

ПОНЯТТЯ «АНСАМБЛЕВЕ ПИСЬМО»: ДО ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЇ

785.071.1(430)
ID ORCID 0000-0003-3589-3315
DOI 10.33625/2409-2347-2020-1-63-69

Смірнова І. В. Поняття «ансамблеве письмо»: до проблеми дефініції. У статті здійснюється спроба окреслення смислового поля і формулювання чіткої дефініції поняття «ансамблеве письмо». Висвітлюються різноманітні аспекти трактування поняття «письмо» в науковій літературі у сферах хорової та оркестрової музики, на рівні композиторського мислення та музичних складів. Виявляється, що в різних аспектах дослідження під письмом розуміють стійкий комплекс/систему технологічних прийомів, принципів, націлених на створення єдності та цілісності. Поняття «ансамблеве письмо» досліджується на основі єдності двох складових (ансамбль та письмо). Пропонується наукова дефініція поняття «ансамблеве письмо». Узагальнюються стійкі ознаки, що відмежовують ансамблеве письмо від оркестрового. Поняття «ансамблеве письмо» досліджується у складному синхронно-асинхронному взаємозв'язку з категорією фактури. Виявляються компоненти ансамблевого письма.

Ключові слова: ансамблеве письмо, письмо, фактура, партія, функціональна взаємодія, тембр.

Смирнова И. В. Понятие «ансамблевое письмо»: к проблеме дефиниции. В статье осуществляется попытка определения смыслового поля и формулировки четкой дефиниции понятия «ансамблевое письмо». Освещаются разнообразные аспекты трактовки понятия «письмо» в научной литературе в сферах хоровой и оркестровой музыки, на уровне композиторского мышления и музыкальных складов. Выявляется, что в разных аспектах исследования под письмом понимают устойчивый комплекс/систему технологических приёмов, принципов, нацеленных на создание единства и целостности. Понятие «ансамблевое письмо» исследуется на основе единства двух составляющих (ансамбль и письмо). Предлагается научная дефиниция понятия «ансамблевое письмо». Обобщаются устойчивые признаки, которые отграничивают ансамблевое письмо от оркестрового. Понятие «ансамблевое письмо» исследуется в сложной синхронно-асинхронной взаимосвязи с категорией фактуры. Выявляются компоненты ансамблевого письма.

Ключевые слова: ансамблевое письмо, письмо, фактура, партія, функциональное взаимодействие, тембр.

Smirnova I.V. The Concept of Ensemble Composing: on the Issue of Definition

Background. In contemporary musicological discourse, the concept of ensemble composing belongs to the common, but not clearly defined. The concept of orchestra composing has a similar fate in the instrumental field. Despite the lack of a clear definition, it often appears as a core scientific concept around which research thought is developed [4; 5; 8]. A draft version of the definition of orchestra composing is contained in the article by G. Savchenko [20].

The objective of the article is to outline the semantic space and suggest the definition of the concept of ensemble composing.

Review of recent studies and publications. In many scholarly sources on chamber instrumental genres, the authors use the concept of ensemble composing without giving it a clear definition. For example, in the study by A. Boyaryntseva [1], a generalized characteristic of chamber style is given, and one of them is detailed composing [1, p. 17-19].

E. Kupriyanenko, without aiming to formulate the concept definition, raises the question of the features of ensemble composing in timbre-inhomogeneous ensembles with viola [12, p. 7].

The concept of instrumental composing is used in the study by I. Bialy [2], who draws attention to certain techniques of ensemble composing in the context of study of the piano trio history.

Some good observations regarding the difference between the ensemble and the orchestra in terms of the difference in the technique of composing are found in A. Gotlib's work [3].

The concept of composing is explored not only in the field of instrumentalism. Indicative of this is the study by S. Naumovich [17], in which the author investigates “the compositional patterns of Monteverdi’s opera ensembles in connection with their dramatic role...” [17, p. 1].

In musicology, the concept of composing is often associated with the composition of texture: polyphonic composing, homophonic harmonic composing. In this case, by composing we mean the type and nature of functional relationships vertically and horizontally between the voices of polyphony, which corresponds to the interpretation of the category of texture. M. Skrebkova-Filatova notes that in the functional approach, when the functional relations of elements in the system are taken as the basis, a synonymous conceptual series is built up in the scientific literature: composition (or simply polyphony and homophony as types of composition), presentation, contexture, composing, structure [23, p. 6]. It is in a complex system of interrelated concepts (texture, musical contexture, composition) that music composing is considered in the study on contemporary music [24].

The concept of composing is also used in relation to the individual composer style (manner) or the era style. In this sense, the concept of composing appears in the study by D. Maly [15] in the definition of “the author composing technique”, which is briefly defined as “a set of techniques and methods of working with musical material” and investigated in connection with the phenomenon of composer thinking [15, p. 10].

Discussion. The concept of ensemble composing has two constituent elements – ensemble and composing. The concept of ensemble, being interdisciplinary, has been sufficiently developed in the scientific literature of music. “The basic meaning of the concept of ensemble is the property of compatibility, coherence, harmony of the whole and the partial” [18, p. 4].

At the present stage, in our opinion, the concept of composing in music can be interpreted in a broad and narrow sense. In the first, it synthesizes various components: both the process of composing text (musical), and the system of signs for transmission of speech (musical), and the visual features of text.

In a narrower sense, composing is related to the technological aspects of musical text, with a set of specific techniques and principles aimed at embodying an artistic concept.

We suggest this definition of the concept of ensemble composing, which correlates with a narrow, special-technological aspect of its understanding.

Ensemble composing is a set of composer-technological techniques and principles of ensemble interaction aimed at establishing a certain type of functional relationships between the lines in order to create a coordinated, harmonious integrity in accordance with the individual artistic idea embodied in the work within the instrumental chamber-ensemble type of statement. Since we cannot consider the technological aspect of the composition in isolation from an individual-artistic concept, we interpret the ensemble composing as the only possible algorithm for the interaction of the lines, chosen by the composer, in order to reveal the artistic concept.

There are some fundamental differences between ensemble and orchestra composing. The ensemble composing is characterized by: 1) detailing and flexibility at different levels of the artistic whole; avoidance of “a major stroke” in the material presentation; 2) application of the dialogical principle as the main way of developing musical contexture; 3) such composing of lines (all or not all, depending on the configuration of their relations) that allows to reveal both solo-virtuoso and collective-ensemble potencies of instruments.

The concept of composing is closely related to the complex category of texture. The synchronous-asynchronous relations are established between the texture and the ensemble composing.

The components of ensemble composing are timbre, register, duplication, “intertwining of instrumental voices with one another”, “use of various techniques of transmission from some instruments to other” [9]. It is also the dynamics, the strokes, the articulation, which are considered performance aids.

Conclusions. The study of chamber instrumental music should be based on a well-developed terminological apparatus. The scientific novelty of the article is to delineate the semantic field and to give the concept of ensemble composing a clear definition. The formulated definition can be tested on different analytical material in different historical and stylistic contexts, which is a research perspective.

Keywords: ensemble composing, composing, texture, line, functional interaction, timbre.

Постановка проблеми. У сучасному музикознавчому дискурсі поняття «ансамблеве письмо» належить до загальноживаних, звичних, які, проте, не мають чіткої й стійкої дефініції. Схожу долю в інструментальній сфері має й суміжне поняття «оркестрове письмо». Показово, що, попри відсутність чіткого визначення, воно часто фігурує як стрижневе наукове поняття, навколо якого розгортається дослідницька думка [4; 5; 7]. Спроба сформулювати робочий варіант (за висловленням авторки) визначення поняття «оркестрове письмо» є в статті Г. С. Савченко, присвяченій особливостям оркестровки І. Ф. Стравінського: «Оркестрове письмо — це комплекс технологічних прийомів, спрямованих на реалізацію темброво-фактурної структури шляхом взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі» [20, с. 252].

Не претендуючи на всеохопний погляд на проблему формулювання названих понять як наукових дефініцій в інших жанрових сферах музичного мистецтва, зауважимо в цьому зв'язку, що стосовно хорового письма автори відповідних робіт теж акцентують технологічний момент: наявність певного комплексу прийомів і засобів у тексті твору та їх реалізацію у виконавській практиці, які дозволяють вправно організувати спів хорового колективу. Наприклад, О. О. Єгоров [6] у передмові до своєї роботи зауважує, що «вона є спробою усвідомити та систематизувати основні особливості й технічні прийоми організації хорового твору й призначена для всіх тих, хто має справу з хором» [6, с. 4], тобто для композиторів та хорових диригентів.

Мета статті — окреслити смисловий простір і запропонувати дефініцію поняття «ансамблеве письмо».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У багатьох наукових джерелах, присвячених камерно-інструментальним жанрам, автори оперують поняттям «ансамблеве письмо», не даючи його чіткого визначення. Так, у роботі А. А. Бояринцевої [1] пропонується узагальнювальна характеристика камерного стилю, виходячи з первинних передумов: просторово-часових особливостей камерної музики (зменшення обсягу звучання і збільшення інформативної насиченості), можливості в ній моделювання словесномовленневих форм (діалогу, бесіди/співбесіди), специфіки її комунікативної організації (здатності моделювати різні типи спілкування), співвідношення в ній інтелектуального та емоційного

начал (зосередженість на емоційному переживанні, поєднаному з інтелектуальним началом). Ці характеристики виводять дослідницю на таку особливість камерного стилю, як деталізоване письмо [1, с. 17–19].

Е. Купріяненко [12], порушуючи питання особливостей ансамблевого письма в темброво неоднорідних ансамблях за участю альтя, вирішує завдання дослідження становлення альтя як універсального, багатофункціонального інструмента з широким полем семантичного навантаження. Тому вона не ставить за мету формулювання дефініції поняття «ансамблеве письмо». Між тим у роботі є цінні спостереження щодо взаємодії альтя та інших учасників ансамблів як на рівні композиторського тексту, так і на рівні виконавської майстерності. Дослідниця також робить цікаві спостереження узагальнювального характеру стосовно особливостей еволюції ансамблевого письма на різних історичних етапах розвитку музичного мистецтва, а також щодо взаємодії камерно-ансамблевого та оркестрового письма. Зокрема Е. Купріяненко наголошує, що «у класицистських камерних ансамблях (струнний квартет, фортепіанні тріо та квартет і квінтет) переважав динамічний концертний баланс, який витікав з оркестрового письма у вигляді регістрових антифонів у поєднанні з відповідною динамікою. У той же час у камерно-інструментальному письмі розроблялися тематичні моделі, що проникали і до симфонії. Йдеться про особливі якості камерності, що відрізняються, за Т. Адорно, рівномірним розподілом матеріалу між учасниками ансамблю» [12, с. 7]. В іншій роботі серед ознак камерно-інструментальної фактури Е. Купріяненко називає більш дрібний фактурний розвиток, ніж у симфоніях та концертах, що є особливо важливим для виконавства [11, с. 138].

Поняття «інструментальне письмо» використовує у своїй роботі І. О. Бялий [2], звертаючи увагу на окремі прийоми ансамблевого письма в контексті дослідження історії фортепіанного тріо. Музикант зазначає, що в ансамблевих творах із клавиром у 60–80-х рр. XVIII ст. спостерігається переплетіння фактурних ознак: 1) тріо-сонати — імітації, безперервна лінія баса, фрагменти цифровки, співуча трактовка клавіра; 2) сольної клавірної сонати — яскраво виражена віртуозна складова, використання прийому *colla parte* у взаємодії струнних і клавіра; 3) оркестрової музики — октавне подвоєння баса, тремоло тощо [2, с. 29]. Зважаючи на такі особливості ансамблевої фактури, І. О. Бялий робить висновок, що «стиль викладення» та «манера інструментального письма» [2, с. 30] на той час іще не склались.

Деякі слушні спостереження стосовно різниці між ансамблем і оркестром щодо різниці техніки письма маємо в роботі А. Д. Готліба [3]. Серед привабливих якостей першого він називає «найтонші градації звучання», «майже імпровізаційні відхилення від ритму», «деякі нюанси, недоступні оркестру» [3, с. 108]. «Динамічна рівновага звучання оркестру досягається збільшенням кількості музикантів, які грають на більш

слабких інструментах; у камерних ансамблях це виключено. Оркестрова партитура будується за груповим принципом, для ансамблевих творів така організація музичного матеріалу не характерна. Велику роль у камерній музиці відіграє фортепіано, у складі оркестру цей інструмент використовується вкрай рідко» [3, с. 109]. Деякі положення, котрі містяться в наведеній цитаті, потребують уточнення, зокрема в ансамблях, великих за кількісним показником, організація інструментів часто відбувається саме за принципом оркестрових груп, про що ми будемо говорити далі і що складатиме специфіку їх ансамблевого письма. У цілому ж зауваження щодо тонкої деталізації на різних рівнях художнього цілого є, на нашу думку, цілком справедливими.

Письмо досліджується не тільки у сфері інструменталізму. Показовою з цього приводу є робота С. Б. Наумовича [16], де автор досліджує «композиційні закономірності оперних ансамблів Монтеверді у зв'язку з їх драматургічною роллю» [16, с. 1]. Під ансамблевим письмом у роботі розуміється «система прийомів організації музичного ряду в ансамблевих сценах опер, яка підпорядкована меті втілення драматургічного задуму» [16, с. 1].

У музикознавстві поняття «письмо» часто пов'язане зі складом фактури: поліфонічне письмо, гомофонно-гармонічне письмо. У такому разі під письмом розуміємо тип і характер функціональних взаємин по вертикалі та горизонталі між голосами багатоголосся, що відповідає трактовці категорії «фактура». М. Скребкова-Філатова [23], досліджуючи феномен фактури, зауважує, що при функціональному підході, коли за основу беруть функціональні відносини елементів у системі, вибудовується достатньо великий синонімічний поняттєвий ряд: «склад» (або просто поліфонія та гомофонія як типи складу), «виклад», «тканина», «письмо», «будова» [23, с. 6]. Саме у складній системі взаємопов'язаних понять (фактура, музична тканина, склад) музичне письмо розглядається в дослідженні, присвяченому сучасній музиці [24].

Поняття «письмо» застосовують також щодо індивідуального композиторського стилю (манери) або до стилю епохи. У такому смислі під письмом розуміють систему (комплекс) прийомів, які становлять відмінну ознаку композиторської індивідуальності або стають стилеутворюючим компонентом на рівні епохального стилю в силу своєї вибраності, стійкості й поширеності (загальноживаності). Саме в такому розумінні поняття «письмо» фігурує в роботі Д. Малога [14]: «техніка композиторського письма», яка коротко визначається як «сукупність прийомів і методів роботи з музичним матеріалом» та досліджується у зв'язку з феноменом композиторського мислення [14, с. 10].

Поняття «письмо» є міждисциплінарним і полісемантичним. Якщо звернутись до тлумачного словника, то знайдемо, зокрема, наступні його значення: уміння писати, зображувати графічні знаки; спосіб такого зображення, писання; зовнішній вигляд написаного тексту, його візуальні

особливості; почерк; система письмових знаків для фіксування та передачі мовлення; відтворення музики за допомогою нотних знаків; засоби створення малюнка в живописі [17].

Наукова новизна статті полягає в окресленні смислового поля й наданні поняттю «ансамблеве письмо» чіткої дефініції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття «ансамблеве письмо» містить два взаємопов'язаних елементи: ансамбль і письмо. Поняття «ансамбль», будучи міждисциплінарним, є достатньо розробленим у музикознавчій науковій літературі. «Основним змістом поняття “ансамбль” є властивість сумісності, узгодженості, гармонії цілого й часткового» [18, с. 4]. І. І. Польська «музичний ансамбль» трактує як особливу категорію «художньої узгодженості, збалансованості й цілісності, яка належить і до композиторської творчості, й до виконавської діяльності» [19, с. 46]. У монографії дослідниці акцентовано такі смислові аспекти цього поняття, як «процес спільного групового виконання музики, кількісний та якісний склад його учасників, а також сама музика, призначена для такого виконання» [19, с. 46–47].

На сучасному етапі, на нашу думку, поняття «письмо» в музиці можна трактувати в широкому та вузькому розуміннях. У першому випадку воно синтезує різні складові рівні та плани: і процес написання тексту (музичного), і систему знаків для передачі мовлення (музичного), і візуальні особливості тексту. («Можна припустити, що створення образу камерної партитури є предметом особливої творчої роботи. Графічно виразний образ партитури в певному смислі відповідає змістовним параметрам твору» [1, с. 20]).

У більш вузькому значенні письмо пов'язане з технологічними аспектами музичного тексту, з певним комплексом конкретних, зафіксованих у тексті прийомів і принципів, націлених на втілення художнього задуму.

Ми пропонуємо наступне визначення поняття «ансамблеве письмо», що відповідає вузькому, спеціально-технологічному аспекту його розуміння.

Ансамблеве письмо — це комплекс композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії, спрямованих на встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілісності відповідно до втілюваної у творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання. Оскільки ми не можемо розглядати технологічний аспект композиції у відриві від індивідуально-художнього задуму, адже всі прийоми та засоби спрямовані на його розкриття й донесення до слухача, то інтерпретуємо ансамблеве письмо як обраний композитором, єдино можливий алгоритм взаємодії партій з метою розкриття художнього задуму.

Уточнення щодо камерно-ансамблевого типу висловлювання вказує не на обмеження дії ансамблевого письма виключно сферою

камерно-інструментальної музики, а на те, що існують принципові відмінності між ансамблевим і оркестровим письмом, хоча ми розуміємо і композиторська практика (особливо у XX–XXI століттях) доводить, що непрохідної грані між ними нема. Не тільки сучасні композитори залучали принципи ансамблевого письма у великі симфонічні жанри і, навпаки, застосовували прийоми оркестрового письма у сфері ансамблевої музики. Аналіз камерно-інструментальних творів кінця XVIII — XIX століття демонструє наявність точок дотику між цими двома сферами музичного мистецтва щодо використання певних технологічних прийомів ансамблевої взаємодії. Невипадково камерна музика вважається супутником музики симфонічної. Проте існують і певні принципові відмінності між ансамблевим та оркестровим письмом. На нашу думку, ансамблевому письму притаманні: 1) деталізація та гнучкість на різних рівнях художнього цілого (інтонаційному, гармонічному, динамічному, агогічному), що зумовлено обмеженістю камерної музики в часі, відповідно, концентрацією музичної думки [1]; уникнення «крупного штриха» в подачі матеріалу (наприклад, довгого утримання гармонічних функцій, широкого розмаху тематизму, тривалої одноманітної динаміки, розлогих туті та ін., що, у свою чергу, в оркестровій музиці зумовлюється великими масштабами й можливою більшою тривалістю в часі); 2) застосування діалогічного принципу як головного способу розвитку музичної тканини; 3) така прописаність партій (усіх або не всіх, що залежить від конфігурації їх взаємозв'язку), що дозволяє виявити як сольні-віртуозні, так і колективно-ансамблеві потенції інструментів; їх уміння, з одного боку, виявити свої технічні та виразні можливості, свою темброву специфіку (шляхом використання регістрових барв, динамічних нюансів, штрихових тонкощів тощо), а з іншого, їх здатність «зливатися» в ансамблевому узгодженому звучанні з іншими — іноді дуже далекими за всіма параметрами — інструментами, пристосовуватися до інших, не втрачаючи власної самотності.

Поняття «письмо» тісно пов'язане зі складною категорією фактури, до вивчення та визначення якої в науковій літературі склались різні підходи. Серед ґрунтовних праць, спеціально присвячених цій проблемі, назвемо роботи Л. Мазеля [13], В. Цуккермана [27], В. Холопової [26], Є. Назайкінського [15], Ю. Тюліна [25], С. Скребкова [22], М. Скребкової-Філатової [23], Г. Ігнатченка [9; 10] та ін. Окрім того, різні аспекти вивчення фактури простежуємо в роботах різновекторної наукової спрямованості, зокрема в контексті дослідження оркестрової, фортепіанної фактури; не так часто — ансамблевої, окремий напрямок складають дослідження, де розглядається робота виконавця з фактурою, так би мовити, виконавський аналіз і адекватне прочитання фактури в процесі роботи над музичними творами.

Висвітлення цього різноманіття поглядів на складний феномен фактури не є нашим завданням. Спробуємо зацентрувати ті смисли серед

різнобічних та різноаспектних її тлумачень, які корелюють нашому розумінню ансамблевого письма. Перш за все, звернемося до визначення Л. Мазеля, який під фактурою твору або його уривка розуміє «всю сукупність його голосів (та груп голосів), які розглядаються з точки зору їх характеру, їх поєднання та їх функцій у музичній цілісності» [13, с. 131]. Функціональний погляд на фактуру, згідно з котрим вона трактується як система, компоненти якої (голоси, групи голосів) вступають у певні функціональні відносини, зближує категорію фактури й поняття ансамблевого письма в нашому розумінні аж до їх перетину. У зв'язку з чим слід пояснити, яким чином вони корелюють і де проходить між ними «водорозділ».

По-перше, у фактурі функціональні відносини, згідно з наведеним визначенням, встановлюються між голосами. В ансамблевому письмі функціональна взаємодія відбувається між партіями, тоді як кількість голосів може бути більшою, ніж партій. Трактують фактуру, де об'єднуються обидва поняття, пропонується в роботі Є. Назайкінського [15], котрий виділяє «комплекс типів певних фактурних компонентів», серед яких найсуттєвішими називає голос, партію, пропосту, риспосту, контрапунктуючий голос, підголосок, мелодію, акомпанемент, бас, гармонічні голоси, дублюючі голоси, органний пункт, педаль [15, с. 78–79]. Дослідник підкреслює, що головними в цьому комплексі є голос та партія, а інші є їх функціональною модифікацією. Є. Назайкінський зауважує, що партія може бути багатоголосною, але належати одному інструменту, виконавцю або групі інструментів та виконавців, а голос може передаватися від інструмента до інструмента [15, с. 79]. З такої точки зору, що цілком має право на існування, нівелюються ті композиційно-технологічні аспекти взаємодії партій, які не впливають на тип фактури: їх регістрове розташування, тип дублювання, обмін теситурними позиціями та інші показники, не охоплені поняттям фактури, котра належить до більш високого масштабного рівня композиції.

На нашу думку, віднесення поняття «голос» до фактури, а поняття «партія» — до ансамблевого письма допоможе продемонструвати, з одного боку, синхронну, з іншого — асинхронну взаємодію фактури й письма. На підтвердження думки наведемо класифікацію фактурних змін у квартетній музиці, запропоновану А. Свірідовою [21]. Дослідниця виділяє якісні характеристики «оновлення», «видозміна» та «переключення», з якими пов'язані фактурні зміни. «Оновлення» реалізується «за рахунок зміни функцій голосів усередині єдиного музичного складу (гармонія — гармонія, поліфонія — поліфонія)» [21, с. 67]. «Видозміна» відбувається у зв'язку зі «зміною логіки організації багатоголосся (гармонія — поліфонія і навпаки)» [21, с. 67]. «Переключення» супроводжується «різкою зміною кількості голосів (гармонія — монодія, поліфонія — монодія...)» [21, с. 67]. Другий і третій типи фактурної зміни завжди, на нашу думку, будуть супроводжуватися зміною ансамблевого письма, що

демонструє їх синхронність. Водночас перший тип не передбачає зміни складу (фактури), проте в ньому відбувається зміна функцій голосів у фактурі певного типу, що простежити можна саме на рівні ансамблевого письма, ансамблевої взаємодії партій. Таке розбалансування, асинхронна дія фактури й письма є досить частим явищем в ансамблевій музиці, особливо класико-романтичної доби, що підкреслює їх нетотожність. Підтвердити цю думку міркуванням А. Готліба [3] стосовно взаємодії фактури та тембру, які з виконавської точки зору є пов'язаними, але автономними категоріями: «Непоодинокими є випадки, коли зміна фактури не впливає на тембр (різні види двоголосся на одному інструменті або в групі однорідних інструментів — подвійні ноти, *divisi* тощо), а різка зміна тембру відбувається в межах однієї й тієї самої фактури (наприклад, при точному повторі тексту в різних партіях)» [3, с. 107]. На нашу думку, тут ідеться саме про асинхронну дію фактури й ансамблевого письма, до якого в цьому разі належить категорія тембру. Далі в контексті аналізу А. Готліб робить припущення про наявність «специфічних закономірностей колориту», які слугують за основу інтерпретації для виконавців [3, с. 113]. Про розведення тембру (колориту) і фактури в роботах, присвячених питанням інструментовки та оркестровки, розмірковує М. Скребкова-Філатова [23], роблячи висновок, що в них акцентуються проблеми тембрового колориту та розвитку функцій тембру в ансамблі, тоді як проблеми фактури відсуваються на другий план [23, с. 9]. Ці спостереження ще раз акцентують належність тембру (колориту) іншому рівню композиційної цілісності — ансамблевому письму, на якому фактура й тембр об'єднуються у складній технологічно-художній єдності.

Ще одним аргументом на користь розведення понять фактури та письма є наукова позиція, представлена в підручниках з інструментознавства та оркестрування. Зокрема в роботі М. М. Зряковського [8] є окремий розділ «Про деякі особливості оркестрового письма», до якого належать «накладення звучності одних інструментів на звучність інших (тобто дублювання), переплетіння інструментальних голосів один з одним, використання різноманітних прийомів передачі від одних інструментів до інших» [8, с. 32]. Названі елементи не впливають на тип фактури, вони реалізуються немовби всередині фактури, не порушуючи її контурів.

У цьому контексті зауважимо, що стійке та звичне в науковій літературі, присвяченій камерній музиці, поняття «рольові функції» інструмента, на нашу думку, може бути уточнене. Ми пропонуємо використовувати поняття *фактурно-ансамблеві функції*, яке, попри свою громіздкість, адекватніше відбиває механізми та принципи ансамблевої взаємодії та вказує на складний нерозривний зв'язок фактури й письма.

Фактура виявляється тісно пов'язаною з формою: зміна структурних одиниць форми у великому масштабі супроводжується змінами у

фактурі, яка є потужним формотворчим чинником [10]. У творах класико-романтичної доби на рівні ансамблевого письма, як правило, зберігається певний панівний принцип взаємодії між партіями в усьому творі або, принаймні, в межах однієї частини. Так, наприклад, ми можемо говорити про модель ансамблевого письма на основі панівного принципу функціонального рівноправ'я партій, обміну фактурно-ансамблевими функціями, паритетного розподілу тематизму, необмеженості діапазону інструментів, обміну теситурними позиціями, свободи у взаємодії між учасниками ансамблю. Або про модель ансамблевого письма, де один інструмент (із будь-якої тембрової групи) виконує солюючу функцію, іншим доручається функція акомпанементу. У такому разі не реалізуються рівноправ'я партій (за винятком невеликих фрагментів композиції), обмін фактурно-ансамблевими функціями, паритетне розподілення тематизму; спостерігається закріплення теситурної позиції за партіями. Солюючий інструмент не обмежений у свободі руху та діапазоні, акомпануючі інструменти регістрово, теситурно, акустично-фонічно йому підпорядковуються.

Це твердження потребує уточнення для творів ХХ–ХХІ ст., де іноді спостерігається подекуди кардинальна зміна типів фактури (поліфонічної, гомофонно-гармонічної, гомофонно-поліфонічної, пуантилістичної (за класифікацією В. Холопової [26]), а це супроводжується змінами принципів функціональної взаємодії між партіями. Так, А. Свірідова [21] зазначає, що однією з характерних рис фактурного розвитку в сучасній камерно-інструментальній музиці є «миттєве перемикання від однієї форми організації музичної тканини до іншої» [21, с. 71]. В ансамблевих творах, що належать до класико-романтичної епохи, панує переважно гомофонно-гармонічний або гомофонно-поліфонічний тип фактури з фрагментарним використанням акордового складу та поліфонії. У цьому разі можна говорити про основний принцип ансамблевого письма, обраний композитором для твору в цілому чи окремої його частини.

На нашу думку, в будь-якому разі в межах гомофонно-гармонічної мовної системи фактура є більш широким, всеохопним поняттям, що належить до високого масштабного рівня композиції. Ю. Тюлін вважає, що фактура належить до музичної форми [25, с. 6], основними конструктивними компонентами фактури є мелодика, гармонія й ритм, які відіграють основоположну композиційну роль [25, с. 7]. Компонентами ансамблевого письма, вважаємо, є засоби, які належать до іншого, більш низького логіко-структурного рівня композиції. Це тембр, регістр; за аналогією з оркестровим віднесемо до ансамблевого письма дублювання, «переплетіння інструментальних голосів один з одним», «використання різноманітних прийомів передачі від одних інструментів до інших» [8]. Це також динаміка, штрихи, артикуляція, які вважаються виконавськими засобами. Ансамблеве письмо в логічно-конструктивному аспекті стає пов'язаним із логікою викладення

та розвитку тематизму, з логікою драматургії. Саме письмо, а не фактура реагує на зміну тембру, регістру, обміну теситурними позиціями між інструментами, появу дублювання в музичній тканині, інтервал дублювання тощо.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Дослідження камерно-інструментальної музики має спиратись на чітко розроблений термінологічний апарат. Серед багатьох ключових для цієї сфери музичного мистецтва понять («камерний», «камерність», «ансамбль», ансамблевість»), які отримали наукове осмислення й визначення, поняття «ансамблеве письмо» залишалося загальноживаним, яке, проте, не мало наукового визначення. В окресленні смислового поля й наданні поняттю «ансамблеве письмо» чіткої дефініції полягає наукова новизна даної статті. Сформульоване визначення може бути апробоване на різному аналітичному матеріалі в різних історико-стильових контекстах, що становить перспективу подальшого дослідження.

Література:

- Бояринцева А. А. Камерно-інструментальні ансамблі С. Прокоф'єва. Проблема стилю [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бояринцева Алевтина Анатольевна ; Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2008. — 26 с.
- Бялый И. Из истории фортепианного трио [Текст] / И. Бялый. — М. : Музыка, 1989. — 94 с. — (Библиотека музыканта-педагога).
- Готлиб А. Фактура і тембр в ансамблевому произведении [Текст] / А. Готлиб // Музыкальное исполнительство. — Вып. 9. — М. : Музыка, 1976. — С. 106–139.
- Демидова А. К. Оркестровое письмо раннего Гайдна (на материале симфоний 1757–1774 годов) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Демидова Анна Константиновна ; ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского». — М., 2015. — 30 с.
- Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма [Текст] / Г. Дмитриев. — М. : Советский композитор, 1981. — 175 с.
- Егоров А. А. Основы хорового письма [Текст] / А. А. Егоров. — Л. ; М. : Искусство, 1939. — 170 с.
- Зайцева В. В. Оркестровое письмо А. К. Лядова [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Зайцева Вера Васильевна ; Российская академия музыки им. Гнесиных. — М., 2013. — 25 с.
- Зряковский Н. Н. Общий курс инструментоведения [Текст] / Н. Н. Зряковский. — 2-е изд., испр. — М. : Музыка, 1976. — 478 с. : нот.
- Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Игнатченко Георгий Игоревич ; Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского, АН УССР. — К., 1984. — 25 с.
- Игнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми [Текст] / Г. Игнатченко // Українське музикознавство : республіканський міжвідомч. наук.-метод. зб. / [редкол. : Герасимова-Персидська Н. О. та ін.]. — К. : Музична Україна, 1980. — Вип. 15. — С. 131–141.
- Куприяненко Э. Б. Композиционная фактура как компонент и главный «опознавательный знак» камерно-инструментального жанра [Текст] / Э. Б. Куприяненко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Х. : ХДАДМ, 2012. — № 14. — С. 136–138.
- Куприяненко Е. Б. Альт у політебровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізні бароко — Й. Брамс) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Куприяненко Емма Борисівна ; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Х., 2010. — 18 с.
- Мазель Л. А. Строеие музыкальных произведений [Текст] : [учеб. пособие для муз. вузов] / Л. А. Мазель. — 2-е изд., доп. и перераб. — М. : Музыка, 1979. — 536 с. : нот. ил.
- Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ — початку ХХІ століть [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Малий Дмитро Миколайович ; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. — Х., 2018. — 19 с.
- Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с. : нот. ил.
- Наумович С. Б. Ансамблевое письмо в поздних операх Монтеверди [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Наумович Степан Борисович ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 2000. — 24 с.
- Письмо [Електронний ресурс] // Словник української мови : в 11 т. Т. 6 / за ред. І. К. Білодіда. — К. : Наукова думка, 1975. — С. 366 [ліва колонка]. — Електрон. текст. дані. — Режим доступу : <http://sum.in.ua/s/pysjmo> (дата звернення : 15.10.2019). — Назва з екрана.
- Повзун Л. И. Камерный ансамбль [Текст] : из истории развития ансамблевого исполнительства и становления камерно-инструментальных жанров / Л. И. Повзун. — Одесса : Печатный дом, 2007. — 54 с. — ISBN 978-966-389-106-4.
- Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика [Текст] : монография / И. И. Польская. — Х. : ХГАК, 2001. — 396 с.
- 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) [Текст] / Г. С. Савченко // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. — Х. : ХНУМ, 2019. — Вип. 16. — С. 242–258.
- Свиридова А. Драматургические функции музыкальной фактуры (на примере жанра струнного квартета) [Текст] / А. Свиридова // Фактура в системе музыкально-выразительных средств : межвуз. сб. / под ред. И. В. Ефимовой и др. — Красноярск : Изд-во Красноярского университета, 1991. — С. 65–86. — ISBN 5-7470-0244-9.
- Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. Скребков ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки. — М. : Музыка, 1973. — 446 с. : ил., нот.
- Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке [Текст] : Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 285 с. : нот. ил.
- Теория современной композиции [Текст] : [учеб. пособие для студентов вузов] / отв. ред. В. С. Ценова. — М. : Музыка, 2005. — 624 с. : ноты, табл. — (Academia XXI). — ISBN 5-7140-0309-8.
- Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации [Текст] : в 2 кн. Кн. 1 : Музыкальная фактура / Ю. Тюлин. — М. : Музыка, 1976. — 165 с. : ил., нот.
- Холопова В. Н. Фактура [Текст] : очерк / В. А. Холопова. — М. : Музыка, 1976. — 87 с.
- Цуккерман В. Н. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм [Текст] / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 160 с. : нот. ил.

References:

1. Boyarinceva, A. A. (2008). *Kamerno-instrumentalnye ansambli S. Prokofieva. Problema stilya* [Chamber-instrumental ensembles of S. Prokofiev. Style problem]. (Extended abstract of PhD thesis). Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka, Nizhny Novgorod. (In Russian)
2. Byalyi, I. (1989). *Iz istorii fortepiannogo trio* [From the history of the piano trio]. Moscow. (In Russian)
3. Gotlib, A. (1976). Faktura i tembr v ansamblevom proizvedenii [The texture and timbre in the ensemble work]. *Muzykalnoe ispolnitelstvo — Musical performance*, 9, 106–139. (In Russian)
4. Demidova, A. K. (2015). *Orkestrovoe pismo rannego Gaydna (na materiale simfonii 1757–1774 godov)* [Early Haydn's Orchestra style (Based on the Symphonies of 1757–1774)]. (Extended abstract of PhD thesis). Moscow State Conservatory (University) named after P. I. Tchaikovsky, Moscow. (In Russian)
5. Dmitriev, G. (1981). *O dramaturgicheskoy vyrazitelnosti orkestravogo pisma* [On the dramatic expressiveness of orchestral writing]. Moscow: Sovetskii kompozitor. (In Russian)
6. Egorov, A. A. (1939). *Osnovy horovogo pisma* [Basics of Choral Writing]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo. (In Russian)
7. Zaitseva, V. V. (2013). *Orkestrovoe pismo A. K. Lyadova* [Orchestral Writing of A. K. Lyadov]. (Extended abstract of PhD thesis). Gnesins Russian Academy of Music, Moscow. (In Russian)
8. Zryakovskii, N. N. (1976). *Obshchii kurs instrumentovedeniya* [General Instrumentation Course] (2nd ed.). Moscow: Muzyka. (In Russian)
9. Ignatchenko, G. I. (1984). *O dinamicheskikh protsessakh v muzykalnoi fakture (na materiale proizvedenii ukrainskikh sovetskikh kompozitorov)* [About dynamic processes in musical texture (based on the works of Ukrainian Soviet composers)]. (Extended abstract of PhD thesis). The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Kiev. (In Russian)
10. Ignatchenko, H. (1980). Pro vzaiemoviazok fakturnoho rozvytku i formy [About the relationship between invoice development and form]. In N. O. Herasymova-Persydska et al, eds, *Ukrainske muzykoznavstvo — Ukrainian Musicology* (issue 15, pp. 131–141). Kyiv: Muzychna Ukraina. (In Ukrainian)
11. Kupriyanenko, E. B. (2012). Kompozitsionnaya faktura kak komponent i glavnyi "opoznavatelnyi znak" kamerno-instrumentalnogo zhanra [Composition invoice as component and main "identification sign" of vestibule-instrumental genre]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 14, 136–138. (In Russian)
12. Kupriyanenko, E. B. (2010). *Alt u politembrovomu kamerno-instrumentalnomu ansambli avstro-nimetskoj traditsii (piznie baroko — J. Brahms)* [Viola in the polytember chamber and instrumental ensemble of the Austro-Germanic tradition (Late Baroque — J. Brahms)]. (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv National University of Arts named I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv. (In Ukrainian)
13. Mazel, L. (1979). *Stroenie muzykalnykh proizvedenii* [The structure of musical works] (2nd ed.). Moscow. (In Russian)
14. Malyi, D. M. (2018). *Spetsyfika kompozytorskoho myslennia v muzytsi ostannoii tretyni XX — pochatku XXI stolit* [Specificity of composer's thinking in music of the last third of the XX — beginning of the XXI centuries]. (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Kharkiv. (In Ukrainian)
15. Nazaikinskii, E. V. (1982). *Logika muzykalnoi kompozitsii* [The logic of musical composition]. Moscow: Muzyka. (In Russian)
16. Naumovich, S. B. (2000). *Ansamblevoe pismo v pozdnykh operakh Monteverdi* [Ensemble writing in the late operas of Monteverdi]. St. Petersburg. (In Russian)
17. Pismo [Letter]. In I. K. Bilodid (Ed.), *Slovnnyk ukrainskoi movy* [Dictionary of the Ukrainian language] (in 11 vols, vol. 6, pp. 366). Kyiv: Naukova dumka. Retrieved from <http://sum.in.ua/s/pysjmo>. (In Ukrainian)
18. Povzun, L. I. (2007). *Kamernyi ansambl: iz istorii razvitiya ansamblevogo ispolnitelstva i stanovleniya kamerno-instrumentalnykh zhanrov* [Chamber ensemble: from the history of the development of ensemble performance and the formation of chamber-instrumental genres]. Odessa: Pechatnyi dom. (In Russian)
19. Polskaya, I. I. (2001). *Kamernyi ansambl: Istoriya, teoriya, estetika* [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]. Kharkov : KhGAK. (In Russian)
20. Savchenko, G. S. (2019). Bahatofihurnist orkestravogo pisma yak pryntsyf orhanizatsii chasu i prostoru v orkestravoykh tvorakh I. F. Stravinskoho (vid rannikh baletiv do Symfonii in C ta Symfonii u trokh chastynakh) [Orchestral composition multigure 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)
21. Sviridova, A. (1991). Dramaturgicheskie funktsii muzykalnoi faktury (na primere zhanra strunnogo kvarteta) [Dramatic functions of musical texture (for example, the string quartet genre)]. In I. V. Efimova (Ed.), *Faktura v sisteme muzykalno-vyrazitelnykh sredstv* [Texture in the system of musical expressive means] (pp. 65–86). Krasnoyarsk: Izdatelstvo Krasnoyarskogo universiteta. (In Russian)
22. Skrebkov, S. (1973). *Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilei* [Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow : Muzyka. (In Russian)
23. Skrebkova-Filatova, M. S. (1985). *Faktura v muzyke : Khudozhestvennye vozmozhnosti. Struktura. Funktsii* [Texture in music : The artistic possibilities, structure, functions]. Moscow : Muzyka. (In Russian)
24. Tsenova, V. S. (Ed.). (2005). *Teoriya sovremennoi kompozitsii* [Theory of modern composition]. Moscow: Muzyka. (In Russian)
25. Tyulin, Yu. N. (1976). *Uchenie o muzykalnoi fakture i melodicheskoi figuratsii* [The doctrine of musical texture and melodic figuration] (in 2 vols, vol. 1). Moscow: Muzyka. (In Russian)
26. Kholopova, V. N. (1976). *Faktura* [Texture]. Moscow: Muzyka. (In Russian)
27. Tsukkerman, V. A. (1964). *Muzykalnye zhanry i osnovy muzykalnykh form* [Musical genres and the basics of musical forms]. Moscow: Muzyka. (In Russian)

04.12.2019