

program suite “Portraits of Hutsul Region”, sonatina, four preludes (“Fantastic”, “Autumn”, “Hutsul”, “About Dovbush”), the cycle “Passacaglia, Scherzo and Fugue”. The general sound-imaging direction of the piano music of M. Kolessa and the pictorial and visual elements of the composer’s artistic thinking has been revealed through the analysis in the study of the peculiarities of the musical language, the specifics of the rhythmic-intonational structures, the type of the textual presentation of the material, the mode-tonal aspect, the genre component and, most of all, its software vector.

The obtained results are valuable not only from the point of view of musicology, but also first of all, for the development of the art of piano interpretation of Ukrainian music in direct interaction with its practical orientation.

Key words: *creativity of Mykola Kolessa, Ukrainian music, piano works, sound-imaging.*

Стаття поступила до редакції 25 жовтня 2018 року.

УДК 78.36

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.169.185>

Руслан Каширцев

ІНСТРУМЕНТУВАННЯ ЯК ЧИННИК ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

Каширцев Руслан Геннадійович — аспірант, Харківський Національний університет мистецтв ім. І. П. Котяревського, Харків (Україна). E-mail: ruslan.kashyrtsev@gmail.com

Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості

У статті розглядається проблематика композиторської творчості та авторського перекладення власного твору та поставлена мета визначити інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості на прикладі фрагментів з двох авторських версій (фортепіанної та оркестрової) першої частини «Іспанської рапсодії» М. Равеля.

Дослідження впроваджується в рамках функціонально-структурного методу для розгляду складових структурної організації фрагментів музичного твору, що вивчається в статті. Також застосовано філософсько-естетичний підхід, в рамках якого обґрунтовується теоре-

тична частина статті, що визначає інтерпретаційну сутність інструментування.

На ґрунті проведеної аналітичної роботи виводиться висновок, що інструментування як чинник художньої інтерпретації в композиторській творчості торкається всіх рівнів організації музичного матеріалу, впливаючи на зміст музичного твору. При цьому інструментування знаходиться у кореляції з іншими змістовними компонентами досліджуваних фрагментів й посилює їхні образні характеристики.

Тематика статті може бути продовжена у розвідках спрямованих на подальше аналізування та порівняння двох версій «Іспанської рапсодії» М. Равеля у контексті композиторської інтерпретації, взаємодії тембру та фактури, інтерпретаційного потенціалу інструментування. Також, можливо спрямувати вектори наступних публікацій на прицільне аналізування мелодики, ритміки та ладо-гармонії цього музичного твору та їхнє вираження у інструментуванні.

Результати дослідження можуть бути використані у навчальному процесі в курсах інструментування, аналізу музичних творів, інтерпретології, історії музики та індивідуальних заняттях студентів кафедри композиції та інструментування з фаху.

В даній статті вперше проаналізовано фрагменти з двох авторських версій першої частини «Іспанської рапсодії» М. Равеля в контексті інтерпретаційного потенціалу інструментування. Запропонований новий підхід до аналізу твору, спрямований на детальний розгляд окремих змістовних компонентів твору та їх комплексної реалізації у тембровому втіленні.

Ключові слова: інструментування, інтерпретація, композиція, тембр, «Іспанська рапсодія», М. Равель.

Актуальним напрямком сучасного українського музикознавства є питання композиторської творчості, яка природно акумулює вектори розвитку музичного мислення, усвідомлення митцями інтонаційного «образу світу». Він резонує в системі індивідуального стилю автора, яку складають різноманітні твори та весь комплекс художньо-виразових засобів втілення музичних образів.

Мистецтво інструментування є важливим фактором у системі цих засобів, який визначає темброву складову музичного твору і вбудовується в комплекс його художньо-образних характеристик, уособлюючи акустично-колеристичний параметр. Також, інструментування є засобом тембрового перевтілення музичного твору, наслідком якого є трансформування його образного змісту, що є актуальним для дослідження як прояв композиторської інтерпретації. В даному

контексті доречно розглянути такий зразок, що знаходиться в рамках стильової системи одного автора, що, в свою чергу, дозволить предметно дослідити інтерпретаційний потенціал тембру та, відповідно, інструментування. Прикладом такого твору є «Іспанська рапсодія» М. Равеля, що існує у двох авторських версіях – фортепіанній та оркестровій.

Аспекти композиторської творчості досліджуються у теоретичних та аналітичних працях самих композиторів, серед яких П. Хіндеміт, Я. Ксенакіс, А. Онеггер, Е. Денисов, А. Шнітке, Є. Станкович, М. Тіц, А. Муха та багато інших. Також, композиторами створені й джерела з інструментування та інструментознавства, серед яких методики М. Глінки, Г. Берліоза, Ф. Геварта, М. Римського-Корсакова, Ш. Відора, С. Форсайта, У. Пістона, Г. Дарваша, Д. Клебанова, С. Адлера, Г. Банщикова.

У колі музикознавців, що займаються проблематикою композиторської творчості варто згадати монографічні роботи та окремі публікації М. Блінової, праці Н. Савицької, кандидатські дисертації А. Чубак та Р. Варнави.

Питання композиторського стилю також має суттєву теоретичну базу, сформовану Є. Назайкінським, М. Лобановою, В. Медушевським та іншими дослідниками. Також, привертає увагу тематика оркестрового стилю, яка опрацьована Ю. Фортунатовим, Д. Рогаль-Левицьким, С. Коробецькою. В свою чергу, проблематика впровадження композиторського стилю в аспекті різноманітних авторських обробок – перекладень, транскрипцій, редакцій, аранжувань та інших – досліджувалося О. Жарковим, М. Борисенко, В. Москаленком, М. Давидовим, В. Дейнегою, І. Палій, В. Шипом та іншими науковцями.

Яскрава творчість М. Равеля завжди потрапляла у поле зору музикознавців й продовжує залишатись актуальною темою для вивчення й зараз. Серед чисельних досліджень, присвячених композиторові, згадаємо ті, які в тому чи іншому форматі розглядають «Іспанську рапсодію» М. Равеля, фрагмент з якої аналізуватиметься в даній статті в якості прикладу. Авторами таких публікацій є Д. Фрішман, В. Смірнова, І. Мартинов, В. Жаркова, М. Госс, К. Райт та інші дослідники.

Окремим вектором вивчення композиторської спадщини у сучасному музикознавстві стає музична інтерпретація, проблематика якої досліджувалася В. Москаленком. Серед більш ранніх публікацій варто згадати праці Н. Корихалової, Є. Гуренко та І. Полусмяк. Також досліджуваними є питання фактури, тембру та тембрової драматур-

гії, яким присвячені праці М. Борисенко, М. Денисенко, О. Жаркова, Г. Ігнатченка, Р. Тертеряна, І. Тукової, Г. Серебрянської, В. Цуккермана та інших науковців.

Проблематика художньої інтерпретації в **композиторській творчості** останнім часом також не уникає уваги музикознавців, але, здебільшого, дані праці мають за мету визначити «зміст музичного явища транскрипції як особливого різновиду композиторської інтерпретації» [2, с. 174]), або-ж дослідити інтерпретацію у парадигмі синтезу мистецтв [18]. Проблематика темброво-фактурної трансформації (термін В. Цуккермана [19]) в межах авторської переробки власних творів порушується у дисертації О. Жаркова [7]. Але, об'єкт вивчення у даній статті – «Іспанська рапсодія» М. Равеля – в аспекті інструментування як чинника композиторської інтерпретації в рамках авторського переосмислення (із залученням порівняльного аналізу обох версій – фортепіанної та оркестрової) ще не розглядався.

Таким чином, **метою** статті є **визначення інструментування як чинника художньої інтерпретації у композиторській творчості та його взаємодії з іншими складовими музичного твору** в межах творчості одного композитора на прикладі фрагменту з двох авторських версій першої частини «Іспанської рапсодії» М. Равеля.

Композиторське мистецтво потребує як великих творчих здібностей й зусиль для генерування життєздатної творчої ідеї, так і специфічного комплексу знань та вмінь які виступають засобами втілення цієї ідеї. Факторами, що зумовлюють появу того чи іншого творчого задуму стають життєва досвідченість, спостережливість та ерудованість; разом із тим, світогляд композитора, що також має велике значення для генерування творчих ідей, визначає ставлення та інтерес до явищ навколишнього світу і що саме буде виражати митець у своїй творчості. Композитор А. Муха в своїй монографії «Процес композиторської творчості» [12] детально характеризує низку факторів, «об'єктивних» та «суб'єктивних», що впливають на особистість самого автора музики та результат його творчої діяльності.

Окремим вектором вивчення композиторської спадщини у сучасних дослідженнях стає музична інтерпретація. У масштабній концепції Є. Гуренко, викладеній у його монографії «Проблеми художньої інтерпретації (філософський аналіз)» [3] композиторська творчість характеризується як процес «*первинної відносно самостійної творчості*». У більш пізній публікації В. Москаленка «музичне інтерпретування» визначається як «організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, котра спрямована на розкриття виразово-змістовних можливостей музичного твору» [11, с. 15, тут і далі переклад а. с.]. Виділяючи як окремий різновид композиторську інтерпре-

тацію, автор характеризує її як «творче перероблення» фрагментів з інших творів, або «музично-стильової системи іншого автора» чи епохи [11, с. 16-17].

Така «творча переробка» не може відбуватися поза межами інструментування, тож це формулювання опосередковано вказує на його інтерпретаційну природу. В свою чергу, художня інтерпретація як явище, процедура, механізм з одного боку, та як галузь творчої та наукової рефлексії – з іншого – приваблювала самих композиторів, що займалися науковою діяльністю. При розгляді їхніх публікацій не складно знайти цей компонент творчого та наукового підходу до музичних явищ, незважаючи на те, що термін «інтерпретація», як правило, не використовується. Таким чином, ця сфера постає перед композитором як сфера творчості, натомість, остання завжди має на увазі певні моделі – стильові та стилістичні. Це спостерігається на прикладі перекладень, редакцій, транскрипцій, а також аранжувань, тобто обробок.

З цього приводу буде доречним згадати думку, яку висловив А. Шнітке в статті «На шляху до втілення нової ідеї» [20]. Композитор вважав, що задум, який є рушійною силою та «народжує твір» ніколи не може бути реалізований у повній мірі. А. Шнітке пояснює це тим, що «внутрішній уяві [композитора – прим. а. с.] майбутній твір представляється у якомусь зовсім іншому вигляді – мовби готовим, він його мовби чує, хоча й не конкретно, й у порівнянні з цим те, що потім досягається, є чимось на кшталт перекладу на іноземну мову з оригіналу, з того оригіналу, котрий, взагалі, виявляється незбагненним» [20, с. 105]. За А. Шнітке, «втілення замислу є й деяким його обмеженням» [20, с. 107] й саме у цьому автор бачить шлях до розвитку музики, оскільки спроби композиторів «наблизитися до безпосереднього вираження музики [...] відкривають усе нові й нові поля недосяжності», що продовжується «нескінченно». У монографії іншого видатного митця сучасності – Е. Денисова [5] – ця ідея А. Шнітке корелює із проблемою **вибору** необхідних засобів для реалізації певної композиторської ідеї. Діалектика цього явища полягає у досягненні необхідної «рівноваги» між художнім задумом та засобами. Знаходження цього балансу відбувається у колі 1) можливостей (виконавського ансамблю й композитора) та 2) запитів творчого задуму.

З цих міркувань, ідея оркестрового твору, особливо концертно-симфонічного, є достатньо вимогливою. При цьому, за виразом А. Онеґера, «композитор [...] повинен вміти передбачити все завчасно» [15, с. 89], керуючись при цьому своїми слуховими уявлен-

нями. Обізнаність та практичний досвід в інструментуванні у поєднанні з творчими можливостями композитора стають необхідною базою для написання оркестрового твору, який не існує поза тембрового втілення і містить **тембровий чинник як змістовну складову**. З одного боку, інструментування – це темброва будова музичного твору у вигляді партитури, й з цих міркувань – невід’ємна частина, складова «душі музичного твору», як зазначав, зокрема, М. Римський-Корсаков [13, с. 8]; з іншого боку, інструментування є реалізацією у тексті твору знань та вмінь композитора щодо застосування виразового потенціалу музичних інструментів – їхніх функцій, тембрової взаємодії, колористики, особливостей виконавства тощо. Невипадково український композитор і теоретик, автор посібників з оркестрування Д. Клебанов зазначав: «Інструментування представляє собою процес узгодження різних елементів, підкорений певному художньому завданню [...] У музиці немає жодного компонента, який би не відчував на собі вплив інструментування» [9, с. 3].

Оркестрування твору має зумовлюватися такими його змістовними рівнями, як: 1) образно-семантичний, 2) жанрово-стилістичний, та 3) структурно-композиційний. Водночас, як вже було сказано вище, перед інструментатором постає задача передчути за допомогою слухових уявлень бажане цілісне звучання твору в оркестрі – як окремих музичних елементів, так і усієї фактури в її комплексному втіленні. Поняття тембрового синтаксису, уведене О. Жарковим [6], відображає основоположне завдання інструментування, яке реалізується в рамках його функцій у музиці, сформульованих Д. Клебановим: 1) «колористично-характерної» («формування характеру музики») та 2) «формотворчої» («зіставлення тембрів [...] виявляє логічні співвідношення як між розділами музичної форми, так і всередині побудов різного масштабу» [9, с. 3]). Підтвердження цього також можна знайти й у підручнику композитора Геннадія Банщикова, котрий зазначав про горизонтально-процесуальну сутність мистецтва інструментування [1, с. 4].

Оркестрування композитором власного твору, який спочатку був написаний як фортепіанний, відбувається у рамках сформульованого А. Серебрянською поняття «темброве переінтонування» [14, с. 256], й таким чином проявляється інтерпретаційна природа інструментування. Також слід згадати більш ранню статтю В. Дейнеги у якій автор охарактеризував специфіку «музичного мислення» інструментатора як «оперування інтонаційними моделями (термін

В. Москаленка) яке призначене для вирішення певного творчого завдання» [4, с. 138]. У цьому сенсі, творчість М. Равеля представляє значний інтерес, оскільки існує принаймні сім прикладів оркестрування композитором власних фортепіанних творів⁴³, включаючи й «Іспанську рапсодію», яка теж спочатку була написана як фортепіанний твір й вже потім, з невеликим проміжком часу, інструментована для симфонічного оркестру.

Отже, тембр є суттєвою складовою змісту музичного твору, й, таким чином, утворює власне коло інтерпретаційних засобів у трактуванні музичного образу. Маючи власну специфіку – фізико-акустичну, звуковидобувальну та, відповідно, образно-виразову та інтонаційно-змістовну, тембр значним чином впливає на характер звучання музичного твору, що видно при порівнянні його різних тембрових версій. В рамках даної публікації буде розглянуто дві версії вступного епізоду першої частини «Іспанської рапсодії» М. Равеля⁴⁴.

«Прелюдія ночі» – саме така програма закладена в основу образного змісту твору – містить дві теми: 1) низхідну остинатну тетрахордову послідовність восьмими; 2) гомофонно-гармонічний тематичний елемент, який у вступі показаний лише частково, поступово розкриваючись упродовж частини. Програмність першої частини зумовлює певний план організації інструментування в рамках його «колеристично-характерної» функції (за Д. Клебановим), що реалізується за допомогою доступних тембрових засобів у відповідності до версії твору.

Особливість фактурної будови остинатного тематичного елемента в фортепіанному втіленні полягає у змінності його параметрів *щільності* та *маси* фактури (терміни Г. Ігнатченка [8]), який реалізується в такій динаміці: 1) викладення спочатку в інтервалі квінт-децими; 2) далі її «регулярне заповнення» (із вступом мотиву другої

⁴³ Окрім згаданої «Іспанської рапсодії» у двох авторських версіях існують: «Павана пам'яті інфанти» (ф-но 1899 → орк. 1910 pp.); «Menuet antique» (ф-но 1895 → орк. 1929); пісня «Різдвяні іграшки» (ф-но 1905 → орк. 1906); «Матінка Гуска» (ф-но 1910 → перероблена у балет в 1911); «Вальси благородні та сентиментальні» (ф-но 1911 → орк. 1912); пісня «Ронсар – до своєї душі» (ф-но 1925 → орк. 1935). Також, неможливо не згадати про знамените інструментування «Картинок за виставки» М. Мусоргського, здійснене у 1922 р. (перше виконання під орудою С. Кусевицького в 1923 р.) [10].

⁴⁴ Дослідження усієї першої частини «Іспанської рапсодії» як і наступних стане матеріалом наступних публікацій.

теми); 3) наприкінці досліджуваного епізоду – поступовий фактурний «спад» (до одноголосного викладення у першій октаві). Також, другий тематичний елемент має свій розвиток фактури – спочатку двооктавне викладення, а у другому повторенні – триоктавне.

Фактичний метр теми-остинато – «дві чверті» – не збігається із графічними «трьома чвертями» в яких написана гомофонно-гармонічна тема. Але, за рахунок контрапунктичної взаємодії й, як наслідок, комплементарного впорядкування між першим та другим тематичними елементами досягається змінний розмір, створюючи враження «вільного» метру, що має певний орієнтальний ефект. Також, звертає увагу жанровий «символ» ноктюрну у ритміці другої «теми» в басовому голосі (див. пр. 1).

Пр. 1

Комплементарність присутня також у ладо-гармонічній складовій⁴⁵ – вступ другого тематичного елемента висвітлює гармонічну

⁴⁵ Д. Фрішман, аналізуючи «Іспанську рапсодію» М. Равеля, стверджує про наявність «звукоряду, що утворений зі зчеплення двох неповних звукорядів фрігійського нахилу [...] (сплав доміантових ладів від d-moll та fis-moll)» [17, с. 14]. Доповнимо дане ствердження тим, що дана ладова взаємодія відбувається у межах системи тональної гармонії та взаємодії її функцій. Окрім того, ладовий нахил того чи іншого фрагменту твору може бути інтерпретований неоднозначно, оскільки гармонічний та мелодичний види мінору створюють умови для відхилень у далекі тональності. Аналіз ладо-

приналежність першого, адже його звуки, що відповідні долям такту є акордовими тонами. В даній статті пропонується такий варіант розшифрування: *терцквартакорд четвертого ступеня у подвійно гармонічному ре-мінорі, показ домінантової функції – п'ятий ступінь в басу (третья доля) та розв'язання у квінтсектакорд шостого ступеня у мелодичному ре-мінорі* (див. пр. 2-а).

Подвійно гармонічний ре-мінор Мелодичний ре-мінор

Пр. 2-а S(IV)3/4 D(V) T(VI)6/5

Подвійно гармонічний ре-мінор Мелодичний ре-мінор

Пр. 2-б T(VI)6/5 T(VI)6/5

Інший варіант трактування даного гармонічного звороту характеризує його як *зіставлення двох квінтсектакордів шостого ступеня* спочатку в *подвійно гармонічному ре-мінорі* (домінанта до неаполітанської тоніки), а в другому такті – в *мелодичному із високим дорійським шостим ступенем* (див. пр. 2-б).

В обох варіантах підходу до аналізу гармонії в даному фрагменті на перший план виступає ладова змінність (див. пр. 2-в); «ля-бемоль», який ми бачимо у матеріалі другої теми, в цій системі є лише енгармонічною заміною для зручності читання.

Подвійно гармонічний ре-мінор Мелодичний ре-мінор

Пр. 2-в

Тембровий параметр в тексті репрезентується скоріше теситурним та фактурним розташуванням тематичних елементів, але більше залежить від виконавського прочитання твору. При цьому, звучання «Пре-

гармонічної системи «Іспанської рапсодії» може стати матеріалом окремого дослідження.

людії ночі» є переконливим з точки зору образного змісту, оскільки «знаки» програми твору закладені на всіх рівнях музичної організації.

При безпосередньому порівнянні фортепіанного та оркестрового варіантів ми не знайдемо графічної різниці у фактурі між ними. Разом із тим, одразу помітним є використання композитором усіх можливих тембрових засобів оркестру, та їхньої контекстуальної функціональності: 1) для остинатного тематичного елемента використано струнні інструменти *con sordino*, що створює «надприродний», «примарний» характер його звучання; 2) в свою чергу, другий, гомофонно-гармонічний елемент оркестровано духовими із «прохолодним» та «м'яким» характером звуку, що рельєфно виділяє його появу; 3) для вже згаданого «заповнення» квінтдецими використано гобой як окреме підкреслення теми-остинато (оскільки його більш «гострий», «конкретний» тембр не зливається із кларнетами та флейтами); 4) підкреслення другого тематичного елемента, озвученого духовими, в партії арф має значення ще одного колористичного, «казкового» та «фантастичного» тембрового засобу (див. пр. 3-а).

Звертає увагу також неоднакове повторення другої теми, що виражає прагнення М. Равеля до більш значного контрасту, який тільки в оркестрі став досяжним. Разом із тим, темброва комбінація, що використана за цим другим повторенням другого тематичного елемента виглядає ризикованою з міркувань раціонального використання інструментів: 1) флейти-пікколо застосовуються у «невигідній» теситурі, через що ускладнюється досягнення точної інтонації та потрібної якості звучання; 2) валторни *con sordino* із флейтами-пікколо в октавному унісоні, скоріше за все, будуть темброво «відокремлені» (див. пр. 3-б).

Але, таке дивне використання тембрових засобів має за мету «дивне» звучання, яке має справити враження фантастичного, надприродного, імпресіоністично розмитого. Це є прикладом тенденції в трактуванні звуку, що була започаткована ще в епоху романтизму, в рамках якої «акцент переноситься [...] на барвистість звучання», про що зазначає Ірина Тукова [16, с. 74].

RAPSODIE ESPAGNOLE

I. — Prélude à la nuit

Très modéré $\text{♩} = 66$

2 PETITES FLÛTES

2 GRANDES FLÛTES

2 HAUTBOIS

1 COR ANGLAIS

2 CLARINETTES en si b

1 CLARINETTE BASSE en Si b

3 BASSONS

1 SARRUSOPHONE

4 CORN (Chromatique) en FA

3 TROMPETTES en UT

1^{er} et 2^e TROMBONES

3^e TROMBONE et TUBA

TIMBALES SOL, Si b

GROSSE-CAISSE

CÉLESTA

2 HARPES
(Ut b, Ré b, Mi #, Fa b, Sol 2, La #, Si b)

Très modéré $\text{♩} = 66$

VIOLONS
Sourdi nes *ppp*

ALTOS
Sourdi nes *ppp*

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

1^{re}
p

1^{re}
pp

1^{re}
p

p pizz.

Sourdi nes *p* pizz.

Sourdi nes *p*

Пр. 3-а

The image shows a musical score for a piece titled "Пр. 3-6". The score is arranged in a multi-stemmed format with the following parts and markings:

- Flutes:** Flute 1 (Fl. 1) and Flute 2 (Fl. 2) parts, both marked with a dynamic of *p*.
- Cor Anglais:** Cor Anglais part, marked with a dynamic of *p*.
- Clarinets:** Clarinet part, marked with a dynamic of *p*.
- Cornets:** Two Cornet parts, both marked with a dynamic of *p*. The top part includes the instruction "Sourdines" and the number "1^o". The bottom part includes "Sourdines" and the number "2^o".
- Harp:** First Harp (1^o Harpe) and Second Harp (2^o Harpe) parts. The 1^o Harpe is marked with *p* and *pp*. The 2^o Harpe includes the instruction "(Dit, Ré, Mi, Fa)" and is marked with *p* and *pp*. The 2^o Harpe part also includes the instruction "(Dit, Ré, Sol, La)".
- Violins:** Violin parts, marked with *ppp*, *p*, and *pp*.
- Violas:** Viola part, marked with *ppp*, *p*, and *pp*. It includes the instruction "Sourdines" and *pp*.
- Violoncello:** Cello part, marked with *ppp*, *p*, and *pp*. It includes the instruction "(pizz)".
- Double Bass:** Double Bass part, marked with *ppp*, *p*, and *pp*. It includes the instruction "(pizz)".

The score is divided into measures, with a first ending bracket labeled "1" above the first measure of the flute parts.

Пр. 3-6

Аналіз фрагменту «Прелюдії ночі» показує, що композитор схильний максимально зберігати вже створений матеріал під час переробки твору. Разом із тим, отримуючи темброві можливості оркестру, М. Равель прагне не тільки до максимальної відповідності інструментування твору до інших його змістовних компонентів, але й нестандартного втілення музичного образу в темброву будову «Прелюдії ночі». При цьому, **результат перекладення впливає на параметри щільності та маси фактури** [8], надаючи оркестровій версії більш масштабного й, водночас, прозорішого, «примарного» та фантастич-

ного звучання, у чому й проявляється інтерпретаційна сутність інструментування. Відмінність між оркестровим та фортепіанним варіантами «Іспанської рапсодії» М. Равеля можна підсумувати так: 1) у той час, як для фортепіанної версії доступна менша темброва диференціація й темброво-акустичний простір, для неї можлива більша конкретизація інтонаційного аспекту; натомість, 2) оркестрова версія, маючи більші можливості у плані темброво-фактурних перетворень та розчленування музичної тканини, отримує перевагу в образно-колористичному плані.

Отже, можемо зробити висновок, що інструментування як чинник художньої інтерпретації в композиторській творчості торкається всіх рівнів організації музичного матеріалу, суттєво впливаючи на зміст музичного твору на рівні драматургічного та образного наповнення твору. При цьому інструментування знаходиться у кореляції з іншими змістовними компонентами досліджуваного фрагменту й посилює їхні образні характеристики. М. Равель майстерно створює ілюзію вільного розвитку, квазі-імпровізаційність, що досягається завдяки довершеному балансу та комплементарності усіх складових музичного твору. Координованість всіх засобів у творчості М. Равеля показує його ставлення до музичної композиції, яке може бути виражене словами А. Шнітке: «Я повинен розуміти чому, що та як я зробив» [21, с. 39].

Література

1. Банщикова Г. Законы функциональной инструментовки: учебник. СПб. : Композитор, 2003. 236 с.
2. Борисенко М. Жанр транскрипции в системе индивидуального композиторского стиля: автореф. дис. канд. искусствоведения / ХГИИ им. И. П. Котляревского. Х., 2005. 17 с.
3. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск.: Наука, 1982. 256 с.
4. Дейнега В. Оркестровка як різновид інтерпретації // Науковий вісник НМАУ. К., 2001. № 18. С. 133-142.
5. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. комп., 1986. 207 с.
6. Жарков А. Тембровый синтаксис в аспекте взаимодействия культурных традиций // Київське музикознавство: Музикознавство у діалозі. Київ-Дюссельдорф, 2011. № 7. С. 49-64.
7. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.02 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 1994. 19 с.

8. Игнатченко Г. О динамических процессах музыкальной фактуры: афтореф. дис. канд. иск. К., 1984. 22 с.
9. Клебанов Д. Искусство инструментовки. К., 1972. 218 с.
10. Мартынов И. Морис Равель. Монография М.: Музыка, 1979. 375 с.
11. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. К. : 2012. 272 с.
12. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования). К.: Муз. Україна, 1979. 272 с.
13. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки, т. 1. М.: Мос. гос. издат., 1943. 124 с.
14. Серебрянская А. Тембровое переинтонирование как проблема музыкознания // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Х.: ТОВ «С. А. М.», 2012, Вип. 34. С. 251-258.
15. Онеггер А. Я – композитор. М.: Музгиз, 1963. 216 с.
16. Тукова І. Трактовка звука як фактор формування техніки сучасної композиції // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: 2011. 1 (10). С. 72-79.
17. Фришман Д. «Испанская рапсодия» Равеля. – М.: Музыка, 1973. 82 с.
18. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтв. 17.00.03 – муз. Мистецтво. Харків, 2009. 17 с.
19. Цуккерман В. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова // Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1975.. № 2. С. 341-458.
20. Шнитке А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. 304 с.
21. Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 104-107.

References

1. Banshikov, G. (2003). Zakonyi funktsionalnoy instrumentovki: uchebnik. [Laws of the functional instrumentation: the manual]. Saint-Petersburg: Composer. 236 s.
2. Borisenko, M. (2005). Zhanr transkriptsii v sisteme individualnogo kompozitorskogo stilya: avtoref. dis. kand. Iskusstvovedeniya [Genre of transcription in the system of composer's individual style]. Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevskiyi. Kharkiv.. 17 s.
3. Gurenko, E. (1982). Problemyi hudozhestvennoy interpretatsii (filosofskiy analiz) [Problems of the artistic interpretation (the philosophical analysis)]. Novosibirsk: Science. 256 s.
4. Deineha, V. (2001). Orkestrovka yak riznovyd interpretatsii [The orchestration as the sort of interpretation]. Nauk. visn. Nac. muzicnoi akad. Ukr. im. P.I.Cajkova, 18. S. 133-142.
5. Denisov, E. (1986). Sovremennaya muzika i problemyi evolyutsii kompozitorskoy tehniki [Modern music and problems of the composition technique]

- evolution]. Soviet composer. 207 s.
6. Zharkov, A. (2011). Tembroyiy syntaksis v aspekte vzaimodeystviya kulturnykh traditsiy [The timbre syntax in the aspect of cultural traditions interaction]. Kyivske muzykoznavstvo: Muzykoznavstvo u dialozi: Kyiv-Diusseldorf, 37. S. 49-64.
 7. Zharkov, O. (1994). Khudozhnii pereklad v muzytsi: problemy i rishennia [Artistic transcription in music: problems and solutions]. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovsky. Kyiv. 19 s.
 8. Ignatchenko, G. (1984). O dinamicheskikh protsessakh muzyikalnoy faktury [About dynamical processes of the musical texture]. Kyiv, 22 s.
 9. Klebanov, D. (1972). Iskusstvo instrumentovki [The art of instrumentation]. Kyiv. 218 s.
 10. Martynov, I. (1979). Moris Ravel. Monografiya [Moris Ravel. Monograph]. Moscow: Music. 375 s.
 11. Moskalenko, V. (2012). Lektsii po muzyikalnoy interpretatsii: uchebnoe posobie [Lectures on the musical interpretation: tutorial]. Kyiv. 272 s.
 12. Muha, A. (1979). Protsess kompozitorskogo tvorchestva (problemy i puti issledovaniya) [The process of the art of composition (problems and ways of exploration)]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 272 s.
 13. Rimskiy-Korsakov, N. (1943). Osnovy orkestrovki, t. 1. [The basics of orchestration]. Moscow: Mos. gos. Izdat. 124 s.
 14. Serebryanskaya, A. (2012). Tembroye pereintonirovanie kak problema muzykoznavniya [Tembral intonating as a musical aspect]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kharkiv: «S. A. M.», 34. S. 251-258.
 15. Onegger, A. (1963). Ya – kompozitor (per. s frants.) [I am a composer (translation from French)]. Moscow: Muzgiz. 216 s.
 16. Tukova, I. (2011). Traktovka zvuka yak faktor formuvannya tekhniki suchasnoi kompozytsii [Treatment of the sound as a forming factor in musical composition technique]. Chasopys NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 1 (10). S. 72-79.
 17. Frishman, D. (1973). «Ispanskaya rapsodiya» Ravelya [“Spanish Rhapsody” by Ravel]. Moscow: Music. 82 s.
 18. Khutorska, A. (2009). Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky) [Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation (analyzed on the material of Vocal Chamber music)]. Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi. Kharkiv. 17 s.
 19. Tsukkerman, V. (1975). Tembr i faktura v orkestrovke Rimskogo-Korsakova [The timbre and the texture in the orchestration by Rimskiy-Korsakov]. Muzyikalno-teoreticheskie ocherki i etyudy. Moscow, 2, 341-458.
 20. Schnittke, A. Ivakshin A. (1994) Besedy s Alfredom Shnittke [Talks with Alfred Schnittke]. Moscow: RIK “Kultura”. 304 s.
 21. Schnittke, A. (1982). Na puti k voploscheniyu novoy idei [On the path to

embodiment of a new idea]. Problemyi traditsiy i novatorstva v sovremennoy muzyike. Moscow. S. 104-107.

Kashyrtsev Ruslan Hennadiiovych — postgraduate student, Kharkiv National University of Arts named after Ivan Kotlyarevsky, Kharkiv (Ukraine). E-mail: ruslan.kashyrtsev@gmail.com

The instrumentation as a factor of the artistic interpretation in the art of composition

The article deals with the problems of a composer's creative work and his own musical piece transcription process by himself. The purpose of this publication is to determine the instrumentation as a factor of the artistic interpretation in the art of composition on the example of fragments from two versions (the piano and the orchestral) of the first part of "Spanish Rhapsody" by M. Ravel.

The research is implemented in the bounds of the functional-structural method for the consideration of structural organization components of musical piece fragments, which are studied in the article. A philosophical and aesthetic approach is also applied to found the theoretical part of the article, which defines the interpretative essence of the instrumentation.

On the analytical work basis, it is concluded that the instrumentation as a factor of the artistic interpretation in the art of composition touches upon all levels of the organization of musical material, influencing the contents of a musical piece. In this case, the instrumentation correlates with other contents' components of analyzing fragments and enhances their imaginative characteristics.

The subject of the article may be continued in explorations aimed at further analysis and comparison of two versions of the "Spanish Rhapsody" by M. Ravel in sense of the composer's interpretation context, the timbre and texture interaction or the instrumentation's interpretational power. It is also possible to direct the vectors of subsequent publications to the way of the melody, rhythm and harmony analysis of this musical composition and their expression in the instrumentation.

Research results could be valuable for the educational process in courses of instrumentation, analysis of musical works, interpretation, music history and individual special classes of composition and instrumentation.

Fragments from two versions of the first part of the "Spanish Rhapsody" by M. Ravel were analyzed in the context of the interpretative potential of the instrumentation for the first time in this article. A new approach to the musical piece analysis proposed there, aimed at a detailed survey of certain contents' components of the work and their combined implementation in the timbre.

Key words: instrumentation, interpretation, composition, timbre, “Spanish Rhapsody”, M. Ravel.

Стаття поступила до редакції 22 травня 2018 року.

УДК 78.481;78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.185.199>

Галина Олексів

ПЕРЕКЛАДЕННЯ ОРКЕСТРОВИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНА НА ПРИКЛАДІ «УКРАЇНСЬКОЇ ФАНТАЗІЇ» ЯРОСЛАВА ОЛЕКСІВА

Олексів Галина Василівна — аспірантка, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: halynaoleksiv@ukr.net

Перекладення оркестрових творів для баяна на прикладі «Української фантазії» Ярослава Олексіва

Запропонована стаття присвячена особливостям перекладення оркестрового твору для оркестру українських народних інструментів Ярослава Олексіва «Українська фантазія» для баяна.

За останні десятиліття значно розширився арсенал оригінальних творів для баяна, однак вагоме місце серед виконавського репертуару все ж займає жанр перекладення творів з репертуару інших інструментів, ансамблів чи оркестрів. Оскільки перекладення оркестрового репертуару з урахуванням тембрових особливостей баяна поки що не стали предметом музикознавчих досліджень, постає завдання у висвітленні основних засад цього різновиду жанру. Комплексний аналіз перекладень та виконавсько-методичні рекомендації стають підґрунтям для глибокого розуміння ідейно-образного задуму, стильових особливостей та переосмислення тембрових трансформацій, відтак якості виконання самого твору.

Перекладення для баяна творів з репертуару оркестру українських народних інструментів має сприятливі умови по багатьох параметрах, що продемонстровано на «Українській фантазії» Я. Олексіва. Темброва специфіка – наявність великої кількості різних інструментальних груп та тембрів в оркестрі вдало передається у баянному перекладенні завдяки ряду тембрових регістрів інструмента, розмаїтість яких дозволяє якнайповніше передати оркестровий колорит. Автор враховує незначну відмінність у звучанні правої та лівої клавіатури баяна та