

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.4.1.15>

ОРКЕСТРОВЕ ПИСЬМО А. ШЕНБЕРГА В ЄДНОСТІ ЕСТЕТИЧНИХ УЯВЛЕНЬ ТА ПРАКТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ

Ганна Савченко

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри композиції та інструментування

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

ORCID ID: 0000-0002-9845-0450

Анотація. У статті автор узагальнює естетичні погляди А. Шенберга на оркестровку (детермінованість думкою, зумовленість матеріалом, ясність, доцільність, лаконізм/концентрованість). На основі аналізу Камерної симфонії *op. 9* та Другої камерної симфонії *op. 38* виявляє константні принципи оркестрового письма композитора, які корелюють із його естетичним положенням (реалізація ідеї підвищеної подієвості по вертикалі та горизонталі, переосмислення функціональної будови оркестрової тканини через тематизацію й поліфонізацію, швидкий темпоритм змін оркестрових функцій партій, відмова від фігураційності та орнаментальності, втілення ідеї просторовості, деталізація оркестрової тканини). Виявлені константні принципи мають дещо різну технологічну реалізацію, описану в роботі, через належність вибраних творів до різних етапів творчості композитора (тональний та постдодекафонний). Вагомим чинником, що зумовлює характер оркестрового письма й реалізацію названих принципів, є панування різномірної поліфонії в Камерній симфонії *op. 9* та імітаційної в Другій *op. 38*. Перспективою дослідження є вивчення атональних та додекафонних творів композитора в аспекті оркестрового мислення та оркестрового письма.

Ключові слова: А. Шенберг, оркестрове письмо, оркестрова тканина, оркестрові функції, дублювання, просторовість, подієвість.

ORCHESTRAL WRITING OF A. SCHOENBERG AS A UNITY OF AESTHETIC IDEAS AND PRACTICAL PRINCIPLES

Hanna Savchenko

Candidate of Art Criticism (PhD in Musicology), Associate Professor,

Associate Professor at the Composition and Instrumentation Department

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts (Kharkiv, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0002-9845-0450

Abstract. The author of given article generalizes aesthetic views of A. Schoenberg on orchestration, which he wanted to be determined by thought process, conditioned by material, clear, suitable, succinct. Basing on the analysis of the Chamber symphony, *op. 9* and Second chamber symphony *op. 38*, author reveals constant principles of composer's orchestral writing and shows how do they correlate with his aesthetic beliefs (such as idea of high eventfulness in horizontal and vertical axes, reconsideration of functional structure of orchestral texture through its thematization and polyphony, active tempo-rhythm of changes of orchestral functions between different parts, avoidance of figurative and ornamental passages, incarnation of spatiality, attention to details of orchestral texture). These principles tend to have somewhat different realization, described in the article, due to the fact that these works belong to different stages of composer's evolution ("tonal" and "post-dodecaphonic", respectively). A very significant factor, shaping the character of orchestral writing and realization of stated above principles, is a dominance of non-imitational polyphony (with different themes) in the Chamber Symphony, *op. 9*, and imitational polyphony in the Second one, *op. 38*. The perspective of further research lies in examination of atonal and dodecaphonic works by A. Schoenberg in aspect of orchestral thinking and orchestral writing.

Key words: A. Schoenberg, orchestral thinking, orchestral texture, orchestral functions, duplication, spatiality, eventfulness.

PISANIE NA ORKIESTRĘ A. SCHÖNBERGA W JEDNOŚCI REPREZENTACJI ESTETYCZNYCH I ZASAD PRAKTYCZNYCH

Hanna Savchenko

kandydat historii sztuki, docent,

docent Katedry Kompozycji i Instrumentacji

Charkowskiego Narodowego Uniwersytetu Sztuki im. I. P. Kotlarewskiego (Charków, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0002-9845-0450

Adnotacja. W artykule autor podsumowuje poglądy estetyczne A. Schönberga na orkiestrację (determinacja myślą, uwarunkowanie materiałem, jasność, celowość, lakonizm/koncentracja). Na podstawie analizy Symfonii kameralnej *op. 9* i II Symfonii kameralnej *op. 38* określa stałe zasady pisania na orkiestrę kompozytora, które są skorelowane z jego

pozycją estetyczną (realizacja idei zwiększonej zdarzeniowości w pionie i poziomie, reinterpretacja struktury funkcjonalnej tkaniny orkiestrowej poprzez tematyzację i polifonizację, szybkie tempo zmian funkcji orkiestrowych partii, odrzucenie figuratywności i ornamentalności, ucieleśnienie idei przestrzenności, szczególność tkaniny orkiestrowej). Określone zasady stałe mają nieco inną realizację technologiczną, opisaną w pracy, ze względu na przynależność wybranych utworów do różnych etapów twórczości kompozytora (tonalnego i postdodekafonicznego). Istotnym czynnikiem warunkującym charakter pisanego na orkiestrę i realizację wymienionych zasad jest dominacja polifonii w Symfonii kameralnej *op. 9* i symulacyjnej w *Drugiej op. 38*. Perspektywą badań jest badanie atonalnych i dodekafonicznych dzieł kompozytora w aspekcie myślenia orkiestrowego i pisanego na orkiestrę.

Słowa kluczowe: A. Schönberg, pisanie na orkiestrę, tkanina orkiestrowa, funkcje orkiestrowe, powielanie, przestrzenność, zdarzeniowość.

Вступ. Оркестрове мислення й оркестрове письмо А. Шенберга є малодослідженою темою в науковій думці, присвяченою творчості видатного композитора, науковця й педагога ХХ ст. У монографічному дослідженні Н. Власової спостереження щодо оркестровки композитора «вписані» в ширшу проблематику стосовно стилю й музичної мови композитора, хоча мають велику інформаційну цінність.

Пояснити це можна першочерговою увагою дослідників до тих аспектів його композиторської практики, де він заявив про себе як про безумовного новатора. Це, передусім, музична мова й техніка композиції. Однак очевидно, що оркестрове письмо, детерміноване музичною мовою композитора, є втіленням її закономірностей в оркестровій звукоматерії, що розгортається в особливому, індивідуально-стильовому оркестровому часопросторі. Це спонукає до осмислення особливостей оркестрового письма А. Шенберга й з'ясування його основних принципів.

Інтерес до оркестрового письма А. Шенберга зумовлений також тим фактом, що в музичній мові композитора протягом його творчого життя відбувалися еволюційні перетворення, відповідно, вони позначалися й на оркестровому письмі. Водночас у ньому наявними є константні принципи, сформовані вже в ранніх творах і простежені в оркестровці різних етапів творчості. Це ускладнює завдання дослідника, адже він має, з одного боку, виявити ці константи оркестрового мислення й письма композитора, з іншого – простежити ті еволюційні зміни, які відбувалися від ранніх до пізніх творів.

Ще однією причиною інтересу до оркестровки А. Шенберга є той контекст, в якому зростала його композиторська індивідуальність, а саме час великих перетворень у музичному мистецтві першої половини ХХ ст. (злам у музичному мисленні, перебудова системи музичної мови, пошук нових засобів організації звуковисотності тощо) і парадигмальних змін у контексті культури (зсуви в онто- та антропологічній концепціях, аксіологічній системі, формування парадигмальної множинності та нових спатіально-темпоральних уявлень унаслідок наукового прогресу). В один час зі А. Шенбергом творили А. Веберн і І. Стравінський, котрі кожен своїм методом здійснили переворот у сфері оркестровки, визначаючи шляхи розвитку оркестрового мислення в майбутньому (див., наприклад, про поліхромність оркестрового простору в А. Веберна (Холопова, Холопов, 1984) та принцип багатопрофігурності як своєрідний засіб організації часу й простору в оркестровому письмі І. Стравінського (Савченко, 2019)). У цьому аспекті оркестрове письмо А. Шенберга виявляється, на перший погляд, не таким радикально новаторським, проте цілком співзвучним вимогам часу, адже дає змогу організувати час і простір музичної композиції відповідно до нових спатіально-темпоральних уявлень першої половини ХХ ст. Народження оркестрового письма А. Шенберга на перетині традицій та новацій і виявлення відповідних складників становить ще одну причину звернення до нього як до предмета дослідження.

Зрештою, інтерес до вивчення технологічних принципів оркестровки А. Шенберга посилюється тим, що в наукових роботах композитора містяться цінні міркування стосовно естетичних питань оркестровки, які певним чином дають ключ до розуміння принципів його оркестрового письма.

Метою статті, таким чином, є виклад основних естетичних принципів оркестровки А. Шенберга на основі його наукових робіт і виявлення константних принципів оркестрового письма на основі аналізу партитур, що належать різним періодам творчості.

Завданнями нашого дослідження є: 1) узагальнення естетичних та теоретичних положень щодо оркестрового мислення й оркестрового письма, викладених у наукових роботах А. Шенберга-теоретика, присвячених різноманітній проблематиці; 2) аналіз партитур Камерної симфонії для 15 солюючих інструментів *op. 9 (Verbesserte Ausgabe, редакція 1924 р.)* та Другої камерної симфонії *op. 38*; 3) формулювання константних принципів оркестрового письма А. Шенберга на основі аналізу названих партитур і у зв'язку з естетичними положеннями щодо оркестровки в його теоретичних роботах.

Аналітичним матеріалом дослідження є партитура Камерної симфонії для 15 солюючих інструментів *op. 9 (Verbesserte Ausgabe, редакція 1924 р.)* та Другої камерної симфонії *op. 38*.

У роботі застосовані такі методи дослідження: аналітичний для узагальнення естетичних положень щодо оркестровки в роботах А. Шенберга; функціональний для аналізу принципів оркестрового письма у вибраних творах композитора; історичний для виявлення еволюційних змін в оркестровому письмі від ранніх до пізніх творів; компаративний для узагальнення константних принципів оркестрового письма композитора.

Основна частина. Серед наукових робіт А. Шенберга відсутня спеціальна, присвячена питанням оркестровки. Задумана композитором велика робота «Взаємозв'язок, контрапункт, інструментування, вчення про форму» була видана в 1994 р. у США у фрагментах, які збереглися (Власова, 2007: 43). Розділ «інструментування» (як і інші три) пізніше став основою самостійної роботи «Теорія оркестровки», яка, на жаль,

так і не була завершена (Власова, 2007: 43). Таким чином, думки щодо естетичних принципів і окремих технологічних прийомів у сфері оркестровки «розсіпані» композитором у контексті різних статей. Спробуємо їх узагальнити.

В естетичних поглядах А. Шенберга загалом ключову роль має поняття «думка» (те, що є найважливішим у творі мистецтва (Шенберг, 2006d: 66)), яке фігурує в роздумах композитора стосовно широкого кола проблем. Воно має й оркестрову проєкцію й розкривається через поняття «звучання», яке композитор інтерпретує в ціннісно-негативному аспекті як «завісу» для приховування відсутності думки в музичному творі. «Раніше звук був випромінюванням внутрішньої сутності ідей, достатньо сильним для проникнення крізь оболонку форми. Але джерелом випромінювання не могло бути те, що само по собі не було світлом, а тут світло – це тільки думки. Сьогодні звучання рідко пов'язується із думкою. Ті, хто сприймає поверхово, хто не турбується розумінням ідей, звертають особливу увагу на звучання» (Шенберг, 2006b: 149).

На думку композитора, слухачі часто пов'язують звучання із тривалістю: «Вони звертають на нього увагу, тільки якщо воно достатньо тривале» (Шенберг, 2006b: 149). І далі А. Шенберг акцентує на тих якостях своєї музики, які він протиставляє тривалості «звучання»: «Правда, що звучання в моїй музиці змінюється з кожним новим поворотом думки – емоційним, структурним або будь-яким іншим. Правда й те, що такі зміни відбуваються швидше, ніж зазвичай, і я визнаю, що сприймати їх одночасно складніше» (Шенберг, 2006b: 149). Узагальнимо смислові протилежності тривалому «звучанню». Це лаконізм, концентрація, ємність музичної думки, щільність музичних подій, прискорений темпоритм їх змін. На це звертає увагу А. Шенберг, розмірковуючи над музикою Брамса.

При цьому композитор підкреслює важливість ясності викладення думок в оркестровій тканині: «Метою оркестровки будь-якого справжнього художника є ясність» (Шенберг, 2006e: 166). Ясність протиставляється композитором традиційному тлумаченню барвистості, за якою можна щось приховати (мова йде, безперечно, про відсутність думки). А. Шенберг наголошує на тому, що його уявлення про оркестрові барви дещо незвичне – в його розумінні вони мають на меті саме ясність, як колір, світло та тінь у фізичному світі передають і визначають форму й розмір предметів (Шенберг, 2006e: 166). Із гіркотою він зауважує, що «визнає захоплення барвами дещо перебільшеними. Можливо, мистецтво оркестровки стало занадто поширеним, і твори, що цікаво звучать, часто пишуть із тією ж метою, з якою друкарські машинки та авторучки роблять різних кольорів» (Шенберг, 2006e: 166). Характерно, що ясність оркестровки підкреслюється як знак майстерності композитора. Щодо оркестровки Г. Малера А. Шенберг зауважує: «У його партитурах мене одразу ж вразила нечувана простота, ясність і краса розташування» (Шенберг, 2006c: 41).

З ясністю пов'язана доцільність (*Sachlichkeit*), яку А. Шенберг артикулює у зв'язку з музикою Г. Малера, розуміючи під цим детермінованість і чітку окресленість оркестрових засобів художнім задумом, Думкою. «Перше, що не може не вражати в інструментовці Малера, – та <...> доцільність <...>, у результаті якої робиться лише те, що абсолютно необхідно. Звучання у нього ніколи не виникає за рахунок орнаментальних добавок, мішури, не пов'язаної (або слабо пов'язаної) з головним, створеної як прикраса» (Шенберг, 2006c: 45).

У зв'язку із симфоніями Г. Малера А. Шенберг проголошує ще одну тезу, яка корелює з його власними творчими настановами. Він проводить межу між «добре інструментувати» й «винаходити для оркестру». Останнє притаманне оркестровому стилю Г. Малера, адже всі оркестрові прийоми в нього зумовлені художньою ідеєю (Шенберг, 2006c). І в А. Шенберга інструментування завжди визначається задумом і самим матеріалом (Власова, 2007; Schönberg).

Ясність у А. Шенберга має генезис у камерному стилі, вплив якого на своє оркестрове письмо він констатує: «Оскільки я вчився, граючи й створюючи у першу чергу камерну музику, мій оркестровий стиль, усупереч сучасним впливам, уже давно став розрідженим і прозорим» (Шенберг, 2006b: 145).

Нарешті ще одне питання має бути проартикульоване у зв'язку з естетичними уявленнями щодо оркестровки А. Шенберга, а саме його трактування *Klangfarbenmelodie*. У коментарі до короткої статті А. Шенберга (Шенберг, 2006a: 515) Н. Власова зауважує, що композитор у «Вченні про гармонію» розглядає тембр як узагальнювальну категорію, одним із параметрів якої є висота. «У такому контексті Шенберг і вводить поняття “темброві мелодії” (*Klangfarbenmelodien*, букв. – мелодії звукофарб): він розуміє під ними послідовність тембрів, які так же ясно структуровані й так же добре передають музичну думку, як і послідовність звуковисот» (Шенберг, 2006a: 515). Н. Власова підкреслює, що, з огляду на таке розуміння тембромелодій, за життя композитора ця ідея залишилась утопією (Шенберг, 2006a: 515).

Підсумуємо взаємопов'язані естетичні положення щодо оркестрового мислення й оркестрового письма, викладені в роботах А. Шенберга. Їх умовно можна поділити на загальні та індивідуальні. До загальних зараховуємо такі:

- 1) оркестровка детермінована думкою і є одним із способів її об'єктивації;
- 2) оркестровка закладається в матеріалі;
- 3) метою оркестровки є ясність, цьому ж підпорядкована оркестрова барвистість;
- 4) якістю оркестровки має бути доцільність (*Sachlichkeit*), під якою розуміється «зняття» всього зайвого, детермінованість і чітка окресленість оркестрових засобів художнім задумом.

До індивідуальних, які композитор виявив у результаті спостереження над власним оркестровим стилем, зараховуємо такі:

- 1) оркестровка сприяє виявленню лаконічності, концентрованості, ємності думки й реалізації швидкого темпоритму музичних подій;

2) оркестровка є полем перетину власне оркестрового й камерного письма, яке сприяє прозорості та розрідженості оркестрової тканини.

Звернемось до партитур композитора. Історія створення й «оркестрові» перипетії редакцій Камерної симфонії *op. 9* докладно викладені в монографії Н. Власової (Власова, 2007: 99–103). Ми ж звернулися до технологічних аспектів оркестровки, розглянувши їх у кореляції з естетичними настановами композитора. На основі аналізу оркестрової тканини Камерної симфонії *op. 9* (*Verbesserte Ausgabe*), редакція 1924 р., ми виявили такі взаємозумовлені принципи оркестрового письма:

1) реалізація ідеї підвищеної («спресованої») подієвості як по горизонталі, так і по вертикалі, що відповідає естетичному принципу концентрованого вираження, ємності й інформативної насиченості музичної думки. По вертикалі тканини вона досягається шляхом: а) нашарування на основну мелодійну лінію ритмо-інтонаційно виразних контрапунктів, які виявляють тематичну близькість до неї (проростають із неї на основі мотивно-тематичної роботи). У деяких фрагментах партитури кількість таких контрапунктичних ліній досягає чотирьох-п'яти, що, на нашу думку, має генезис у прагненні тотальної тематизації тканини (Власова, 2007), а також у суворій поліфонічності мислення композитора (Кон, 1984: 409); б) тематизації другорядних голосів оркестрової фактури; в) застосування дублювань (унісонних і октавних), які мають різну конфігурацію та щільність і, відповідно, виконують різні функції (досить тривалі дублювання всередині тембрової групи та між інструментами різних груп для посилення й накреслення горизонтальних ліній; короткі фрагментарні дублювання для тембрових колоритних підсвіток – своєрідні темброві «мазки», що підсилюють окремі фрагменти основної лінії). Стосовно дублювань наведемо висловлювання самого композитора, в якому підкреслена важлива функція «промальовки»: «Слід визнати, що в більшості оркестрових комбінацій нелегко домогтися того, що художники називають чистими, немішаними фарбами. <...> Більш зрілі уми не піддаються чарам барв і віддають перевагу холодній прозорості чітко окреслених думок» (Шенберг, 2006b: 145).

По горизонталі ідея підвищеної подієвості реалізується завдяки прискореному, порівняно з класико-романтичною музикою, темпоритму тематичних подій, що зумовлює швидкість темброво-фактурних змін, яка досягається шляхом під- та відключення тембрів у дублюваннях, діалогічній («мозаїчній») оркестровці, яка накреслює візуальну графічну діагональ у партитурі. Усе це сприяє створенню оркестровими засобами особливого часопростору – підвищено подієвого, інформативно насиченого, щільного, колоритного, проте позбавленого строкатості через тематичну єдність;

2) переосмислення традиційних оркестрових функцій класико-романтичної функціональної оркестровки через тематизацію й поліфонізацію оркестрової тканини. Так, у деяких фрагментах вона буквально «сплітається» з мелодійних контрапунктів, що унеможливує ідентифікацію традиційних оркестрових функцій і визначення ієрархії оркестрових голосів. Є фрагменти, в яких ці функції подані в модифікованому вигляді (інтонаційно виразна тематизована фігурація, мелодійно рухливий бас). Проте в деяких фрагментах традиційні функції (бас, педаль) цілком «упізнавані». Чергування епізодів із різним функціональним співвідношенням оркестрових партій, із різною функціональною організацією оркестрової тканини є засобом контрасту, адже поліфонізовані фрагменти з відсутньою функціональною ієрархією є більш щільними за звучанням, більш насиченими оркестровими подіями; фрагменти, що містять традиційні оркестрові функції, тяжіють до виділення умовно «рельєфу» та «тла», що сприяє розрідженню тканини. В умовах тяжіння до тотальної тематизації чергування функціонально різнорідних фрагментів є важливим компенсаторним чинником на рівні оркестровки в організації форми. Н. Власова зауважує, що А. Шенберг спирається на класичну модель формотворення, яку він значно модифікує, у результаті чого порушується її «внутрішня рівновага» та «стійке функціонування». «Звідси виникає та невідповідність матеріалу (точніше – принципів подання матеріалу) й форми, про яку завжди говорять у зв'язку з дванадцятитонову музикою Шенберга. Невідповідність виникає не лише через відсутність тонально-гармонійних засобів виконання композиції, але і через граничну тематичну концентрацію по горизонталі та вертикалі. Потенційно ця проблема дає про себе знати ще в тональних творах композитора» (Власова, 2007: 31). Порушення принципу «динамічної рівноваги форми» (Н. Власова), на нашу думку, дещо компенсується постійною зміною щільності оркестрової тканини й функціонального співвідношення партій;

3) швидкий темпоритм змін функцій оркестрових партій детермінований тематичною роботою композитора та зсувами у функціональній організації оркестрової тканини через її тематизацію. Тенденція до змінності функцій голосів у полімелодійній фактурі Г. Малера виявлена І. Барсовою (із посиланням на часткову змінність функцій голосів у Р. Вагнера як одну з генез цього явища). Так, дослідник зауважує: «Функціям оркестрових голосів у Малера притаманна змінність; зміна функцій відбувається не тільки на межі синтаксичної фази (періоду, речення, фрази, мотиву), але, що відрізняє техніку Малера від техніки його попередників, у її середині» (Барсова, 1975: 426–427);

4) зменшення ролі фігураційної орнаментальності, відмова від «фонових» звучань, що корелює з вищими естетичними принципами ясності донесення музичної думки й доцільності, детермінований прагненням абсолютної тематизації музичної тканини. Останнє своєю чергою має й культурно-контекстуальне походження. Ю. Кон вважає, що в «запереченні орнаментальності, у відмові від уведення в музичну тканину нейтральних, нетематичних голосів позначився вплив художнього середовища Відня початку ХХ століття...» (Кон, 1984: 408). Винахідливість має бути спрямована на створення серйозного мистецтва, позбавленого зовнішніх ефектів (Кон, 1984: 408–409). Наслідками відмови від фонових елементів в оркестровій тканині (передусім шляхом їх тематизації) є порушення функціональної ієрархії її складових елементів. Проте

в Камерній симфонії *op. 9* ще є «залишки» фонів і фігурацій, трактованих виразно ритмічно й інтонаційно, тому про їхню «фоновість» свідчить остинатно повторювана ритміка, яка дещо нівелює їх індивідуальність і поєднання по вертикалі з виразною лінією, котра однозначно виконує функцію мелодії;

5) реалізація ідеї просторовості завдяки таким прийомам: а) яскравим тембровим перекличкам і зіставленням у результаті діалогічної («мозаїчної») оркестровки; б) тембровим нашаруванням мелодійних контрапунктів, що створює й тематичну, і смислову ємність, розширює оркестровий об'єм; в) зчепленням коротких мелодійних фраз, мотивів у різних тембрів часто без стику, з накладанням початку наступної на кінець попередньої (ідея інформативної насиченості, лаконічності, «спресованості»); г) застосування коротких фігур руху, які пронизують партитуру в різних напрямках;

б) деталізація оркестрової тканини, яка має генезис у камерному стилі й ансамблевому письмі, виявляється у швидких тембрових змінах по горизонталі та вертикалі, у під- та відключенні тембрів, у створенні різноманітних тембрових комбінацій між інструментами однієї та різних груп, у діалогічній оркестровці, «промальовці» ліній, у задіянні в активному тематичному процесі всіх партій.

Друга камерна симфонія А. Шенберга репрезентує, за висловом Н. Власової (2007), «ретроспективні тенденції» пізньої творчості композитора. Задумана одразу після першої і в такому ж «складі солістів», вона була переосмислена з точки зору складу й призначена для малого оркестру (Власова, 2007: 223–224).

У результаті аналізу партитури Другої камерної симфонії А. Шенберга *op. 38* ми виявили такі особливості оркестрового письма:

1) збереження подієвості високого ступеня по горизонталі та вертикалі оркестрової тканини, яка досягається: а) по вертикалі контрапунктичними нашаруваннями, проте менш насиченими й щільними, ніж у Камерній симфонії *op. 9*; застосуванням дублювань (унісонних, октавних, у терцію, варіантних), менш щільних (частіше 2-3 партії, рідше 4-5) і барвистих, ніж у Симфонії *op. 9*, більш довгих і націлених на рельєфну «промальовку» ліній; композитор майже не використовує коротких дублювань-«підсвіток»; б) по горизонталі імітаційно-поліфонічними передачами фраз від тембру до тембру (I частина), що сприяє тематизації оркестрової тканини і є виявом ансамблевого письма; широкому застосуванню діалогічної («мозаїчної») оркестровки (що особливо яскраво виявляється в II частині через зіставлення коротких фраз і мотивів);

2) тематизація й поліфонізація сприяють створенню полімелодійної оркестрової фактури й порушенню ієрархії оркестрових функцій. Традиційні функції застосовуються фрагментарно, часто в модифікованому вигляді, іноді є «вписаними» в полімелодійну фактуру. Змінність функцій партій у межах коротких проміжків часу зберігається;

3) відмова від орнаментальної фігураційності сприяє тематизації другорядних голосів оркестрової тканини, проте ступінь їх щільності менший порівняно із Першою симфонією;

4) інтерес до просторовості зберігається, що підтверджується застосуванням тембрових зіставлень у діалогічній оркестровці, різноманітних різноспрямованих фігур руху (пасажі, які короткими розчерками прорізають тканину, фігури кружляння), тембрових імітаційних передач по діагоналі партитури, продуманим чергуванням фрагментів із різною щільністю оркестрового простору;

5) деталізація зумовлюється поліфонізацією тканини та застосуванням тонкого діалогічного письма.

Загалом оркестрова тканина Другої камерної симфонії більш прозора й розріджена, більш графічна завдяки насиченості прийомами імітаційної поліфонії, в реалізації якої голоси вільно підключаються та відключаються, паузують. Тому щільність оркестрового простору в Другій менша за рахунок гнучкого під- та відключення голосів, що детерміновано логікою їх поліфонічного сплетіння. Своєю чергою у Камерній симфонії *op. 9* широко застосовується контрастна, різноманітна поліфонія з «потовщенням» ліній завдяки дублюванням, що створює густу, соковиту тканину. Туттійні фрагменти з насиченою вертикаллю в Другій доволі короткі, завжди змінюються прозорими фрагментами. Це визначає вельми продуманий драматургічний і оркестровий рельєф форми. Тематична «навантаженість» компенсується змінами щільності оркестрового простору без зниження ступеня інформативної насиченості й подієвості музичного процесу, знову ж таки, шляхом поліфонізації та тематизації тканини. Тим самим вищий естетичний принцип реалізації музичної думки втілюється, але в специфічних умовах постдодекафонної музичної мови композитора.

Викладені результати дослідження можуть бути використані в навчальних курсах із теорії та історії оркестровки та оркестрових стилів, сучасної музики. Перспективними положеннями роботи є дослідження специфіки оркестровки творів А. Шенберга атонального та додекафонного періодів із наступним компаративним аналізом заявлених наукових результатів.

Висновки. У наукових роботах А. Шенберга містяться цінні зауваження щодо естетичних принципів оркестровки. Вони утворюють струнку систему, яка корелює загальним естетичним принципам його творчості. Композитор наголошує на важливості підкорення всіх художніх засобів (у тому числі оркестровки) думці як вищому началу, виділяє ясність, доцільність, лаконізм/концентрованість як важливі якісні характеристики оркестровки, підкреслює зумовленість оркестровки матеріалом. Щодо власного оркестрового стилю зауважує важливість впливу камерного письма, який позначився на прозорості та накресленості ліній. Заявлені естетичні принципи втілюються А. Шенбергом у композиторській практиці. Аналіз двох творів, що належать до різних етапів творчої еволюції композитора (Камерну симфонію для 15 солуючих інструментів *op. 9* дослідники зараховують до тонального періоду, Другу камерну симфонію *op. 38* – до постдодекафонного). продемонстрував наявність константних принципів оркестрового письма, які можуть мати дещо різну технологічну реалізацію. До них ми зарахували підвищену подієвість по горизонталі й вертикалі,

переосмислення функціональної будови оркестрової тканини через тематизацію й поліфонізацію, швидкий темпоритм змін оркестрових функцій партій, відмову від фігураційності та орнаментальності, втілення ідеї просторовості, деталізацію оркестрової тканини. Детермінованість вибраних засобів оркестровки естетичними принципами свідчить про струнку систему композиторського мислення А. Шенберга.

Список використаних джерел:

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва : Советский композитор, 1975. 495 с.
2. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. Москва : Издательство ЛКИ, 2007. 422 с.
3. Кон Ю. Шенберг. *Музыка XX века: Очерки*. Ч 2, кн. 4. Москва : Музыка, 1984. С. 401–425.
4. Савченко Г.С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від раних балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. 16. С. 242–258. DOI: 10.34064/khnum2-1614.
5. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. Москва : Советский композитор, 1984. 319 с.
6. Шенберг А. [Антон Веберн: Klangfarbenmelodie] / А. Шенберг. *Стиль и мысль. Статьи и материалы* / сост., пер., комм. Н. Власовой и О. Лосевой. Москва : Издательский Дом «Композитор», 2006. С. 510–516.
7. Шенберг А. Композиция на основе двенадцати тонов / А. Шенберг. *Стиль и мысль. Статьи и материалы* / сост., пер., комм. Н. Власовой и О. Лосевой. Москва : Издательский Дом «Композитор», 2006. С. 125–157.
8. Шенберг А. Малер / А. Шенберг. *Стиль и мысль. Статьи и материалы* / сост., пер., комм. Н. Власовой и О. Лосевой. Москва : Издательский Дом «Композитор», 2006. С. 32–57.
9. Шенберг А. Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль / А. Шенберг. *Стиль и мысль. Статьи и материалы* / сост., пер., комм. Н. Власовой и О. Лосевой. Москва : Издательский Дом «Композитор», 2006. С. 58–74.
10. Шенберг А. Тренировка слуха путем сочинения / А. Шенберг. *Стиль и мысль. Статьи и материалы* / сост., пер., комм. Н. Власовой и О. Лосевой. Москва : Издательский Дом «Композитор», 2006. С. 162–168.
11. Arnold Schönberg: Interview Mit Mir Selbst. URL: <https://www.schoenberg.at/index.php/de/arnold-schoenberg-interview-mit-mir-selbst>. (дата звернення 04.11.2020).

References:

1. Barsova, I. (1975). Simfonii Gustava Malera [Gustav Mahler's Symphonies]. Moscow, 495 [In Russian].
2. Vlasova, N.O. (2007). Tvorchestvo Arnolda Shenberga [Arnold Schoenberg's work]. Moscow, 422 [In Russian].
3. Kon, Iu. (1984). Shenberg [Schoenberg]. *Music of the XX century: Essays*. P. 2, book 4. Moscow, 401–425 [In Russian].
4. Savchenko, H. S. (2019). Bahatofihurnist orkestrovoho pysma yak pryntsyv orhanizatsii chasu i prostoru v orkestrovyykh tvorakh I.F. Stravinskoho (vid rannikh baletiv do Symfonii in C ta Symfonii u trokh chastynakh) [Orchestral composition multifigure as a principle of time and space organization of Ihor F. Stravinsky's orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in three movements)]. *Aspects of historical musicology*, 16, 242–258 [In Ukrainian]. doi: 10.34064/khnum2-1614.
5. Holopova, V.N., Holopov, Yu.N. (1984). Anton Vebern. Zhizn i tvorchestvo [Anton Webern. Life and art]. Moscow, 319 [In Russian].
6. Shenberg, A. (2006). [Anton Vebern: Klangfarbenmelodie] [Anton Webern: Klangfarbenmelodie]. *A. Schoenberg. Style and thought. Articles and materials*. Moscow, 510–516 [In Russian].
7. Shenberg, A. (2006). Kompozitsiia na osnove dvenadcati tonov [Composition based on twelve tones]. *A. Schoenberg. Style and thought. Articles and materials*. Moscow, 125–157 [In Russian].
8. Shenberg, A. (2006). Maler [Mahler]. *A. Schoenberg. Style and thought. Articles and materials*. Moscow, 32–57 [In Russian].
9. Shenberg, A. (2006). Novaia muzyka, ustarevshaia muzyka, stil i mysl [New music, old music, style and thought]. *A. Schoenberg. Style and thought. Articles and materials*. Moscow, 58–74 [In Russian].
10. Shenberg, A. (2006). Trenirovka slukha putem sochineniia [Ear training by composing]. *A. Schoenberg. Style and thought. Articles and materials*. Moscow, 162–168 [In Russian].
11. Arnold Schönberg: Interview Mit Mir Selbst. URL: <https://www.schoenberg.at/index.php/de/arnold-schoenberg-interview-mit-mir-selbst> [In German].