

УДК 781.6:785](045)

DOI: 10.31318/2414-052X.3(60).2023.296798

БОРИСЛАВ СТРОНЬКО

ORCID iD: 0000-0001-9541-1272

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

stronkob@gmail.com

ЛОКАЛЬНЕ АНСАМБЛЮВАННЯ В ОРКЕСТРОВОМУ МИСЛЕННІ

Розглянуто художньо важливе явище тимчасового виділення з оркестрового цілого ансамблів, які тривають впродовж певної структурної одиниці композиції. Названо таке явище «локальним ансамблюванням». Визначено принципи розрізнення у наявній літературі оркестрових соло й ансамблю солістів як переважно групового ефекту звучання. Обґрунтовано наукову новизну дослідження, яка впливає з особливого погляду на оркестр як на поле перетину та виникнення інструментальних ансамблів. Здійснено порівняльний аналіз партитур різних епох у контексті динамічної опозиції «повнота — неповнота». Виявлено адитивний та субтрактивний принципи співвіднесення оркестрової цілісності з вибірками інструментів, де перший утворюється з додавання ансамблів, які сумарно утворюють оркестр як наслідок, а другий — з виділення в оркестрі окремих ансамблів як його тимчасово автономних частин. З'ясовано, що попри наявність у попередніх дослідженнях оркестрових патернів (груп тембрів) та згадування ансамблів оркестрових солістів, групове ансамблювання як структурно відокремлений феномен ще не знаходив достатнього розгляду. Показано ефективність прийому локального ансамблювання для підкреслення архітекtonіки творів, надання імпульсу для активного розгортання драматургії (вступ до опери «Парсифаль» Р. Вагнера). Проаналізовано одночасний поділ оркестру на підгрупи з різним фактурно-тематичним змістом, у другій частині Бранденбурзького концерту № 2 Й. С. Баха. Виявлено явище «ансамблю поза загальним оркестровим розвитком» у Шостій симфонії Гії Канчелі. Описано своєрідне явище акомпанованої послідовності локальних ансамблів у другій частині Концерту для оркестра Б. Бартока. Висвітлено опосередкований наслідок локального ансамблювання у партитурах для великого оркестру на підставі порівняння оркестрових складів у творчості І. Стравінського, Е. Вареза та А. фон Веберна. Доведено, що локальний ансамбль — це явище діалектичної взаємодії оркестрової цілісності та її частин, яке сприяє збагаченню оркестрового мислення, розмежуванню музичних структур, дає поштовх музично-драматичним колізіям та пошуку нових типів оркестру та його функціонування.

Ключові слова: локальне ансамблювання, адитивний принцип оркестрування, субтрактивний принцип оркестрування, зіставлення локальних ансамблів, оркестрове ціле.

Постановка проблеми... Симфонічний оркестр, його історія, різновиди та аспекти функціонування постійно знаходяться у фокусі інтересу дослідників. Проте, розгляд цього явища спирається або на оркестрове ціле, або на його елементи нижнього структурного рівня — окремі інструменти, партії, тембри.

Поєднання таких складових у групи оркестру також отримало осмислення у музикознавчій літературі з акцентом на групах оркестру, поєднаних спільністю конструкції та тембру. Тим не менш, у багатющій симфонічній літературі наявні численні випадки ситуативних поєднань оркестрових партій — поєднань, які не охоплюють всього наявного складу оркестру та виконують особливі художні й логіко-конструктивні завдання. Безперечно, що настільки розповсюджені явища не могли залишитися непоміченими серед дослідників, але зазначену тему не вичерпано.

Задля пояснення останнього твердження наводимо стислий **аналіз останніх досліджень і публікацій**, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми. Симфонічний оркестр та оркестровка розглядалися з дуже різних позицій: тембрових, фактурних (Жарков, 2020; Іщенко, 2012), функціональних (Банщиков, 1999), драматургічних (Іщенко, 2012), стилістичних (Коробецька, 2011), історії оркестру та його концепцій (Коробецька, 2011; Карс, 1925; Губо, 2009; Ракочі, 2016), типів взаємодії музикантів оркестру (Бородавкін, 1998), навчально-практичних (Клебанов, 1972) тощо. При цьому оркестр осмислювався як певна масштабна цілісність. Діалектика цілого та його частини розглядалася в аспекті оркестрових соло та солювання у працях українського дослідника В. Ракочі (2016, 2020, 2021). Проте між полюсами «соло та оркестр» у цілому присутні неповні склади, виділені з оркестру, які не знайшли достатнього розгляду як окремий феномен. Наприклад, оркестрові передачі та перегукування (переклички) спираються саме на неповноту використання оркестрового складу принаймні в одному з елементів переклички (адже вони можуть бути й сольними, й груповими, й сольньо-груповими, й за принципами *solo – tutti, soli – ripieni*) (Ракочі, 2021). Безумовно, тут є усвідомлення деталізації оркестрового цілого, причому у подієвому відношенні. Проте складовою такої деталізації, як бачимо, може бути і соло, й партія, й оркестрова група. Відносна самостійність певного набору інструментів як сталого — на деякий час — ансамблю недостатньо системно розглядається як окремий предмет дослідження. Тобто, навіть

оркестрові прийоми, зазначені вище, усвідомлюються з позиції особливого функціонування цілого без наголошування тимчасової автономії частин.

Важливе виключення ми зустрічаємо у дослідженнях згаданого вище В. Ракочі. Так, у статті, присвяченій оркестровому мисленню у *Nachtmusik* з 7-ї симфонії Малера, вчений виділяє поняття «*in-orchestra ensembles*» (ансамблі-в-оркестрі), переважно з позицій персоніфіковано-концертної взаємодії різних соло. У Висновках статті він зазначає. Що Малером «Оркестр інтерпретовано як поєднання солістів, а не як монолітне ціле» (Ракочі, 2020). Натомість, у цій статті наведений випадок трактовано як один з можливих, поряд з монолітними звучаннями групового типу та низкою проміжних варіантів.

У монографії С. Коробецької також зустрічаємо близький підхід до обраної нами тематики. Дослідниця зазначає, що «... камерно-інструментальний стиль ХХ ст. має дві гілки: • необарочний камерний стиль <...> з його зменшеним камерно-концертним складом та старовинними інструментами; • сучасний камерно-оркестровий стиль без орієнтації на старовинну музику, але з індивідуалізованим складом оркестру та опорою на сучасні мовні засоби» (2011, с. 145). В іншому розділі монографії зазначені причини цього явища: «... скептичне ставлення до естетики романтизму на початку ХХ століття <...> звідси відмова від великих романтичних оркестрових складів <...> інтенсивні пошуки у галузі нових виражальних засобів, висування тембру на «авансцену» спонукали композиторів уважно вслуховуватися у тембр кожного інструмента <...> поліфонізація композиторського мислення вимагала чіткого чуття кожної мелодичної лінії, прозорості оркестрового звучання» (2011, с. 268). Там само вчена солідаризується із думкою Т. Адорно про розщеплення соціальної цілісності як прообраз для відповідної моделі оркестру (*ibid.*).

Як бачимо, у якісних працях, близьких до обраної нами тематики, наголос робиться або на цілісному складі оркестру, хай й розвантаженого від романтичної «надмірності», або на виділенні соло або декількох солюючих голосів з цілого. Ми б, однак, зробили наголос саме на груповому аспекті явища. Доступні нам іноземні джерела також впритул підходять до позначеної

проблематики, як Сон Хуї Чон, Дана де Влігер, Девід Гурон у статті «*Study of Instrument Combination Patterns in Orchestral Scores from 1701 to 2000*» («Дослідження про патерни сполучень інструментів) у оркестрових партитурах з 1701 по 2000 роки»). Їх дослідження розвиває емпіричний метод Р. Джонсона, заснований на рандомно обраних з 50 партитур моментах звучання, поєднаних у три кластери: стандартний, гучнісний, колористичний (в оригіналі: «*The Standard cluster, the Power cluster, the Color cluster*») (Johnson, 2011). Цей підхід, який спирається на партитури романтичної доби, розвинуто на базі більш широкого часового діапазону, відповідно до назви дослідження – з 1701 по 2000 роки. (Чон, Влігер, Гурон, 2016). Проте метод залишився статистичним в основі — скільки та яких інструментів залучено в обраних партитурах. З якою метою вони задіяні — це лишається завданням для подальших досліджень, одним з яких є й наше.

Отже, головною **метою** статті є більш повне розуміння художньо-виконавських можливостей оркестру. Це потребує вирішення наступних **завдань**:

- 1) доповнення інтегрованого сприйняття оркестру іншим, динамічно-дискретним;
- 2) виділення з оркестрового цілого зон неповного звучання за фактурними та композиційними критеріями;
- 3) з'ясування їх походження та призначення з художньої та логіко-конструктивної позицій.

Методами дослідження стали: порівняльний аналіз партитур різних епох, індуктивні узагальнення, системний підхід у розумінні локального ансамблювання, яке можна зрозуміти лише в обопільному зв'язку з оркестровою цілісністю у повноті її художнього та структурного навантаження.

Виклад основного матеріалу дослідження... Симфонічний оркестр — не тільки ціле, а й поле перетину різних сполучень наявних у ньому інструментів, партій. Тобто, у партитурах з оркестру як мета-ансамблю час від часу виділяються менші ансамблі. Їх назвемо словосполученням «локальні ансамблі»

з огляду на обмеженість їх дії у часі музичного твору. Відповідно, локальним ансамблюванням надалі називатимемо «структурно або фактурно автономні проміжки звучання неповного складу оркестру». На відміну від терміну В. Ракочі «ансамбль-у-оркестрі» ми наголошуємо не на виділенні групи солістів з оркестру, а на виділенні тимчасово стабільної групи (необов'язково солістів) з оркестру.

Це явище притаманне оркестровому мисленню фактично від самого початку. Оркестр в опері Монтеверді «Орфей» (1607 р.) лише зрідка звучить у повному складі (*tutti li stromenti*), а саме у вступній Токаті, в одному з п'ятиголосних хорів, у двох з трьох «симфоній».

Натомість, переважають ансамблі, як правило, обумовлені ситуацією. Наприклад, у сцені появи Орфея в підземному царстві це орган та тромбони. Британський дослідник Адам Карс у класичній праці про історію оркестру зазначає такі локальні склади в опері, як:

- «дві скрипки з клавесином та кітарроне;
- дві скрипки басовою віолою, з клавесином та кітарроне;
- дві малі флейти (*flautini*) з тими ж щипковими інструментами;
- п'ять віол з контрабасом, з тими ж щипковими інструментами;
- корнети, тромбони та органи» і т.д. (1925, с. 41).

Сумарне звучання є немовби наслідком поєднання ансамблів у над-ансамбль.

Такий хід оркестрового мислення — від локально-неповних звучань до узагальнено-сумарного, пропонуємо називати «адитивним» (від лат. *additio* — додавання) *підходом* у оркестровому мисленні. Наприкінці того ж 17-го століття почав формуватись й протилежний, «субтрактивний» (від лат. *subtractio* — виділення) підхід у оркестровому мисленні. Наприклад, у творчості Ж.Б. Люллі оркестр є менш різноманітним за тембрами, ніж це було в Орфеї Монтеверді, проте він складає досить унормовану, цілісну звучність (Карс, 1925). В окремих оперних номерах з цілого виділяються менші ансамблі: дві скрипки з віолончеллю або два гобої з фаготом. Такий прийом характерний не тільки для

творчості Люллі, він зустрічається і у відомих творах Й.С.Баха, напр., в арії «*Buss und Reu*» зі «Страстей за Матвієм» (дві флейти та *continuo*) та у «*Quoniam*» з Меси *h-moll* (валторна, два фаготи та *continuo*).

Попри простоту прийому, він є надзвичайно ефективним з позицій створення контрастної звучності та виділення частини великого твору з контексту. Як й у випадку з оперою «Орфей» Монтеверді, тут лише намічено один з алгоритмів співвіднесення оркестрового цілого з локальними ансамблями — проте намічено досить відчутно. У подальшому розвитку оркестрового мислення обидві тенденції міцнішають та складнішають. Локальне ансамблювання малої групи інструментів (*soli*) у зіставленні з *tutti* (точніше – *ripieni*, всіх, окрім солістів) стає типовим для жанру *concerto grosso*.

Яскравим випадком субтрактивного підходу до локального ансамблювання є остання, четверта частина Бранденбурзького концерту №1 Й.С. Баха (*BWV* 1046). Основна тема звучить у повного складу, вона асоціюється з урочистим менуетом. Перший епізод — у двох гобоїв та фаготу, у характері більш камерного менуету, складаючи перше тріо цього танцю (як відомо, взагалі термін *trio* спочатку позначав розділ, у якому грають лише три інструменти). У другому епізоді задіяні лише струнна група та клавесин як *continuo*. У третьому епізоді двоголосся розподілено між трьома гобоями в унісон та двома валторнами в унісон. Фактично утворюється менует з трьома тріо, індивідуалізованими як щодо тембрового складу, так і завдяки дедалі більшому темповому та метричному контрасту з основним матеріалом.

Глибокі цезури остаточно засвідчують про намір Й.С.Баха використати локальне ансамблювання як формотворчий чинник, як засіб розмежування структур. Те, що епізоди 1 та 3 доручені виключно духовим, а епізод 2 — лише струнним (включно з клавесином), доповнює зростання контрасту між рефреном та епізодами стабілізуючим фактором тембрової симетрії.

Склад оркестру показаний як загалом, так і по частинах. Натомість, динамічної взаємодії між оркестром та виділеними з нього локальними ансамблями у наведеному прикладі нема — цього авторський задум й не

потребує. Автономія неповних складів тут принципова — так утворюються «п'єси усередині п'єси», розосереджена мікросюїта як складова фіналу Концерту.

Значно більш гнучкий спосіб локального ансамблювання наявний у другій частині того ж Бранденбурзького концерту №1. Порівняно з іншими частинами оркестр тут розвантажено від двох валторн. Хоча гобої, фаготи та струнні, включно із солюючою скрипкою *piccolo*, грають фактично безперервно, функції між ними перерозподіляються кожні декілька тактів: мелодія переходить від скрипки пікколо до першого гобою, потім до басів (віолончелі, контрабаси та фаготи у дублюванні). Акомпанемент та середні поліфонічні голоси багаторазово передаються від трьох верхніх партій струнних до трьох гобоїв.

Отже, кількісні показники ансамблю не змінюються, проте якість звучання постійно варіюється, бо суб-ансамблі постійно обмінюються функціями між собою. Походячи від хорового антифону, ця логіка тембро-фактурного мислення сягає тут справжньої витонченості і художньої гнучкості. Можлива аналогія із тріадою «теза — антитеза — синтез» (відповідно, «струнні — духові — струнні разом із духовими»).

Ще більший контраст між загальним складом оркестру та використаним у окремій частині твору бачимо у другій частині Бранденбурзького концерту №2. З повного складу (*soli*: труба, флейта, гобой, скрипка, *ripieni*: вся струнна група та клавесин) в *Andante* залишаються лише сольні тембри: флейта, гобой, скрипка; віолончель разом із клавесином як *continuo*. Отже, фактично звучить камерний квінтет посеред симфонічної партитури.

Деяке розвантаження складу у повільній частині циклу надалі стане типовим для ранньокласичних симфоній Й. Гайдна — у №№ 10-42 у таких частинах залишається лише струнна група, іноді з додаванням солюючої флейти. Тобто, локальне ансамблювання стає принципово усвідомленим фактором виділення частин з великого цілого. В *Adagio* з Сорок п'ятої, «Прощальної», симфонії австрійський класик виявляє гнучкість підходу до локального ансамблювання: експозицію та розробку виконують виключно струнні. З кінця

розробки до них додаються по два гобої та валторни, але пунктирно, ледь підкреслюючи окремі моменти звучання струнних. Формально у 2-й частині використано весь склад, притаманний Сорок П'ятій симфонії, проте у цілому ефект локального ансамблювання струнних переважає і відчувається. Додавання духових стає чинником мінімального оновлення звучання та підкреслення структурних розмежувань.

Динамізація прийому локального ансамблювання зростає від часів Гайдна до доби пізнього романтизму. Виникає дедалі більше підстав вважати цей прийом ще й чинником музичної драматургії, принципову неповноту звучання — свого роду позитивною провокацією розвитку, ускладнення.

Зокрема, у Дев'ятій Симфонії Ф. Шуберта друга частина починається (до відмітки А) фактично як п'єса для солюючого гобоя (потім й кларнета) та струнних. У кадансі (тт.15-17) тимчасово виникають два фаготи з двома валторнами. Лише з такту 30, відмітка А, після акорду *tutti*, звучність та виклад отримують повний оркестровий масштаб виявлення. У наведеному випадку локальний ансамбль зіставлено з оркестром у цілому.

Ще більш складним прикладом є початок Шостої симфонії Г. Канчелі. У перших тактах солюють два альти, тихо та віддалено. З ц. 2 їх змінюють клавесин та флейти, потім з т. 11 цієї ж цифри додається арфа. З ц. 4 ці два локальних ансамблі починають перетинатися у часі. Надали прецедент додавання ансамблів спрацьовує як привід для активного вступу міді та, відповідно, драматизації музики.

Показово, що тема двох солюючих альтів ніби ізольована від перебігу основних подій у Шостій симфонії, ці два інструменти віддалені від оркестру навіть просторово, згідно до ремарки автора у партитурі; їх тема не спричиняє прямого впливу на розвиток цілого; їх тихе звучання ігнорує бурхливі катаклізми оркестру, виринаючи після кульмінацій (див. цифри 21, 40). Цей локальний ансамбль утворює ніби альтернативний світ щодо оркестру, підсилюючи драматизм цілого за контрастом.

Отже, по наведених прикладах бачимо драматургічний потенціал адитивного підходу до локального ансамблювання: неповнота складу, звучання відчувається як недостатність, що провокує поступове нарощення або вторгнення *tutti* у подальшому розгортанні музичного задуму.

Поряд із цим прийомом, що, можливо, «генетично» похідний від зіставлення *soli — ripieni* у жанрі *Concerti grossi*, широко використовується й зіставлення локальних ансамблів між собою. Подібна ідея почергового показу, а втім — поєднання ансамблів у спільне звучання¹ реалізована у п'єсі Ч. Айвза «Центральний парк у темряві». Щоправда, в американського композитора досить складний та неоднозначний варіант поєднання звучань: повільні та тихі акорди струнної групи потім лише накладаються на швидкі та імпульсивні поспівки солюючих дерев'яних духових та на підкреслено жестові акорди двох фортепіано. Три пласти звучання зберігають взаємну незалежність за гармонією, метроритмом, навіть темпом. Це співіснування, а не злиття.

Зазначені приклади показують: окрім різниці між адитивним та субтрактивним підходами до локального ансамблювання є й різна чіткість виділення цього прийому з контексту. Включення локального ансамблю до суцільної лінії розвитку, що веде від підкреслено неповного звучання до *tutti*, призводить до поступового розмивання кордонів між локальним та тотальним ансамблюванням. Воно, насамперед, є фактором музичної драматургії. Різке відокремлення локального ансамблю, як у фіналі Бранденбурзького концерту №1, більшою мірою спрямоване на враження самодостатності локальних ансамблів. Воно, насамперед, є фактором музичної архітекtonіки. Найчастіше воно створює ефект інтермедії, відволікання від цілого, розвантаження, часткового, детального ракурсу замість загальної панорами. Спрямованість на наскрізний розвиток, притаманна значній частині симфонізму, починаючи з Бетховена, більшою мірою активізувала першу можливість — як дієвий чинник драматургії. Друга можливість отримала новий імпульс, починаючи з

¹ Такий принцип побудови послідовно втілений у *Scherzo* з Четвертої симфонії П. Чайковського.

постромантичної епохи. Вже у музичних драмах Р. Вагнера бачимо прагнення до оперування обмеженими, але дуже характерними тембровими наборами. У німецького композитора такий прийом, щоправда, включено у наскрізне драматургічне становлення.

Яскравим прикладом є вступ до «Парсифалю», тт. 39-77. У тактах 39-43 хоральна тема звучить у труб та тромбонів, її відлуння — у дерев'яних духових та I валторни. У тт. 44-55 наявне проведення теми у повного складу міді, з т.50 додаються дерев'яні.

З т. 51: локальні ансамблювання, до того майже ізольовані, вже перетинаються із тенденцією до оркестрового *crescendo*: у тт. 51-59 звучать струнні; у тт. 60-63 – дерев'яні духові та I валторна.

Потім ансамблі частково накладаються: у тт. 62-67 долучаються струнні; у тт. 66-68 – валторни та фагот додаються до струнних.

У тт. 69-72 відбувається злиття ансамблів у *tutti* (*Sehr gehalten*). У тт.73-77 — знов використано ансамбль з дерев'яних духових та валторни.

Отже, у наведеному уривку перетин локальних ансамблів характеризується як споглядально-антифонним зіставленням окремих звукових мас, так і послідовним динамічним, векторним розвитком.

Цікавим прикладом локального ансамблювання є друга частина «Концерту для оркестру» Б. Бартока, «Гра пар». Почергово солують по два однакові інструменти: два фаготи у сексту, два гобої у терцію, дві флейти у квінту, два кларнети у септиму, дві труби у секунду. Неповний склад оркестру — переважно струнні — делікатно акомпанує солістам (отже, можемо відмітити у наведеній частині Концерту для оркестру своєрідне явище «акомпанованої послідовності локальних ансамблів»). У репризі 2-ї частини ці пари-дуети частково взаємно накладаються. Акомпануючий пласт тяжіє до наскрізного розгортання. Парад дуєтів дотепно поєднує колористичну та синтаксичну роздільність кожного парного фрагменту із об'єднуючим впливом самого принципу гри пар як тривалого чинника.

Зрештою, у низки авторів прийом локального ансамблювання став проміжною ланкою на шляху до індивідуалізації оркестрового складу у окремих творах.

Так, з велетенського набору інструментів «Весни священної» І. Стравінського у деяких номерах виділено своєрідні характерні склади у:

- «Таємних іграх дівчат» — альти *divisi* аб, інші струнні грають або флажолетами, або *pizzicato*, а також чотири валторни та три труби;

- «Весняних хороводах» — флейти, включно з пікколо, кларнети, включно з пікколо та двома басовими, фаготи з контрафаготами, дубльовані струнними *pizzicato* (оригінальна темброва вибірковість звучань потім розвивається у процесі розвитку).

Натомість, у багатьох більш пізніх творах І. Стравінський використовує подібні вибіркові склади принципово протягом всієї композиції. Так, у «Симфонії псалмів» струнна група позбавлена скрипок та альтів, проте є два роялі. У «Месі» з інструментів супроводу наявні лише по два гобої, фаготи, труби, тромбони. У «*Requiem canticles*» з інструментів оркестру є: чотири флейти, два фаготи, чотири валторни, дві труби, три тромбони, ударні, арфа, рояль, челеста, струнна група. Кожен такий твір, попри обмеженість тембрових засобів та навіть завдяки їй, отримує своєрідність звучання, що виділяє задум поміж інших.

Подібне явище спостерігається й у творчості А. Веберна. Після повного складу оркестру у Пасакалії ор. 1 в оркестрових творах ор. 5, ор. 6 бачимо використання неповних, індивідуалізованих складів у окремих п'єсах циклів; у опусах 22, 24, 30 — неповні склади на весь твір, що спричиняє своєрідну прозорість звучання, крихку та блискучу гру тембрових фарб.

Ту ж тенденцію можна відзначити й у Е. Вареза. У його творі «Танок для Берджесса» (“*Dance for Burgess*”) використано: флейту пікколо, кларнет пікколо *in Es*, кларнет *in B*, валторну, трубу, тромбон, тубу, ударні (китайські коробочки — два набори, барабани, бубон, литаври, гуїро, клавес) фортепіано; струнні використано опціонально, на вибір: сольні або множинні. У «Іонізаціях» ор. 8

використано виключно ударні з роялем, але за насиченістю та багатоплановістю звучання твір є радше оркестрово-симфонічним, ніж камерним. Тільки струнні та ударні використано у творі “*Fratres*” Арво Пярта¹.

Отже, у деяких творах останнього століття прийом локального ансамблювання став підставою для наступного кроку у оркестровому мисленні: замість виділення частини з твору вибіркова неповнота інструментального складу виділяє весь твір з низки інших. Обмеженість засобів має необмежену кількість варіантів, отже, є фактором креативності та своєрідності мислення.

Однак, це не виключає подальших випадків використання прийому локального ансамблювання усередині традиційного повного складу оркестру, як, наприклад, у гранично камерних епізодах симфонії №5 В. Сильвестрова.

Особливу методологічну проблему складає виділення локального ансамблювання з контексту цілого, коли використання неповного оркестрового складу трапляється часто, але структурно недостатньо чітко та тривало. Адже суцільне *tutti* від початку до кінця є гранично нетиповим й непродуктивним для музичних творів. Наприклад, у темі *Scherzo* з Другої симфонії Бетховена фактура спирається на переклички частин оркестру. Проте вони перегукуються у настільки тісних часових проміжках, що ефекту ансамблювання як естетично самодостатнього звучання даного набору інструментів все ж не виникає. Тому ми пропонуємо достатнім часовим та структурним масштабом для локального ансамблювання вважати побудову, що викладає завершену (реально або потенційно) тему.

Висновки.

1. Локальне ансамблювання — широко вживаний, естетично та технічно важливий прийом оркестрового мислення. Сутність локального ансамблювання — у використанні лише частини (або виокремленні фактурних сегментів) з наявного повного складу оркестру протягом тематично вагомої структури, реально або потенційно завершеної.

¹ Версія 1991 року для струнних та ударних

2. Використання локального ансамблювання як композиторського прийому надає великі можливості для:

- створення тембрових та фактурних контрастів, тобто змін забарвлення, обсягу, насиченості звучання;
- розмежування структур, аж до їх відокремлення у майже самостійні п'єси;
- створення приводу для подальшого ускладнення, нарощення звучання, зростання драматургічної напруги, для її розрядки після кульмінацій.

3. Локальне ансамблювання — приклад діалектичної взаємодії частини та цілого, структура, яка тимчасово пропонується слухачеві як художньо автономна цілісність, що потім інтегрується у більш широкий контекст, не розчиняючись у ньому, а зіставляючись із ним.

Перспективи подальшого використання прийому локального ансамблювання, на наше припущення, можуть полягати: у побудові повної концепції симфонічного твору як поля взаємодії локальних ансамблів без їх фінального поєднання — тобто, унітарну модель оркестру можна доповнити конфедеративною; у вивченні перерозподілу груп, які звучать водночас (на кшталт *Adagio* з Першого Бранденбурзького концерту Й.С. Баха).

Список використаної літератури і джерел

1. Баншиков, Г. И., 1999. *Законы функциональной оркестровки*: учебное пособие. Санкт-Петербург: Композитор.
2. Бородавкін, С. О., 1998. *Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська державна консерваторія ім. А. В. Нежданової.
3. Жарков, О. М., 2020. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, сс.140–152.
4. Іщенко, Ю. Я., 2012а. Про взаємодію тембрового диференціювання та інтегрування у симфоніях П. І. Чайковського. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 94, сс.198–231.
5. Іщенко, Ю. Я., 2012б. Темброва модуляція в симфоніях Б. Лятошинського. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 94, сс.232–244.
6. Клебанов, Д., 1972. *Искусство инструментовки*. Киев: Музыкальная Украина.
7. Коробецька, С. Ю., 2011. *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність*: монографія. Київ: Видавництво НПУ ім. М. Драгоманова.
8. Ракочі, В. О., 2016. *Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

9. Ракочі, В. О., 2021. Темброві перегукування як багатofункціональна система у Концерті для скрипки з оркестром Чайковського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.257–261.
10. Goubault, C., 2009. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*. Paris: Minerve.
11. Johnson, R., 2011. The Standard, Power, and Color model of instrument combination in Romantic-era symphonic works. *Empirical Musicology Review*, 6(1), pp.2–19.
12. Rakochi, V., 2020. The “Orchestra of Soloists” in Mahler’s *Nachtmusik*. Principles of music composing: orchestra in contemporary context, XIX. *Lietuvos muzikos ir teatro akademija*, 85–94.

Referenses

1. Banshchikov, G. I., 1999. *Zakony funktsional'noi orkestrovki: uchebnoe posobie* [Functional orchestration laws]. Sankt-Peterburg: Kompozitor.
2. Borodavkin, S. O., 1998. *The priciples of orchestral thinking of J. S. Bach*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Odesa State Conservatory named after A. V. Nezhdanova.
3. Zharkov, O. M., 2020. Podviina pryroda funktsionuvannia tembru v orkestrovnykh tvorakh: interpretatsiinyi aspekt [The dual nature of timbre functioning in orchestral works: an interpretive aspect]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 129, pp.140–152.
4. Ishchenko, Yu. Ya., 2012a. Pro vzaiemodiiu tembrovoho dyferentsiiuvannia ta intehruvannia u symfoniakh P. I. Chaikovskoho [On the interaction of timbre differentiation and integration in the symphonies of P. I. Tchaikovsky]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 94, pp.198–231.
5. Ishchenko, Yu. Ya., 2012b. Tembroma moduliatsiia v symfoniakh B. Liatoshynskoho [Timbral modulation in the symphonies of B. Lyatoshynskiy]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 94, pp.232–244.
6. Klebanov, D., 1972. *Iskusstvo instrumentovki* [The art of instrumentation]. Kiev: Muzykal'naya Ukraina.
7. Korobetska, S. Yu., 2011. *Orkestrovyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist: monohrafiia*. Kyiv: Vydavnytstvo NPU im. M. Drahomanova.
8. Rakochi, V. O., 2016. *The evolution of the instrumental solo as a reflection of the development of the symphony orchestra of the late 18th and early 20th centuries*. Ph.D. in Art History. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
9. Rakochi, V. O., 2021. Tembрові перегукування як багатofункціональна система у Концерті для скрипки з оркестром Чайковського [Timbral alternations in Tchaikovsky’s violin concerto as a multifunctional system]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, pp.257–261.
10. Goubault, C., 2009. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*. Paris: Minerve.
11. Johnson, R., 2011. The Standard, Power, and Color model of instrument combination in Romantic-era symphonic works. *Empirical Musicology Review*, 6(1), pp.2–19.
12. Rakochi, V., 2020. The “Orchestra of Soloists” in Mahler’s *Nachtmusik*. Principles of music composing: orchestra in contemporary context, XIX. *Lietuvos muzikos ir teatro akademija*, 85–94.

BORISLAV STRONKO

ORCID: 0000-0001-9541-1272

*Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Theory and History of Music Performance
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
stronkob@gmail.com*

LOCAL ASSEMBLY IN THE ORCHESTRAL THINKING

The artistically important phenomenon of the temporary separation of ensembles from the orchestral whole, which lasts for a certain structural unit of the composition, is considered. This phenomenon is called "local ensemble". The principles of distinguishing in the existing literature between orchestral solos and soloist ensembles as mainly a group sound effect are defined. The scientific novelty of the study, which stems from a special view of the orchestra as a field of intersection and emergence of instrumental ensembles, is substantiated. A comparative analysis of scores from different eras was carried out in the context of the dynamic opposition "completeness - incompleteness". The additive and subtractive principles of correlation of orchestral integrity with instrument samples are revealed, where the first is formed by adding ensembles that collectively form the orchestra as a result, and the second — by selecting individual ensembles in the orchestra as its temporarily autonomous parts. It was found that despite the presence of orchestral patterns (groups of timbres) and the mention of ensembles of orchestral soloists in previous studies, group ensemble as a structurally separate phenomenon has not yet been sufficiently considered. The effectiveness of using local ensembles to emphasize the architecture of works, to provide an impetus for the active development of drama (introduction to the opera "Parsifal" by R. Wagner) is shown. The simultaneous division of the orchestra into subgroups with different textural and thematic content in the second part of Bach's Brandenburg Concerto No. 2 is analyzed. The phenomenon of "an ensemble outside the general orchestral development" in Gia Kancheli's Sixth Symphony has been revealed. A peculiar phenomenon of the accompanied sequence of local ensembles in the second part of Bartok's Concerto for Orchestra is described. The indirect consequence of local ensemble in scores for a large orchestra is highlighted on the basis of a comparison of orchestral compositions in the works of I. Stravinsky, E. Varese and A. von Webern. It is proven that the local ensemble is a phenomenon of dialectical interaction of the orchestral integrity and its parts, which contributes to the enrichment of orchestral thinking, the demarcation of musical structures, gives impetus to musical-dramatic collisions and the search for new types of orchestra and its functioning.

Key words: local ensemble, additive principle of orchestration, subtractive principle of orchestration, comparison of local ensembles, orchestral whole.

Стаття надійшла до редакції 06.07.2023 р.