

Schubert "Premonition of a Warrior" from his last cycle "Swan Singing". The basis of the work is the contrasting comparison of two figurative spheres: gloomy foreboding and light memories. The article also examines the period of Viennese fin-de-siecle and its influence on the work of S. Lyudkevych. It is noted that the characteristic signs of fin-de-siecle are present in the Caucasus symphony cantata. After all, it combines the spirit of Wagner's greatness with the indisputable optimism of Bethoven's "Ode to Joy".

Стаття поступила до редакції 6 червня 2018 року.

УДК 78.27; 78.491

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.112.124>

Антон Пославський

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ СТИЛЬ А. БЕРГА: ПРОГРАМНІСТЬ „ПРИХОВАНОЇ ОПЕРИ”, СИНТЕЗ КАМЕРНОСТІ І КОНЦЕРТНОСТІ

Пославський Антон Олександрович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: poslav1975@gmail.com

Камерно-інструментальний стиль А. Берга: програмність „прихованої опери”, синтез камерності і концертності

Стаття присвячена камерно-інструментальному ансамблю як особливому типу музичного мислення, а також розрізняє «константи» і «змінні» цього художнього явища. Основна мета статті – охарактеризувати загальні та специфічні риси нововіденського камерно-ансамблевого інструменталізму в особі його представника Альбана Берга. У зв'язку з цим пропонуються відповідні висновки щодо специфіки та загальних закономірностей тембрового комплексу в камерно-інструментальному стилі згаданого автора, який спеціально не досліджувався в наших попередніх роботах.

Камерно-інструментальний стиль нововіденської школи виник на основі втілення і модернізації традицій європейського інструменталізму з акцентом на його австро-німецьке відгалуження. Основоположні родові ознаки камерного інструменталізму у вигляді співвідношення голосів-партей на основі їхньої рівнопотенційності і тембрової взаємодоповнюваності стали вихідними і співзвучними до музичного експресіонізму, технологічно вираженому через дванадцятитонову композицію.

Камерно-інструментальний стиль став основою і „титальною”

сферою художніх інтенцій творчості таких різних за авторськими естетико-поетичними установками композиторів, як А. Шенберг, А. Веберн і А. Берг. Кожен з них на своєму індивідуально творчому рівні втілює традиції камерного інструменталізму як методу мислення, відображеному через темброво-фактурний комплекс твору.

У камерному мисленні нововіденців, зокрема, у А. Берга, тембр не виокремлюється як самостійний носій експресії, а доповнює (в основному, через реєстрування і артикуляцію) фактурно-просторову і фактурно-процесуальну (тимчасову) сторони звукового наповнення камерно-інструментального твору.

Ключові слова: камерно-ансамблевий інструменталізм, камерно-інструментальний стиль, австро-німецька школа, інструменталізм нововіденської школи, темброво-фактурний комплекс інструментального твору, камерно-інструментальний стиль А. Берга, програмність «прихованої опери», синтез камерності і концертності.

У статті зроблено акцент на розгляді камерно-інструментального ансамблю як особливого типу музичного мислення, виокремлені стильові „константи” і „змінні” цього художнього феномену. Основною метою статті є характеристика загальних і специфічних особливостей нововіденського камерно-ансамблевого інструменталізму в особі його представника Альбана Берга. У зв'язку з цим запропоновані відповідні висновки, котрі стосуються специфіки та загальних закономірностей темброво-фактурного комплексу у камерно-інструментальному стилі вказаного автора, що у дотеперішніх роботах спеціально не досліджувалось.

Камерно-інструментальний стиль нововіденської школи виник на основі втілення і модернізації традицій європейського інструменталізму з акцентом на його австро-німецьке відгалуження. Основні родові ознаки камерного інструменталізму у вигляді співвідношення голосів-партій на основі їхньої рівнопотенційності і тембрової взаємодоповнюваності стали вихідними і співзвучними до музичного експресіонізму, технологічно вираженому через дванадцятитонову композицію.

Камерно-інструментальний стиль став основою і „титальною” сферою художніх інтенцій творчості таких різних за авторськими естетико-поетичними установками композиторів, як А. Шенберг, А. Веберн і А. Берг. Кожен з них на своєму індивідуально творчому рівні втілює традиції камерного інструменталізму як методу мислення, відображеному через темброво-фактурний комплекс твору.

В умовах полістилістичних нео-тенденцій у Новій музиці (починаючи з 90-х років XIX ст.) у композиторській практиці домінує струнний квартет, проте він вже не становить єдиної форми камерно-ансамблевого інструменталізму. Формується і поступово заявляє про себе „нова камерність” (Б. Асаф’єв), котра бере своє начало у новому ритмі життя, є заснованою на стислих і лаконічних формах, у яких кожен інструмент виконує тільки йому притаманну функцію у конструктивно-звуковому і змістовному цілому.

Відбувається чіткий розподіл камерно-інструментального мислення на дві сфери – темброво-ігрову (первинні темброві барви, чіткість фактури і лаконічність форми) і лірико-споглядальну з психологічною поглибленістю (первинні класицистські моделі, фактура відрізняється тотальною тематизацією, у формі переважає сонатна циклічність і масштабність). Цей поділ сфер є досить умовним, хоча „адресно” і поширюється на практику цілого ряду шкіл і авторів. Так, „нова камерність”, з її темброво-ігровою логікою, є більш характерною для нової французької школи (імпресіоністи, „Шістка”, почасти О. Мессіан). Друга сфера, пов’язана із збереженням функціональної моделі струнно-смичкового інструментарію і сонатності, як основи формоутворення, залишається характерною для австро-німецької школи, починаючи від Й. Брамса і завершуючи нововіденцями.

Нові камерно-інструментальні стилі, які формувалися під знаком антиромантичних тенденцій, були з ними генетично пов’язаними у рамках притаманного для академічного мистецтва риторичного типу творчості (Ол. Михайлов, І. Барсова). Це означало іманентну логіку у використанні (свідомому чи інтуїтивному) усіх досягнень попередніх епох навіть в умовах докорінного переосмислення музично-мовних структур.

Нововіденська школа історично розвивалася на основі австро-німецької музичної культури, у якій, в силу особливостей національної музичної ментальності, риторичне (лексичне, музично-мовне) начало проявлялося особливо чітко. Це відображено, зокрема, у чітких „постромантичних” зв’язках камерно-інструментальної музики нововіденців – як самого А. Шенберга, так і його учнів і послідовників А. Берга і А. фон Веберна.

З точки зору „канонів” камерно-інструментального мислення, дванадцятитонові техніка (сам А. Шенберга термін „додекафонія” не вживав) відповідає багатьом нормативам цього стилю. Зокрема, „камерний” розподіл матеріалу на основі принципу рівнопотен-

ційності при його серійній організації, стає тотальним і поширюється на усю звукову структуру твору, а не тільки на фактуру як головний „носій” атрибутики класицистської і романтичної інструментальної камерності. Тотальна тематизація фактури в камерних ансамблях романтичного стилю (Й. Брамс) вступала у протиріччя з принципами тональної гармонії, яка „гальмувала” цей процес (Т. В. Адорно).

Атональність (згідно з І. Стравінським, „антитональність”) у її регламентованому і вільному варіантах, з одного боку, породжувала супутній їй принцип атематизму, з іншого боку, наділяла тематичними функціями фактуру і тембр, які вважалися додатковими засобами у тональній гармонії. Саме камерно-інструментальний принцип не у власне тематичному (мелодійному, гармонічному), а у фактурно-тембровому відображенні, визначив той факт, що у жанровій сфері уся нововіденська школа виникла з камерного ансамблю з його лірикою і елементами ігрової логіки. Для австро-німецьких авторів „лірика” залишалася первинною у стосунку до „гри”, що визначає різну питому вагу складових у темброво-фактурному комплексі творів, написаних у дванадцятитоновій (серійній) або пуантилістичній (серіальній), а також у вільно атональній техніці.

„Модернізація” камерно-інструментальних жанрів у нововіденців, як представників австро-німецької школи, йшла шляхом „від фактури до тембрів”, що визначає первинність фактури як стилеформуючого фактору у камерно-інструментальному письмі А. Шенберга як творця школи. Метод „варіаційного розвитку”, покладений А. Шенбергом в основу фактуро- і формоутворення, ґрунтується на докорінному переосмисленні як „варіацій”, так і „розвитку”.

„Варіації” стають „варіантами”, перш за все фактурними, звуковими рядами, а типи фактури із зазначенням на їх „поліфонічність”, „гомофонність”, „гетерофонність”, „модальність” перетворюються у якості вертикальної, горизонтальної або діагональної форм подання серії у чотирьох варіантах її існування: прямому експозиційному, зверненому, ракохідному, звернуто-ракохідному. При цьому істотно змінюються параметри акустичної структури, яка поступово перетворюється з часової у просторову. „Кристали” сонатності (Т. В. Адорно), разом з рудиментами „додаткових гармоній”, зникають разом з жанрово-семантичним навантаженням у фактурній організації тексту. Є характерним, що у камерному інструментальному стилі А. Шенберга спостерігається своєрідна еволюційна „крива”, пов’язана із „реставрацією” жанрово-фактурних форм камерності як принципу

мислення, де вільна атональність дозволяє повернути якусь подобу тематичній організації матеріалу, але вже у вигляді інших засобів тематизації („фактурний тематизм”). Від шенбергівського методу роботи з фактурою в камерно-інструментальному ансамблі, генетично пов’язаному з принципом „дробової роботи” в класицистському австро-німецькому струнному квартеті, походить і лінія перетворення фактури на „чистий тембр”, представлена в пуантилізмі А. фон Веберна. Шенбергівська ідея „тембрової мелодії”, до кінця не здійснена ним самим, реалізується у „завмерлому часі” (В.Холопова) серійно-пуантилістичних інструментальних ансамблів А. Веберна, де ідея тотальності доводиться до крайньої межі – до „звучної тиші” (Ол. Михайлов). Витоки цієї ідеї знову-ж таки кореняться у камерно-інструментальному мисленні, що становить магістральну лінію у творчості як самого А. Шенберга, так і його „прямого” послідовника і, одночасно, антипода – А. Веберна.

Синтез двох ліній-напрямоків – „фактурного” і „тембрового” – у камерно-інструментальній творчості нововіденців був здійснений А. Бергом. Домінантною ознакою в його інструменталізмі є різноманітна символіка, що дозволяє Т. В. Адорно побачити у ньому „приховану оперу” [14]. Як і А. Шенберг, А. Берг відходить від традиції, зіставляючи і комбінуючи жанрово-фактурні знаки класикоромантичного інструментально-ансамблевого стилю, перш за все, в його національній модифікації.

Те, що Т. В. Адорно називає „прихованою оперою”, у камерно-інструментальній музиці А. Берга є результатом наскрізної симфонізації жанру, про яку ще Б. Асаф’єв говорив як про „симфонічну” за ідеєю, виражену ліричним способом.

Цю ідею А. Берг черпає з експресіоністської ліричної поезії, котра як історично, так і естетично, зближується із символізмом у мистецтві Новітнього часу. „Автобіографічність” бергівських камерно-інструментальних творів (Ю. Векслер) є умовною і багатозначною, як і сам символ. Езотеричні смисли, котрі вкладаються А. Бергом у тексти його камерно-інструментальних творів, при звичайному прослуховуванні не розшифровуються, а залишаються „таємними”, доступними лише автору і „обраним”, для яких вони, в основному, і були призначені. Тому, говорячи про „програмну лірику” в камерно-інструментальних опусах А. Берга, слід орієнтуватися не лише на авторські ідеї, а й на їхню музично-текстову, перш за все, фактурну реалізацію. Для А. Берга, в центрі уваги якого завжди була опера із притаманною

їй симультанністю сцен-картин, котрі перебувають у „ланцюговому” зв’язку, камерно-інструментальне висловлювання є подібним до вербального, літературного, проте вираженого у музично-поетичній формі через знаки-символи широкого семантичного спектру – від тем-монограм (мікро-тем, фактично „тем-інтервалів”, ніби вмонтованих у серію-ряд) до невиконуваних поетичних текстів і „вокальних” алюзій на них.

Основний акцент у А. Берга, як і у А. Шенберга, у камерному інструменталізмі зроблений на фактурі, але її жанрові знаки стають своєрідними музично-геометричними символами, які визначаються як принцип „фактурної геометрії” (улюблені автором ракохід і паліндромі). В умовах часової форми дані, статичні за своєю просторовою природою звуко-образи, повинні здобувати статус розвитку, що показано через іншу сторону фактурної організації – „фактурну динаміку”.

У виникненні процесуального аспекту бергівської інструментальної логіки вирішальне значення мають фактурно-фонічні процеси, які характеризуються поняттям „щільність викладу” (Ю. Кон). У виникненні щільнісно-фактурних процесів, характерних для інструменталізму А. Берга, істотними є такі моменти, як маса голосів, регістри, розташування, а також фонізм інтерваліки вертикального комплексу (дисонантність та її градації). Через звукову щільність у камерно-інструментальних творах А. Берга проявляється динаміка експресії як способу додання образності тій чи іншій акустичній структурі, що є надзвичайно важливим для їхньої інтерпретації.

Програмність в інструментальному письмі – явище, притаманне для музичного мистецтва ХІХ століття. Однак романтична програмність, хоча вона і вплинула через інтромузичну лінію на мислення нововіденців, в експресіоністському музичному мисленні модифікується найістотнішим чином. Для А. Шенберга і А. Веберна, які йшли шляхом переважно „чистого” інструментального вираження, будь-якого роду програмність, пов’язана з екстрамузичними моментами, є, практично, невластивою.

На відміну від них, А. Берг – композитор, для якого різного роду символіка, пов’язана із музикою як мовою, а також з літературою та іншими видами мистецтва, є явищем більш, ніж характерним. Практично усі інструментальні твори А. Берга так чи інакше „програмні”, хоча символи цих програм, у більшості випадків, є позатекстовими.

Як зазначає Ю. Векслер, „...усе різноманіття бергівських символів об’єднується однією семантичною категорією. *Schicksal erleidend* („ви-

пробовуючи долю”, „упокорюючись долі”) – так Берг сформулював своє ставлення до долі. Ця коротка формула, котра містить філософсько-естетичне кредо композитора, є надзвичайно ємкою – за нею стоїть і бергівський фаталізм, і його віра в карму, реінкарнацію, кореспонденції, і його зацікавлення астрологією та хіромантією” [6, с. 6].

„Таємні програми” втілені А. Бергом через саму специфіку музики як часового мистецтва, „...оскільки доля співвідноситься насамперед з часом, у якому вона реалізується. У концепті долі містяться два аспекти часу – кількісний і якісний: доля як вимір, тобто термін, відпущений людині, і доля як послідовність подій, котрі заповнюють цей часовий відрізок” [6, с. 9]. Ідея „доли-ритму” (Schicksalsrhythmen) містить два аспекти – „фатальні числа” (кількісний аспект) і те, що Ф. Ніцше називає „стильовим ритмом” (якісний аспект).

Метро-тектоніка інструментальних творів А. Берга, з яких Ю. Векслер найбільш показовим вважає Ліричну сюїту, визначається числами самого А. Берга (23) та його дружини Х. Фукс (10). Що стосується якісного рівня ідеї „доли-ритму”, то він відображений у слуховому враженні і стосується ритму у вузькому сенсі слова. При цьому смисловий спектр цього, вихідного для розуміння музики Ліричної сюїти, символу „часу-долі” „...надзвичайно широкий: це тілесна дисгармонія (наприклад, утруднене астматичне дихання, добре знайоме астматикові-Бергу), ворожа сила, котра вторгається ззовні („настав час”), нарешті, ритуальне начало (характерний ритм є одним із визначальних ознак траурного маршу і сарабанди, жанрів, пов’язаних із похоронною ходою)” [6, с.10].

Мислення А. Берга є „синтетичним”, причому синтези розкриваються різноманітно і мають полісемантичний характер – від зв’язків із літературою, живописом, геометрією, математикою (сцієнтизм), езотерикою, містикою, окультизмом до інструментальних жанрових і стильових, відображених у мові і техніці. Бергівська програмна символіка походить від поєднання барокової „візуальності” (музичні монограми у тій же Ліричній сюїті) і романтичної „вербальності”, де майже обов’язковим є літературний підтекст інструментальних творів – від назв, присвят, не оприлюднених програм, до літературних „не виконуваних” цитат (як, наприклад De profundis Ш. Бодлера в Ліричній сюїті).

Синтетизм мислення А. Берга у музично-мовній площині розкривається і у співвідношенні вокального та інструментального начал. Його концертно-камерна лірика інструментального типу містить навіть

прямі цитати з вокальних творів (власних і чужих), що надає інструментальній інтонації образно-програмного розшифрування. Що стосується особливостей інструментального письма А. Берга, то поряд з алюзіями на вокальну інтонаційність, його характерною особливістю є поєднання-синтез камерності і концертності як типів музичного мислення.

У логічному сенсі вони є протилежними одна одній: камерність передбачає паритетність, рівнопотенційність інструментальних голосів-парцій, концертність – виокремлення, персоніфікації якщо не індивідуально сольного начала, то колективного або ансамблевого соло, позмінного або спільного, похідного від витоків інструментальної концертності в її сінкрезісі з камерністю і ансамблевістю (барокові концертні форми у *stylus symphonicus*, наприклад, *concerto grosso*).

Щоб узгодити різноманітну програмну символіку і „біографічність” (про це йдеться в докторській дисертації Ю. Векслера [5, с. 39], присвяченій творчості А. Берга), А. Берг в інструментальній сфері повинен був постійно долати, за словами Т. В. Адорно, властивість музики бути „матеріалом” [14, с. 344]. „Важкість” для інструментальної музики слугувати одночасно і матеріалом, і засобом вираження смислів, визначає особливу дисоціацію бергівської інтонаційності, пов’язану зі структуралізмом як методом мислення. Як зазначає А. Соколов [12], структура у Берга містить глибоко символічний сенс: „розкриваючи карти композиторської майстерності у своїх аналізах, він інколи підіймає завісу, котра приховує глибинний семантичний підтекст його творів (хорошим прикладом служить вираз *Schicksal erleiden* у серійному аналізі Ліричної сюїти)” [цит. за 6, с. 9].

А. Берг, як „запізнілий романтик” (І. Стравінський) в камерно-інструментальній музиці, втілює ідею дихотомії „персони” і „аніма”, виокремлену К. Г. Юнгом. З психологічної точки зору індивід мислиться як комплекс особистостей – зовнішньої („персона”), яка виступає як свого роду маска, і внутрішньої („аніма” або „душа”). Як зазначає Ю. Векслер, „між душею і „персоною” існують відносини комплементарності. З огляду на це, можна легко пояснити існування двох присвят Ліричної сюїти, які не є взаємовиключними: Берг „персона” присвятив свій опус А. Цемлінському, підкріпивши посвяту точними і зміненими цитатами з його „Ліричної симфонії”; Берг-„аніма” написав сюїту виключно для Ханни, позначивши найдокладнішими коментарями єдиний екземпляр партитури” [6, с. 16].

Іншим боком цієї дихотомії в інструментальному мисленні А. Берга

є співвідношення лірики і камерності, в якому „лірика” – визначальний семантичний знак його творчості, а камерність, в її композиторському та виконавському „технологічному” і комунікативному аспекті – похідне від „лірики”. Основна властивість камерно-інструментального ансамблю – тотальна тематизація матеріалу, його заснованість на варіаційному розвитку (у шенбергівському розумінні) – в техніці письма А. Берга, з її різноманітною і ретельно розробленою символікою, стає еквівалентом лірики.

Ліричне начало, ліричний вид мислення в інструментальній творчості А. Берга прямо відображені через технологію камерності, проте у кожному конкретному випадку, у кожному конкретному творі це вимагає окремого розшифрування. Головне питання тут стосується сфери співвідношення музичного та позамузичного, як твердить Ю. Векслер. Чи можна вважати „чистою музикою” його інструментальні твори, які майже завжди „...забезпечені таємною програмою, знати про яку було дозволено лише обраним. У криптографічній схильності, у виключній в своєму роді автобіографічності, ймовірно, і потрібно шукати коріння езотеричності бергівських творів, які, без сумніву, належать до обширної проміжної сфери між програмною та чистою музикою”[6, с. 14].

Тому оптимальне виконання камерно-інструментальних творів А. Берга, з одного боку, вимагає знання їхніх прихованих символіко-програмних підтекстів, з іншого боку, це знання суперечить самому принципу „таємниці” як основи символістської естетики. Розшифрування текстів бергівських камерно-інструментальних творів вимагає не тільки знання символіки, а й уважного вивчення фактури.

Саме фактура у двох її параметрах, умовно визначених як „фактурна геометрія” і „фактурна динаміка”, становить своєрідний інтонаційний хронотоп камерно-інструментальних композицій А. Берга. Це означає поєднання в одному інтонаційному комплексі просторових і часових факторів, близьких до симультанної оперної сцени, у зв’язку з чим метод камерно-інструментального письма А. Берга Т. В. Адорно називає „прихованою оперою”[14]. Пріоритет фактури у формоутворенні в камерно-інструментальних опусах А. Берга є відображений через своєрідний фактурний тематизм варіантного типу, коли в основу наскрізного розвитку форми кладуться стійкі фактурні формули, що перетворюються на основі „геометричної”, візуальної за своїми витоками логіки (паліндроми, ракоходи, вертикальні та горизонтальні перестановки пластів викладу, кожен з яких є автономним і

може поєднуватися з іншими у будь-яких комбінаторних варіантах).

Розвиток як такий при цьому зводиться до фактурних процесів, що означає втілення експресії через просторово-звукові образи. В принципі це – одна із констант камерно-інструментального мислення, для якого первинно притаманним є принцип рівнопотенційності голосів-партій. В умовах атональної звукової структури, де відсутнє ладо-гармонічне конструювання форми, на перший план виступає фонізм звукопоєднань, котрі фактурно конфігуруються по-різному.

Аспект фактурного фонізму, згідно з Ю. Коном [7], „щільності викладу”, котрий залежить від факторів маси, розташування і регістру голосів, тонів, пластів, є визначальним для створення звукового інтерпретаційного плану при виконанні інструментально-ансамблевих творів А. Берга. Тембровий компонент, завжди спрямований на створення звукового колориту, тут трактується як результативний, залежний від фактури. У камерному мисленні нововіденців, зокрема, у А. Берга, тембр не виокремлюється як самостійний носій експресії, а доповнює (в основному, через реєстрування і артикуляцію) фактурно-просторову і фактурно-процесуальну (тимчасову) сторони звукового наповнення камерно-інструментального твору. „Темброва мелодія” А. Шенберга означає зовсім інше – звільнення від фіксованої звуковисотності, що було частково реалізованим у „звучній тиші” пуантилістичних опусів А. Веберна.

Література

1. Адорно Т. В. Камерная музыка. Адорно Т. В. *Избранное : Социология музыки* / пер. и ст. А. В. Михайлова. Москва, Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. С. 79–94.
2. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 216 с.
3. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 280 с.
4. Барсова И. А. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения). *Научный вестник НМАУ им. П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вып. 6 : *Musicae Ars et Scientia* : Книга на честь 70-річчя доктора мистецтвознавства, професора Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. С. 202–218.
5. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время : опыт документальной биографии : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 39 с.
6. Векслер Ю. С. Символика в музыке Альбана Берга : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1998. 24 с.
7. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. *Музыка и современность* : сб. ст. Москва, 1971. Вып. 7. С. 294–318.

8. Михайлов А. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века. *Античность в культуре и искусстве последующих веков* : материалы научной конференции 1982, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва : Сов. художник, 1984. С. 175–185.
9. Михайлов А. В. Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна. *Адорно Т. В. Избранное : Социология музыки* / пер. и ст. А. В. Михайлова. Москва, Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. С. 412–427.
10. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : наук.-метод. збірник. К., 1998. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. С. 48–53.
11. Польская И. И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХДАК, 2001. 395 с.
12. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века : диалектика творчества : исследование. Москва : Музыка, 1992. 230 с.
13. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество / предисл. Р. К. Щедрина. Москва : Сов. композитор, 1984. 319 с.
14. Adorno T. W. Die musikalischen Monographien. Wagner. Mahler. Berg / hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1971. 521 S. (Gesammelte Schriften : im 20 Bände. Bd. 13)

References

1. Adorno, T. W. (1981) Kamernaya muzyka. *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* / trans. by Mihaylov A. V. Moskva & Sankt-Peterburg : Universitetskaya kniga, 1999. S. 79–94.
2. Asafyev, B. (1981) O simfonicheskoy i kamernoy muzyke [About symphonic and chamber music]. Leningrad : Muzyka. 216 s.
3. Asafyev B. (1977) Kniga o Stravinskom [The Book about Stravinsky]. Leningrad : Muzyka. 280 s.
4. Barsova I. A. (1999) Pozdnyy romantizm i antiromantizm v svete ritoricheskogo tipa tvorchestva (opyt rassuzhdeniya). *Naukovyi Visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv, Iss. 6 : Musicae Ars et Scientia : Knyha na chest 70-richchia doktora mystetstvoznavstva, profesora Niny Oleksandrivny Herasymovoi-Persydskoi. S. 202–218.
5. Veksler Yu. S. (2011) Alban Berg i ego vremena : opyt dokumentalnoy biografii : extended abstract of doctor's thesis (Arts). Nizhniy Novgorod. 39 s.
6. Veksler Yu. S. (1998) Simvolika v muzyke Albana Berga : extended abstract of candidate's thesis (Arts). Moskva. 24 s.
7. Kon Yu. (1971) Ob odnom svoystve vertikali v atonalnoy muzyke. *Muzyka i sovremennost*. Moskva, Iss. 7. S. 294–318.
8. Mihaylov A. (1984) Otrazheniye antichnosti v nemetskoj kulture kontsa XVIII –

- nachala XX veka. Antichnost v kulture i iskusstve posleduyushchikh vekov : Proceedings of the Conference 1982, Moskva, Gosudarstvennyi muzey izo-
brazitelnykh iskusstv im. A. S. Pushkina. Moskva : Sov. Khudozhnik. S. 175–185.
9. Mihaylov A. V. (1999) Otkaz i otpstupeniye. Prostranstvo molchaniya v proizvedeniyakh Antona Veberna. T. V. Adorno. Izbrannoe : Sotsiologiya muzyki / trans. by Mihaylov A. V. Moskva & Sankt-Peterburg : Universitetskaya kniga. S. 412–427.
 10. Moskalenko V. (1998) Do vyznachennia poniattia «muzychne myslennia». Ukrainske Muzykoznavstvo [Ukrainian Musicology] : Nauk.-metod. zbirnyk. Kyiv. Iss. 28 : Muzychna ukrainistyka v konteksti svitovoi kultury. S. 48–53.
 11. Polskaya I. I. (2001) Kamernyi ansambl: Istoriya, teoriya, estetika [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics] : monografiya. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture. 395 s.
 12. Sokolov A. S. (1992) Muzykalnaya kompozitsiya XX veka : dialektika tvorchestva : issledovaniye. Moskva : Muzyka. 230 s.
 13. Holopova V. N., Holopov, Yu. N. (1984) Anton Vebern. Zhizn i tvorchestvo [Anton Webern. Life and work]. Moskva : Sov. kompozitor. 319 s.

Poslavsky Anton Aleksandrovych – Candidate of Art Criticism (PhD), senior lecturer, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: poslav1975@gmail.com

Chamber-instrumental style by A. Berg: programmability of "hidden opera", chamberinness and concertity synthesis

The article focuses on the chamber and instrumental ensemble as a special type of musical thinking, as well as distinguishes the style "constants" and "variables" of this artistic phenomenon. The main purpose of the article is to characterize the general and specific features of Second Viennese chamber-ensemble instrumentalism in the person of its representative, Alban Berg. In this connection, we propose the appropriate conclusions regarding the specifics and general patterns of the timbre complex in the chamber-instrumental style of the mentioned author, which was not specifically investigated in the previous works.

The chamber-instrumental style of the Second Viennese School evolved from the embodiment and modernization of the traditions of European instrumentalism with an emphasis on its Austria-German branch. The fundamental generic features of chamber instrumentalism in the form of the ratio of voice parts based on their equi-potentiality and timbre complementarity were the initial and consonant with musical expressionism, technologically expressed by the twelve-tone composition.

The chamber-instrumental style became the basis and the "title" sphere of artistic intents of creativity of such various in their aesthetic-poetic

installations composers as A. Schönberg, A. Webern and A. Berg. Each of them, at his individually creative level, embodies the traditions of chamber instrumentalism as a method of thinking, reflected through the timbre complex work.

In the chamber thinking of the Second Viennese School representatives, in particular, of A. Berg, the timbre is not distinguished as an independent carrier of expression, but it complements (mainly through registration and articulation) the texture-spatial and texture-procedural (temporary) sides of the sound filling of the chamber-instrumental work .

Key words and phrases: chamber-ensemble instrumentalism, chamber-instrumental style, Austria-German school, instrumentalism of the Second Viennese school, timbre complex of instrumental work, chamber-instrumental style of A. Berg, programmatic "hidden opera", synthesis of chamberiness and concertity.

Стаття поступила до редакції 9 вересня 2018 року.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.124.136>

Маріам Вердіян

ШОСТА СИМФОНІЯ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА ЯК МЕТАФОРА ВСЕЛЕНСЬКОГО РЕКВІСМУ

Вердіян Маріам Сергіївна – аспірантка, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, Київ (Україна). E-mail: m.verdiiian@gmail.com

Шоста симфонія Авета Тертеряна як метафора вселенського реквісму

Завданням дослідження визначено аналіз особливостей композиційно-драматургічної організації Шостої симфонії А. Тертеряна з урахуванням специфіки звуковисотної структури матеріалу. Для вирішення поставленої мети обрано структурно-функційний метод аналізу.

У статті встановлено особливості розвитку жанру симфонії у вірменській музичній культурі. Названо витоки жанру та період розквіту класичної національної симфонії, який пов'язаний з творчістю композиторів А. Хачатуряна, А. Бабаджаняна, А. Арутюняна, Е. Мірзояна, Л. Сарьяна, Дж. Тер-Татевосяна, К. Орбеляна. Розглянуто особливості симфонічного стилю А. Тертеряна на прикладі його одночастинних симфоній. Окреслено основну рису творчості Тертеряна