbre organization of the orchestral texture produces differentiated and diversified time. However, A. Berg's time reveals its genetic relation to another understanding of time, linear, continual, anthropologic in its essence. Influence of continuity reveals itself in the predominance of horizontal thinking, linearity (even in changes of timbre), incarnated in diagonal dimension of the music texture.

The key words: A. Berg, orchestral writing, spacetime regards, timbre, orchestral functions, continuity, paradigmatic diversity.

Постановка проблеми. Європейське музичне мистецтво у перші десятиліття ХХ ст. позначено суттєвими мисленевими та мовними перетвореннями, спричиненими інтра- та екстрамузичними чинниками. Серед останніх визначальну роль відіграє зміна культурної парадигми на межі Нового та Новітнього часу, детермінована, окрім соціально-історичних чинників, науково-технічним прогресом та науковими відкриттями. Замість відносно єдиної та цілісної світоглядної парадигми культури Нового часу постає парадигмальна множинність, і це супроводжується зрушеннями на рівні онто- та антропологічних концепцій, руйнацією єдиної аксіологічної системи та формуванням ідеї множинності спатіально-темпоральних відносин, різні моделі яких співіснували у синхронії культури протягом ХХ ст. Реакцією музичного мистецтва на кардинальні зміни в системі культури є ієрархічна перебудова музичної тканини, винайдення нових технік композиції, пошук нових засобів організації звукоматерії, у тому числі й на рівні оркестровки. Ми вважаємо, що К. Дебюссі, І. Стравінський та композитори Нової віденської школи були тими, хто «відчув» ці тектонічні зсуви і відбив їх у своїй творчості специфікою тематизму та його розвитку, технікою письма, формотворенням, драматургією, оркестровим мисленням й оркестровим письмом [3], що, безумовно, потребує окремою науково-дослідницької уваги.

Огляд літератури. Творчість композиторів Нової віденської школи в аспекті оркестрового мислення та оркестрового письма вивчена доволі скупом та фрагментарно. У фокусі дослідницької уваги перебувають, передусім, різноманітні аспекти оркестровки

А. Веберна, як найбільш новаційного і далекоглядного композитора в плані організації оркестрової тканини, часу та простору, ставлення до тембру [2; 4; 5], однак, спеціальна робота, присвячена цій проблемі, відсутня. Оркестрове письмо А. Берга взагалі перебуває поза межами дослідницького інтересу, що можна пояснити міцною вкоріненістю естетики та поетики композитора в пізньоромантичну традицію, незважаючи на «сучасність» його творчості, що не дозволяє трактувати його як винахідника в сфері оркестровки. Однак ця «межовість» і робить оркестровку А. Берга цікавою для досліджень, адже надає можливість через компаративний підхід у синхронії та діахронії виявити те стале, що міцно пов'язує оркестрове мислення певних композиторів ХХ ст. з традицією. З іншого боку, окреслити поле оркестрових новацій, які неминуче виникають унаслідок нетотожності музичної мови композитора нормам класико-романтичної мови. Заявлена проблематика зумовлює **актуальність** пропонованої наукової розвідки.

Мета статті полягає в дослідженні особливостей оркестрового письма А. Берга як представника музики першої половини ХХ століття в контексті культурно-парадигмальних перетворень.

Об'єктом дослідження є оркестрове письмо А. Берга в аспекті втілення спатіально-темпоральних відносин, а **предметом** – засоби об'єктивації культурно детермінованих уявлень про звукоматерію та спатіально-темпоральні відносини в оркестровому письмі А. Берга.

Виклад основного матеріалу. В оркестровому письмі А. Берга відбиваються парадигмальні зрушення, що постають в європейській культурі початку ХХ ст. Одночасно вкоріненість творчості композитора в пізній романтизм зумовлює утримання в «пам'яті» оркестрової тканини й культивування, навіть у модифікованому вигляді, технологічних засобів попередньої епохи.

Перш за все звернемо увагу на оркестрові склади, до яких звертається композитор. Очевидна наявність двох тенденцій: тяжіння до величезних складів (четверний у Трьох п'єсах для оркестру ор. 6), що є продовженням пізньоромантичної традиції, й оперування невеликими камерними складами, що стане однією з магістральних ліній розвитку оркестрового мислення ХХ ст. (прикладом є Камерний концерт для фортепіано, скрипки та тринадцяти духових). При цьому, в останньому випадку спостерігається функціональна перебудова співвідношення оркестрових груп, темброва замкненість яких розмикається внаслідок трактування групи як сукупності солістів, а

не функціональної одиниці оркестрової тканини. У такому випадку можна говорити про проникнення ансамблевого письма у сферу оркестрового, що також визначатиме тип оркестровки багатьох творів ХХ століття.

У партитурах А. Берга простежуємо змінність оркестрових функцій партій (голосів) у межах невеликих структурних побудов. Ця тенденція намічалася вже у Г. Малера, на чому акцентує увагу І. Барсова [1]. Проте в музиці ХХ ст. раніше виявлене пунктиром стане нормою. Чинником функціональної змінності є: 1) застосування прийому тембрового перефарбування мелодійної лінії, коли позначена композитором основна мелодія передається від тембру (ів) до тембру (ів), при цьому, входячи до «зони підвищеної уваги» або виходячи з неї, оркестрова партія змінює функцію (наприклад, із контрапункту на мелодію, а потім на педаль); 2) оперування короткими тематичними побудовами, внаслідок чого звукоматерія подрібнюється, що підтримується й оркестровкою.

Логіку тембрового перефарбування лінії (ій) і взаємодії позначених основних ліній можна звести до таких схем: 1) послідовна передача лінії від тембру (ів) до тембру (ів); 2) передача з тембровими нашаруваннями; 3) темброве нашарування кількох ліній, яке може супроводжуватись тембровим перефарбуванням. Названі прийоми сприяють розширенню та диференціації простору, ускладнюють його організацію.

У А. Берга, до того ж, порушується правило збереження стабільної кількості голосів і єдиної темброво-фактурної ідеї в межах завершеної структурної побудови: голоси вільно підключаються та відключаються, що зумовлюється, на нашу думку, такими причинами: 1) горизонтальною логікою, енергією лінії, яка має вичерпати себе, при цьому, ліній може бути кілька, вони можуть належати до різних темброво-фактурних поверхів оркестрової тканини й виконувати різні функції; переважно це функція мелодії та контрапункту (множинного, розгалужено-диференційованого, що відповідає пізньоромантичним традиціям оркестровки); 2) бажанням композитора темброво «підсвітити» окремі фрагменти, іноді навіть точки (наприклад, два звуки на вершині мелодійної хвилі), що приводить до застосування дублювань (часто коротких) основної мелодійної лінії.

Описане породжує: 1) терпку незбалансовану вертикаль, яка формується завдяки логіці руху голосів; 2) темброві, регістрові,

динамічні контрасти по горизонталі та діагоналі, реалізовані завдяки зіставленням і переключенням; 3) тематизацію всієї тканини завдяки розгалуженій системі контрапунктів і дублювань основної тематичної лінії; 4) у деяких випадках стирання межі між рельєфом та фоном унаслідок тематизації тканини, хоча поняття фонових елементів (оркестрового тла), реалізованих через фігурації різного роду, витримані або рухливі педалі, зберігається й функціонально відрізняється від ритмо-мелодійно виділених голосів; 5) підвищену інформаційну насиченість оркестрової тканини по вертикалі та горизонталі. У зв'язку із цим виникає відчуття строкатості, яскравої барвистості, колористичності оркестровки – тієї якості оркестрового фонізму, що підноситься в музиці ХХ століття до значення формотворчого, драматургічного, тематичного та смислового чинників у багатьох творах ХХ сторіччя.

Усе це формує особливі якості простору та часу музики А. Берга, які, підкреслимо, складаються переважно завдяки оркестровому письму. До них можна віднести: 1) багатоскладову організованість простору, його багатоелементність, що виникає через помноження функцій і є реалізацією ідеї множинності більш високого порядку; 2) строкатість, неоднорідність простору, що виникає внаслідок «нерегламентованого» загальними нормами підключення та відключення голосів (звідси – вибудовування власного, оригінального простору); 3) змінна щільність простору на мікрорівні композиції, що сприяє його індивідуалізації. Зауважимо при цьому, що на макрорівні композиції щільність оркестрового простору виконує формотворчу роль і у своїй різноякісності стає важливим смисловим та драматургічним чинником.

Що стосується часу, то, як ми вважаємо, А. Берг, з одного боку, трактує його з позицій некласичної естетики, тобто такої, де «не працюють» «класичні» категорії та поняття. Час у А. Берга насичений подіями, які розгортаються на різних поверхах музичної тканини, взаємодіючи між собою, перехоплюючи мелодійну лінію або дублюючи (потовщуючи) її у виділених щодо смислу фрагментах. Така горизонтальна, сказати б, фактурно-темброва діагональна логіка приводить до формування часу, який реалізується завдяки простору, просторовим відношенням, що маркує його як час сучасний, час епохи різновекторності та диференційованості на різних рівнях системи культури. Проте бергівський час виявляє й генетичний зв'язок із часом «класичним», класико-романтичним (лінійно-

векторним, хвилеподібним, спіралеподібним тощо). Названі види часу об'єднані тим, що всі вони континуальні, не дискретні: таким же витягнутим, континуальним є час і у А. Берга, незважаючи на його диференційовану розгалуженість. Збереження континуальності криється в пануванні горизонтального мислення, лінійності, «тримання» за протягнуту лінію (навіть у тембрових перефарбуваннях, перекиданнях), вирішену через її діагональне розгортання в музичній тканині, від тембру до тембру, з тембровими нашаруваннями, що певним чином, звісно, дискретизує її, проте не порушує лінійної зв'язності. Континуальний час А. Берга є цілком антропологічним, співвідноситься з людиною і нею вимірюється через емоційно-експресивне та психологічне наповнення музичного процесу. Це те, що, окрім застосування пізньоромантичної стилістики, занурення в соціальну проблематику, питання людської особистості, споріднює А. Берга з романтизмом і спонукає до осмислення його творчості «на межі», у тому числі й у сфері оркестровки та оркестрового мислення. Континуальний час, який буде спеціально моделюватися І. Стравінським у неокласицистичних творах завдяки техніці довгої мелодії, органічно втілюється А. Бергом, що можна спостерігати у Трьох п'єсах ор. 6.

У більш пізніх творах (у Камерному концерті для фортепіано, скрипки та тринадцяти духових) зберігаються виявлені нами прийоми оркестрового письма. Слід уточнити, що вони реалізуються в умовах невеликого складу на межі оркестрового та ансамблевого. Це зумовлює проникнення рис ансамблевого письма в оркестрове, що виявляється в таких особливостях: 1) у застосуванні менш розгалуженої системи контрапунктів та дублювань; 2) більшій прозорості та ясності оркестрової тканини; 3) більшій «зібраності», компактності дублювань, що застосовуються для накреслення ліній і реалізації принципу діалогу між парами-трійками інструментів, що детерміноване жанром концерту. Названі особливості сприяють збереженню різноякісного простору, ще більш диференційованого, строкатого та діалогічного внаслідок добре проартикульованої діалогічності й тембрової розірваності в умовах ясної прозорої фактури. Інформативна насиченість музичного процесу сприяє формуванню щільно подієвого часу, який інколи реалізується різновекторно та різноповерхово за рахунок майстерної роботи з тембровим перефарбуванням основної лінії та різновекторністю на основі застосування кількох контрапунктів.

Висновки. Оркестрове письмо А. Берга є цікавим для аналітичних спостережень, зважаючи на те, що, з одного боку, в ньому продовжують розвиватися традиції та тенденції пізнього романтизму, з іншого, – воно відбиває зміни у спатіально-темпоральних уявленнях, які виявилися в європейській культурі початку ХХ століття. Засобами оркестрового письма вибудовуються (об'єктивуються) нові уявлення про час і простір, котрі переплітаються з традиційними. Бергівському простору притаманні: багатоскладова організованість, багатоелементність, строкатість, неоднорідність, змінна щільність. Діагональна фактурно-темброва логіка організації оркестрової тканини веде до формування часу, який реалізується завдяки простору, часу розгалуженому та диференційованому. Проте бергівський час виявляє й генетичний зв'язок із часом векторно-лінійним, континуальним, антропологічним у своїх основах.

Перспективою роботи є дослідження особливостей оркестрового письма композиторів Нової віденської школи щодо втілення темпорально-спатіальних уявлень першої половини ХХ століття.

Список використаних джерел і літератури:

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва: Сов. композитор, 1975. 495 с.
2. Исхакова С.З. Неклассическое звуковое пространство: музыкальная композиция начала ХХ века в контексте идей времени : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1998. 25 с.
3. Савченко Г.С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І.Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. В. 16. С. 242–258.
4. Теория современной композиции : учеб. пособие / Г.В. Григорьева и др. Москва: Музыка, 2005. 624 с.
5. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. Москва: Советский композитор, 1984. 319 с.

References:

1. Barsova, I. (1975). Gustav Mahler's Symphonies. Moskva: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
2. Ishakova, S.Z. (1998). Non-classical sound space: musical composition of the early 20th century in the context of the ideas of the time. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva [in Russian].