

ОРКЕСТРОВЕ МИСЛЕННЯ ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО: ЗВУК, ПРОСТІР, МАТЕРІЯ

Савченко Г. С.

ВСТУП

У своїх оркестрових творах Олександр Щетинський створив оригінальний звуковий світ. Предметом ретельної композиторської роботи в цьому звуковому світі є звук, простір, час, матерія. Як і в багатьох композиторів сучасності, у творах О. Щетинського ці категорії утворюють систему осьових, фундаментальних, стилеутворювальних. Проте, пропущені крізь оркестрове мислення композитора, вони осмислюються, інтерпретуються й об'єктивуються в унікальний спосіб. Метою цього дослідження є розкриття специфіки оркестрового мислення О. Щетинського як митця, чия творчість належить останній чверті ХХ – початку ХХІ століття. Кореляція між музичним мистецтвом і культурою становить ту наукову проблему, у зв'язку з якою у дослідженні будуть формуватись основні його положення.

Актуальність обраного ракурсу дослідження зумовлена кількома чинниками. По-перше, музика О. Щетинського приваблює науковців смисловою багатшаровістю, інтелектуальністю, високою композиторською майстерністю, що уможливило дослідницький полілог і багатовекторність підходів: у будь-якому випадку виникає відчуття «недомовленості», «недорозшифрування» – і це «недо-» провокує музикознавців на подальше спілкування із творами композитора. По-друге, осмислення сучасної композиторської практики в аспекті композиторського мислення є актуальним через проблематизацію категорії мислення в гуманітаристиці ХХ–ХХІ століття (у тому числі в мистецтвознавстві) внаслідок тих грандіозних трансформацій, які відбулися в різних сферах буття людства (зокрема в музичному мистецтві). Нарешті, обраний підхід дозволяє дослідити одну з проєкцій композиторського мислення – мислення оркестрового, яке привертає увагу науковців не так часто, і найголовніше, може дати ключі до розуміння складної системи зв'язків між композиторським, музичним мисленням і мисленням взагалі. Для того, щоб цей зв'язок накреслити, необхідно визначити специфіку оркестрового мислення.

1. Оркестрове мислення: теоретичний й історичний аспекти

Звук, простір, час, матерія – категорії, які постають ключовими в композиторській практиці ХХ–ХХІ століть. Вони є актуальними й для

оркестрування як особливої сфери композиторської творчості. Їх актуалізація та проблематизація у музичному мистецтві зумовлені інтра- й екстрамузичними чинниками: еволюцією музичного мистецтва й інтенсифікацією пошуків шляхів оновлення музичної системи на межі XIX-XX століть; науковими відкриттями на початку XX століття, котрі перевернули уявлення про світобудову.

Наукова, філософська та науково-популярна рефлексія на них є чисельною, плюралістичною й вельми впливовою. Серед книг, які сколихнули свідомість інтелектуалів XX і XXI століть, слід назвати «Порядок із хаосу. Новий діалог людини з природою» І. Пригожина й І. Стенгерс¹, «Фізика і філософія. Частина і ціле» В. Гейзенберга², «Природна філософія часу» Дж. Уітроу³, «Повернення часу: від античної космогонії до космології майбутнього» (дослівний переклад з оригіналу «Повернення часу: від кризи у фізиці до майбутнього Всесвіту») Л. Смоліна⁴ та інші праці. Вони написані в різний час, але в них порушуються вкрай важливі для культури (і науки як складника останньої) XX століття питання: переосмислення фундаментальних категорій людського буття (часу, простору, матерії) та засад існування Всесвіту; ролі та значення науки в житті людства; взаємодії науки, зокрема фізики, з іншими сферами людського знання і духовної діяльності людини. Реакцією мистецтвознавства стала поява праць, у яких проартикульована теза щодо кореляції між новаціями в музиці і зміною наукової парадигми, здійснюється спроба вибудувати новий напрямок дослідження музики XX–XXI століть на межі мистецтвознавства й природознавства. Назву статті Н. Герасимової-Персидської «Вихід до нових принципів просторово-часової організації музики в переломні епохи»⁵, «Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття»⁶, «Музыка

¹ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Москва : Прогресс, 1986. 432 с.

² Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. Москва : Наука, 1989. 400 с.

³ Уитроу Дж. Естественная философия времени. М. : Эдиториал, УРСС, 2003. 400 с.

⁴ Смолин Л. Возвращение времени: от античной космогонии к космологии будущего. М. : АСТ: CORPUS, 2014. 377 с.

Оригінальний варіант: Smolin L. Time Reborn: From the Crisis in Physics to the Future of the Universe. Mariner Books, Mifflin Hoghton. Boston – New York, 2014. 319 p.

⁵ Герасимова-Персидская Н. А. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 250–263.

⁶ Герасимова-Персидская Н. А. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 264–274.

в новій культурній парадигмі»⁷, монографію І. Тукової «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)»⁸. Ідеї природознавства органічно вбудовуються в музикознавство, стаючи засадничими, в дисертаціях С. Гоменюк⁹ («Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці») й А. Івко¹⁰ («Подієві аспекти музичної форми XX століття»).

Складна системна єдність культури певної епохи (і визначеного регіону) підтверджується існуванням ідей, настанов, ідеалів, які конституують світоглядну парадигму: онто- та антропологічну концепцію/концепції, аксіологічну систему/системи («картину світу», «умонастрій епохи»). Незважаючи на морфологічні відмінності між різними сферами культури, ці ідеї, настанови та ідеали в них «просвічують», сприяючи їхній активній взаємодії. З іншого боку, будь-яку культуру не можна уявити схематично-площинно; це – багаторівнева система, у якій між рівнями й елементами можуть встановлюватися складні відносини, а ідеї, настанови та ідеали можуть суперечити одне одному й не утворювати одномірної злагодженої цілісності. Це можна спостерігати в культурі XX століття (беручи до уваги приклад європейської, ширше – західної культури), на чому наголошують майже всі вчені та філософи, хто її вивчав і вивчає. Не випадково щодо культури XX століття найчастіше застосовують поняття множинності (плюралізму), яка виявляє себе майже тотально – на всіх рівнях і в усіх елементах, зумовлюючи неможливість будь-якої уніфікації. І все ж таки намагання виявити константне в гранично і принципово різноманітному спонукає вчених і філософів саме множинність трактувати тим установчим механізмом у науковому знанні і в системі культури XX століття, який визначає її світоглядну парадигму. Про це зазначають І. Пригожин й І. Стенгерс, вибудовуючи смисловий ряд «множинність – темпоральність – складність», на якому акцентує увагу І. Тукова¹¹.

⁷ Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в новой культурной парадигме. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 327–334.

⁸ Тукова І. «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)»: монографія. Харків : Акта, 2021. 453 с.

⁹ Гоменюк С. Г. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. канд. ... мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 22 с.

¹⁰ Івко А. В. Подієві аспекти музичної форми XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 23 с.

¹¹ Тукова І. «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)»: монографія. Харків: Акта, 2021. С. 393.

Наведений ряд доповню поняттям «динамічна складність», завдяки якому (трактуючи його як фізичну категорію) Ф. Вільчек визначає суть речей – суть діяльності і природи людини¹². Динамічна складність корелює з еволюцією – однією з фундаментальних категорій культури ХХ–ХХІ століть.

Постає питання: що в музичному мистецтві є механізмом об'єктивної уявлень про «некласичні» час, простір, матерію? Напевно, уся композиція в складній взаємодії її параметрів може трактуватися звуковим і наочним (у графіці нотного тексту) результатом втілення уявлень композитора про фундаментальні категорії людського буття, а параметри композиції – механізмами реалізації цих уявлень. Поміж них виокремимо оркестрування як визначальний для багатьох сучасних музичних творів параметр, поза яким їхня здійсненність як музичних композицій була б вельми проблематичною. А оркестрування (в динамічному розумінні й у трактуванні кристалічному – як процес і як результат) і в єдності двох аспектів – технічному та художньо-естетичному, є реалізацією оркестрового мислення.

Оркестрове мислення в наукових джерелах часто вживається як загальнозрозуміле поняття, яке не потребує додаткових розшифрувань. Дефініція його міститься в монографії С. Коробецької «Оркестровий стиль: історія, теорія, сучасність». Воно трактується як комплексне, пов'язане з музичним мисленням, художнім мисленням (специфічним різновидом якого воно є) і мисленням взагалі¹³. Дослідниця надає два визначення поняття: у широкому та вузькому розумінні. У широкому – «це психічний процес творчого втілення композиторського задуму оркестрово-виразними засобами, зумовлений світосприйняттям, естетичними принципами та тембровим чуттям особистості»¹⁴. У другому під оркестровим мисленням авторка розуміє «психічну діяльність композитора, спрямовану на втілення творчого задуму тембро-оркестровими засобами»¹⁵. Схоже визначення оркестрового мислення (у вузькому розумінні) можна знайти в дисертації С. Бородавкіна: це «сукупність психічних актів, спрямованих на інтонаційно-художнє втілення творчого задуму композитора інструментально-тембровими засобами, що призначені для об'єднання виконавців»¹⁶.

¹² Вільчек Ф. Основи. 10 ключів до реальності. Київ: Лабораторія, 2021. С. 116.

¹³ Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: монографія. Київ: Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 2011. С. 25–26.

¹⁴ Там само. С. 26.

¹⁵ Там само. С. 26.

¹⁶ Бородавкін С. О. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. ... кандит. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1998. С. 7.

Наведені визначення цілком мають рацію. Вони лаконічні та ємні, у них відбиваються технічний і художній аспекти. Однак у визначенні, запропонованому С. Коробецькою у широкому значенні, зв'язок із культурою-контекстом накреслений лише пунктирно, проте не розкритий у всій повноті складників. Я намагаюсь обґрунтувати оркестрове мислення як складне багатовимірне явище, здатне відбити культурно-світоглядну парадигму/парадигми. Такий підхід уможливило трактування його у світоглядному, художньо-естетичному, філософському аспектах, у площині духовного буття особистості.

Для того, щоб запропонувати власну дефініцію оркестрового мислення, систематизую основні сутнісні характеристики мислення, зокрема музичного. 1. Мислення є цілісним і нероздільним за своєю природою і в своїй основі: предметно-інструментальний, образний і абстрактно-логічний види мислення взаємодіють у різних сферах людської діяльності¹⁷. 2. Мислення є діалогічним¹⁸. 3. Мислення, у тому числі музичне, є засобом (інструментом) пізнання та відбиття дійсності¹⁹.

¹⁷ Див.: Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев : Муз. Украина, 1989. С. 35–47;

Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев : Муз. Украина, 1989. С. 28–34;

Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. № 1 (2). С. 21–25;

Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления. Київ : Музична Україна, 1987. 179 с.;

Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.;

Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. *Проблемы музыкального мышления*. Москва : Музыка, 1974. С. 59–74.

¹⁸ Див.: Библер В. Культура. Диалог культур. В. *Библер. Культура. Диалог культур*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2018. С. 11–32;

Библер В. С. Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога). Москва : Политиздат, 1975. 399 с.;

Мамардашвили М. Эстетика мышления. Москва: Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.

¹⁹ Див.: Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 628 с.;

Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев : Муз. Украина, 1989. С. 35–47;

Мамардашвили М. Эстетика мышления. Москва : Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.

Специфіка музичного мислення зумовлена: а) інтонаційною природою музичного мистецтва; б) образною, відображальною (відтворювальною) і виражальною природою будь-якого мистецтва, у тому числі музичного; в) єдністю матеріального та духовного начал у мистецтві²⁰.

Мислення спрямоване на формування цілісних уявлень про навколишній світ, навіть якщо відбувається фрагментарне його осягнення або осягнення фрагмента. Під цілісними уявленнями про навколишній світ розуміємо систему уявлень про час і простір, рух і матерію, матеріальні й духовні складники світу, людину у всіх виявах її подвійної біологічно-соціальної природи, аксіологічну/і систему/и, завдяки якій/яким світ олюднюється, одухотворюється.

У формуванні цілісних уявлень людини (митця) про світ велику роль відіграє культура як тип мислення. Що ж слугує модераторами, корелятом між мисленням, музичним мисленням, оркестровим мисленням і оркеструванням як механізмом об'єктивації уявлень про світ?

Модератором між мисленням і музичним мисленням є відображальна/перетворювальна сутність мистецтва: останнє ніколи не є копією дійсності, завжди – художнім відображенням. Модератором між музичним мисленням і мисленням оркестровим і оркеструванням є інтонація/музичний звук – багатовимірна категорія музичного мислення, здатна акумулювати матеріальний і духовний досвід (інформацію), детермінований культурою-контекстом, соціумом, закономірностями музичної мови конкретного історичного етапу розвитку.

Отже, визначу оркестрове мислення як цілісний феномен, проєкцію музичного мислення, яка діє у системі з іншими його різновидами (тематичним, ладо-гармонічним). В музиці ХХ–ХХІ століть оркестрове мислення є важливим засобом пізнання й відбиття дійсності та формування цілісного уявлення про навколишній світ (людину, час і простір, рух, матерію, матеріальні й духовні складові, аксіологічну систему) через оркестрування як оперування зі звуком і матерією, що здійснюється в просторі й часі²¹.

Оркестрове мислення можна дослідити в площинах теоретичного/історичного і загального/індивідуального. Теоретичний аспект

²⁰ Див.: Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев : Муз. Украина, 1989. С. 35–47;

Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев : Муз. Украина, 1989. С. 28–34.

²¹ Коротко оркестрове мислення можна визначити як здатність помислити і об'єктувати через оркестрове письмо цілісне уявлення про світ.

дослідження оркестрового мислення передбачає усвідомлення його сутності й обґрунтування його специфіки як складного інтегративного явища, що передбачає вихід на рівень абстракцій і узагальнень, які виводять наукову думку за межі конкретних культурно-історичних, стильових, жанрових, технічно-мовних реалій. «Абстрактно-вакуумне» розуміння оркестрового мислення є вимушеним продуктом дослідницького процесу. Історичний аспект дослідження дозволяє порушити питання про момент відліку на осі історії, від якого можна вести розмову щодо існування оркестрового мислення, про його еволюцію в історичній перспективі. Такий розворот спонукає змодулювати в площину загального/індивідуального: оркестрове мислення можна дослідити як на рівні цілої епохи, так і на рівні окремої композиторської індивідуальності. Загально-епохальний ракурс дозволяє окреслити часові межі формування оркестрового мислення, які зумовлені складанням оркестру як функціональної одиниці європейської музичної культури. Відповідно до сучасних досліджень, це відбулось в межах першої половини XVII століття²². Він також дає можливість простежити еволюцію оркестрового мислення від епохи до епохи. Проте для виявлення специфіки кожного етапу еволюції необхідно віднайти особливий аналітичний підхід, який би уможливив уникнення надмірної деталізації. Вона неминуча через механістичне перерахування технічних прийомів і засобів оркестрування, котрі є об'єктивацією художньо-естетичних настанов оркестрового мислення певного історичного етапу, проте дослідницькі – нефункціональна. Таким аналітичним ключем є з'ясування співвідношення типового й унікального як на рівні епохального (загального) оркестрового мислення, так і на рівні мислення конкретного композитора.

Для цього скористаймося поняттям стилю, завдяки якому, як модератору, пояснімо сутність запропонованого підходу. Виконати функцію модератора між оркестровим мисленням і його об'єктивацією в оркеструванні певного тексту уможливорює розуміння самого стилю. Згідно з Д. Клебановим²³, «стиль увиразнює світогляд композитора і виявляється залежно від поставлених ним конкретних, естетичних завдань». І далі: «Стиль в інструментуванні – це реактивність інструментування на сутність музики»²⁴. В обох визначеннях композитор підкреслює кореляцію між стилем і світоглядом митця, стилем – і

²² Ракочі В. Оркестр у музичному просторі Європи XVII–XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції : монографія. Київ : КМАМ ім. Р. М. Глієра, 2020. С. 19–41.

²³ Клебанов Д. Лекції з інструментування: навч. посіб. Ред. і доп. Турнєєв С., пер. Романюк І. Харків: «Естет Принт», 2019. С. 20.

²⁴ Там само. С. 20.

сутністю музики (змістом, художнім задумом, концепцією – Г. С.), отже – із композиторським мисленням.

Д. Клебанов виокремлює два різновиди стилю – колективний (загальний –Г. С.) і індивідуальний. Вони одночасно перебувають в опозиції і взаємодії: індивідуальний протиставляє себе колективному, проте останній одразу чи поступово («мирно чи з опором», за словами автора) вбирає в себе все те доцільне та життєздатне, що апробується індивідуальною композиторською практикою. Таким чином колективний стиль зміцнюється і постає як цілісна система²⁵. Новації, які є результатом індивідуальної творчості, «беруться на озброєння», як б сказала «врастають» в систему стилю. Як зазначає Д. Клебанов, спочатку їх можна трактувати як «стилістичні фігури», але згодом вони набувають статусу норм і традицій, які поступово перетворюються на шаблони і стандарти, що призводить до їхнього відмирання²⁶.

На мою думку, діалектику колективного й індивідуального стилів, яку обґрунтував Д. Клебанов, можна спроециувати на оркестрове мислення як складну взаємодію і співвідношення типового й унікального на рівні епохи і на рівні індивідуальної творчості. Чим далі від сьогодення по осі часу, тим більшою мірою виявляє себе типове, що уможливорює виокремлення констант оркестрового мислення, однаковою мірою актуальних для композиторів, які за часом і регіоном представляють цю епоху (наприклад, європейські композитори барокової доби). Константи визначають принципи функціональної організації оркестрової фактури, принципи співвідношення тембрових груп, типові темброві комбінації, типи складів тощо Унікальне, своєю чергою, виявляється в деталях, які не порушують дію констант і підпорядковуються їм як макропринципам. На рівні індивідуального композиторського мислення спостерігається та ж сама логіка: чим далі від сучасності, тим сильнішим є домінування загального – тих констант, які визначають основні параметри оркестрування. На цій основі робимо висновок, що охарактеризувати оркестрове мислення в історичній перспективі можна в аспекті співвідношення і діалектичної взаємодії типового і унікального (загального й індивідуального). Наближення до наших днів не означає відсутності констант оркестрового мислення, завдяки яким формуються стандарти і шаблони оркестрування, проте їх функціонування підпорядковується ідеї множинності як ключовій в сучасній культурі, зокрема музичній.

²⁵ Клебанов Д. Лекції з інструментування: навч. посіб. Ред. і доп. Турнеєв С., пер. Романюк І. Харків: «Естет Принт», 2019. С. 20.

²⁶ Там само. С. 21.

Діалектика типового і унікального може дати ключі до розкриття специфіки тлумачення поняття школи в оркеструванні. Як з'ясувалось, там, де загальне домінує, набагато простіше типологізувати специфічні ознаки, притаманні оркеструванню, і виявити константи оркестрового мислення. У тому випадку, коли переважає індивідуальне начало, простежити спадкоємність і виявити те загальне, яке є необхідним підґрунтям для складання школи, набагато складніше, а то й не можливо зовсім.

2. Еволюція звуку і матерії у Флейтовому концерті Олександра Щетинського

Виходячи із запропонованого розуміння оркестрового мислення, проаналізую Флейтовий концерт Олександра Щетинського. Твір написаний 1993 року; 1995 року Концерт отримав другу премію на Третньому міжнародному композиторському конкурсі імені Вітольда Лютославського в Польщі. Виконувався твір двічі: 1997 року у Варшаві, 2020 – на фестивалі «Контрасти» у Львові.

Концерт уже привертав увагу науковців. У дисертаційному дослідженні П. Рудь²⁷ проаналізувала твір щодо стильової та жанрової специфіки. Закцентувала увагу на складі оркестру, підкресливши відсутність родини оркестрових флейт і включення розширеної групи ударних інструментів. Охарактеризувала витворений композитором оркестровий колорит із технічної точки зору (коло прийомів звукоутворення). Спираючись на слова композитора в передньому слові до партитури, зауважила щодо трактування оркестру як ансамблю солістів і особливого ставлення до звука. Стисло подала структуру кожної частини. Однак оркестрове мислення О. Щетинського не було предметом дослідження авторки.

Висуваю гіпотезу: у цьому творі іманентними музичному мистецтву засобами втілюються (об'єктивуються) уявлення про час, простір, матерію, які склалися в культурі ХХ століття (точніше – в останній третині ХХ століття).

Імпульсом підтвердження гіпотези є переднє слово композитора в партитурі: «У Концерті для флейти з оркестром, як і в інших моїх творах, я прагнув до саморозвитку звукового матеріалу. Мене цікавив звук як такий, що не потребує агресивного впливу зовні і може

²⁷ Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. універ. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. С. 84–88.

трансформуватися зсередини завдяки своїм природним якостям, подібно до живого організму»²⁸.

Зафіксуємо тезу подібності звуку до живого організму. Ідея звуку як системи, що саморегулюється, корелює положенням біології/біохімії та кібернетики. Французький композитор Ю. Дюфур у статті «Тембр і простір»²⁹, присвяченій специфіці електроакустичної музики і, до речі, написаній на початку 1990-х років, акцентує цей зв'язок. Аналогія між художньо-естетичними й технічними положеннями комп'ютерної музики і біологією/біохімією встановлюється завдяки ідеї еволюції (саморегуляції та саморозвитку). Осмислення цього зв'язку в музиці припадає, на думку Ю. Дюфура, на 1980-ті роки.

У Концерті О. Щетинський використовує акустичні інструменти, проте втілює ту ж саму макроідею еволюції звуку. Чи є це виявом одиничного? Напевно, що ні. Ідея еволюції утворює самостійний дискурс у культурі ХХ столітті. І. Пригожин і І. Стенгерс у роботі «Порядок із хаосу...» зазначають, що усвідомлення еволюційних процесів зумовлене осмисленням незворотності часу (так званої «стріли часу») і що «...еволюційна парадигма охоплює всю хімію, а також суттєві частини біології та соціальних наук»³⁰. Таким чином, «...проблема часу є в самому центрі сучасної науки»³¹.

Дж. Уїтроу, розмірковуючи про сутність часу у ХХ столітті, зауважує, що до того моменту, як І. Кант порушив питання про еволюцію Чумацького Шляху, астрономія була «наукою *par excellence* симетричного часу» (симетричного – зворотного, у якому закони ньютонівської фізики мають однакову силу в обох напрямках – Г. С.). «До ХІХ століття концепція біологічної еволюції чинила слабкий вплив на людський образ мислення про світ»³². Формування уявлення про еволюцію як незворотний процес у часі поступово формувався з ХІХ і протягом ХХ століття під впливом розвідок у біології (зокрема, молекулярної³³), палеонтології, історії земної поверхні, вивчення

²⁸ Щетинський О. Концерт для флейти з оркестром (1993) [Ноти]: партитура. Рукопис. 66 с.

²⁹ Dufourt H. *Timbre et espace. Le timbre: Métaphore pour la composition* / Textes réunis et présentés par J.-B. Barrière. Paris: I.R.C.A.M. et Christian Bourgeois Éditeur, 1991. P. 272–281.

³⁰ Пригожин И., Стенгерс И. *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой*. Москва: Прогресс, 1986. С. 60.

³¹ Там само. С. 61.

³² Уитроу Дж. *Естественная философия времени*. М.: Эдиториал, УРСС, 2003. С. 23.

³³ Пригожин И., Стенгерс И. *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой*. Москва: Прогресс, 1986. С. 50.

випромінення енергії Сонцем і зірками³⁴. Велику роль у зламі традиційних уявлень про матерію, час, простір, що кристалізувалися в класичній механіці (ньютонівській фізиці), відіграли відкриття у фізиці, зокрема другий закон термодинаміки. Узагалі уявлення науковців про Всесвіт протягом ХХ століття постійно еволюціонували, про що зауважує С. Гокінг³⁵.

І. Пригожин й І. Стенгерс підкреслюють паралельність процесів у різних сферах пізнання у ХХ столітті: «...На будь-якому рівні, будь то теорія елементарних часток, хімія, біологія або космологія, розвиток науки відбувається більш-менш паралельно. У будь-якому масштабі самоорганізація, складність і час відіграють несподівано нову роль»³⁶. На основі протиставлення класично-механістичного погляду на світ і погляду на світ, що склався у ХХ столітті, дослідники формулюють опозицію *штучне/детерміноване/зворотнє* – *природне/випадкове/незворотнє*. Це, на думку вчених: 1) примушує сумніватися в традиційній концепції природи, яка передбачає зведення всієї її складності до простоти; 2) формує новий погляд на роль матерії у Всесвіті: «Матерія – більше не пасивна субстанція, яка описується в межах механістичної картини світу, їй також притаманна спонтанна активність»³⁷.

Ідея про «спонтанну активність» і недетермінованість як основу еволюційних процесів проєктується вченими й мислителями на різні сфери життя людей, екстраполюється з природознавства на гуманітаристику. Еволюція інтерпретується своєрідним механізмом модерації між природним і культурним (олюдненим, одухотвореним) світом. М. Рідлі зазначає: «У всіх сенсах еволюція є набагато більш всеосяжною і впливовою, ніж це визначає більшість людей. Вона не обмежується лише біологічними системами через вплив на генетичний апарат, а пояснює спосіб зміни практично всіх аспектів людської культури: від моралі до технології, від грошей до релігії»³⁸. І далі: «Набагато більшою мірою, ніж ми це визнаємо, світ (суспільний у тому числі, не тільки Всесвіт – Г. С.) є місцем, яке організується та змінюється самостійно»³⁹. Ця дискусійна думка потенційно підриває цінність раціонального планування як основу буття сучасного

³⁴ Уитроу Дж. Естественная философия времени. М.: Эдиториал, УРСС, 2003. С. 22–31.

³⁵ Хокинг С. Краткая история времени. С. Хокинг. Три книги о пространстве и времени. Санкт-Петербург: Амфора, 2014. С. 3–160.

³⁶ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Москва: Прогресс, 1986. С. 50.

³⁷ Там само. С. 49.

³⁸ Рідлі М. Еволюція всього. Київ: Видавнича група КМ-Букс, 2019. С. 4.

³⁹ Там само. С. 7.

суспільства до найменшої його одиниці – людини. У цьому сенсі їй можна опонувати, адже на рівні окремої людини, суспільства, людства в цілому не можливо накреслити вектор у майбутнє без визначеного плану. Інша річ, що планування має враховувати еволюційність процесів через сукупність тих ознак і характеристик, які еволюції притаманні. М. Рідлі акцентує поступовість, невідворотність, непрямованість і некерованість іззовні тими змінами, які відбуваються еволюційно: «Еволюція є як спонтанною, так і невідворотною, і відбувається шляхом накопичення змін від простих початкових стадій. Ці зміни відбуваються зсередини і не є керованими зовні, вони не мають мети і можуть призвести до будь-якого результату»⁴⁰. Порівняємо ці положення з висловлюванням О. Щетинського про «саморозвиток звукового матеріалу» і звук, який «трансформується зсередини» «без агресивного впливу зовні».

Проаналізуємо, яким чином здійснюється саморозвиток (еволюція) матерії в Концерті. Композитор зазначає: «Флейта соло є “ініціатором” усіх процесів, у її партії видозміни звуку відбуваються найбільш інтенсивно і в кількох площинах: тембровій, фактурній, звуковисотній, ритмічній, реєстровій»⁴¹.

Зосереджусь на тембровій, фактурній, реєстровій площинах, які утворюють складну взаємодію. Виокремлюю: 1) типи звукоматерії за складом елементів; 2) типи темброво-реєстрових комбінацій; 3) типи фактури за функціональною організацією.

Перед тим окреслю сислове поле поняття. Звукоматерія – музична (оркестрова) тканина в аспекті якісних, передусім фонічних, характеристик: щільності-прозорості, тембрового наповнення, реєстрового рішення, інтенсивності оркестрових подій. Фактура – музична (оркестрова) тканина в аспекті функціональної організації. І. Тукова зазначає, що «множинність і різноманітність фактурних типів ґрунтуються на тих логічних засадах, що сформовані монодичним, поліфонічним, гармонічним і макрофонічним складами»⁴². Погоджуючись із цією тезою, залишу поняття «склад» за межами цього дослідження.

Спробую з обережністю класифікувати елементи – складники звукоматерії, пам'ятаючи, що будь-яка подібна класифікація є невичерпною й умовною. Отже: короткі звуки (можуть бути тремоло, трелі, флажолети), довгі звуки (можуть бути тремоло, трелі,

⁴⁰ Рідлі М. Еволюція всього. Київ: Видавнича група КМ-Букс, 2019. С. 3.

⁴¹ Щетинський О. Концерт для флейти з оркестром (1993) [Ноти] : партитура. Рукопис. 66 с.

⁴² Тукова І. «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)» : монографія. Харків : Акта, 2021. С. 201–202.

флажолети), повторення одного звука (часто із застосуванням специфічних прийомів звукоутворення), фігури з дрібними тривалостями (від двох звуків до доволі розгорнутих), довгі мелодичні лінії. За складом елементів виокремлю такі типи звукоматерії:

– звукоматерія, у якій комбінуються різні елементи (наприклад, короткі звуки, довгі звуки, фігури) – мішаний, дискретно-континуальний тип;

– звукоматерія, у якій домінує один тип елементів (наприклад, довгі мелодичні лінії або короткі звуки і короткі фігури) – однорідний континуальний/дискретний тип.

Серед темброво-регістрових комбінацій виокремлю такі нижче названі типи з відповідними типами звукоматерії (при цьому підкреслю майстерну варіантність їхнього втілення в партитурі). Флейта є горизонтальною віссю в партитурі, щодо якої відбувається поєднання тембрів і обрання регістрів.

1. Висока флейта огорнута мерехтливим звучанням інструментів усіх тембрових груп оркестру в середньому й високому регістрах. За деякими винятками, флейта займає дещо вищу регістрову позицію, проте відстань між нею й іншими інструментами, зокрема першими скрипками, у деяких фрагментах є незначною (підтвердженням цього є передача мелодичної лінії від скрипки solo до флейти у т. 15, I частина). Ефект фактурного огортання сольного інструмента виникає через щільність розташування тембрів, застосування в інструментах різних тембрових груп прийомів звукоутворення, які «розмивають» чіткі контури звука (утворюють темброві відблиски, реверберацію, коливання висоти, плинність/нестійкість звучання): тремоло, трелі, швидкі репетиції, *frullato* в дерев'яних духових (флейта, перший гобой), *oscillation* (осцилято – коливання висоти за допомогою губ) у флейти, *vibrato*, короткі мелодичні фігури з дрібними тривалостями, чвертьтони, флажолети. Важливу роль у створенні мерехтливого, «розмитого» звучання відіграє домінування тихої динаміки, використання сурдин; застосування ударних інструментів зі специфічним відлунням у тембрі (литаври, ксилоримба, тарілки, вібрафон, дзвони, кроталії, там-там та ін.), яке за потреби підсилюється спеціальними прийомами звукоутворення. У цілому такий тип темброво-регістрової комбінації сприяє утворенню дискретно-континуальної звукоматерії внаслідок поєднання різномірних фактурних елементів. Щільність фактури за кількістю елементів висока, але за фонізмом фактура легка, прозора, дзвінчаста (див. початок частини I).

2. Флейта у високому й середньому/високому регістрах височить над інструментами усіх тембрових груп у середньому й низькому регістрах (може бути задіяний фрагментарно високий регістр). Променисте мерехтіння в такій темброво-регістровій комбінації

змінюється на більш насичене, «загуще», континуальне звучання. Цьому сприяє домінування довгих мелодичних ліній в оркестровій фактурі, їхній контрапункт на основі комплементарності (див. від т. 19-20, від т. 65, від т. 92 частини I; як варіант – сплетіння фактурних ліній із коротких фігур у частині II від т. 58). Щільність фактури регулюється кількістю та якістю обраних тембрів: у деяких випадках (див. від т. 65 частини I) унаслідок відключення мідних духових інструментів фактура доволі прозора. Велике значення для конфігурації звукоматерії має спрямованість ліній у просторі: 1) лінії утримуються на умовно одному звуковисотному рівні (від т. 79 частини I); 2) лінії сукупно спрямовані вниз або вгору за допомогою підключення/відключення інструментів відповідної теситури (див. від т. 26 частини I – «сповзання» в низький регістр) або спільного руху у відповідному напрямку (див. від т. 64 частини II).

У будь-якому разі за різної щільності оркестрова фактура, побудована на контрапунктичному сплетінні ліній, породжує відчуття однорідного простору. За умов перетину межі сприйняття ліній як окремих складників звукоматерії відбувається вихід у сонористичне звучання. У цілому такий тип темброво-регістрової комбінації сприяє утворенню континуальної звукоматерії.

3. Флейта в низькому та середньому регістрах поєднується з декількома лункими тембрами в низькому/середньому регістрі. У фактурі комбінуються різнорідні елементи: короткі/довгі звуки, короткі/довгі фігури, що надає звукоматерії дискретності. У той же час, обрані в таких фрагментах тембри (литаври, яванські гонги, великий барабан, арфа в розділі *Lento* I частини; ксилоримба, вібрафон, дзвони на початку III частини), зумовлюють відзвуки й відлуння, що нівелює сухість звучання. Щільність фактури за кількістю елементів є доволі низькою, що підтверджується фонізмом (див. від т. 32 частини I, від початку частини III, від т. 87 частини III). Дзеркальною ситуацією зі збереженням усіх якісних характеристик звукоматерії є поєднання флейти в середньому та високому регістрах із декількома високими дзвінчатыми тембрами (див. від т. 106 частини I, від т. 151 частини II, від т. 106 частини III).

Різновидом 2-го та 3-го типів можна вважати поєднання флейти в низькому та середньому/високому регістрах із інструментами, які її оточують педальними звуками. З 2-им типом спорідненість виявляється через реалізацію ідеї довгих мелодичних ліній в оркестровій фактурі (у даному випадку – довгих звуків-педалей), однорідності та континуальності звукоматерії. З 3-ім типом аналогія встановлюється завдяки тембровій і регістровій близькості елементів (див. від початку частини II, від т. 69 частини III).

4. Флейта діалогізує або контрапунктує з акордовим/quasi-акордовим комплексом, перетинаючись із ним регістрово. Комплекс звучить в одній або двох темброво споріднених групах (т. 101–103 частини II – дві труби, дві валторни, два тромбони; т. 117 частини II – два гобої, два кларнети, два фаготи, дві труби, дві валторни, два тромбони, литаври; т. 122–124 частини II струнно-смичкові *divisi, col legno*). Він може бути quasi-акордовим через поліритмію та порушення ритмічної синхронізації голосів за вертикаллю (т. 112–115 частини II, група дерев'яних і мідних духових у визначеному в попередньому прикладі складі). Унаслідок коротких «вкрапель» акордової фактури утворюється дискретна звукоматерія.

Різновидом 2-го та 4-го типів темброво-регістрових комбінацій є поєднання двох тембрових шарів, які перетинаються регістрово, проте організовані різним чином. Прикладом є фрагмент від т. 37 третьої частини, де в дерев'яних духових домінують довгі мелодичні лінії в оркестровій фактурі, які контрапунктично взаємодіють (див. від т. 38). Перед їхнім вступом (т. 37) у мідних духових звучить акордовий комплекс, у т. 38 із нашаруванням на дерев'яні вступають струнно-смичкові інструменти з акордовим комплексом, що переривається паузами. Сполучення довгих ліній із короткими акордами дозволяє інтерпретувати звукоматерію цього фрагмента як континуально-дискретну. Флейта височить над обома тембровими шарами.

Наголосимо на тому, що Концерт починається зі звучання унісону «а» першої октави в першого кларнета, ксилоримби, двох віолончелей (флажолет)+двох гобоїв, двох альтів, двох віолончелей (інструменти вступають із нашаруванням, запізненням на одну чверть). Зі звуковисотного «мірила» строю ніби народжується звукоматерія всього Концерту. Майже одразу (на третій долі першого такту) струнке унісонне звучання розщеплюється в різні висоти: музичний Всесвіт стрімко розширюється, еволюціонує. Наприкінці першої частини (в останніх трьох тактах) звукоматерія стискається до вихідного «а» в октавному подвоєнні⁴³.

⁴³ П. Рудь таким чином інтерпретує завершення I частини: «Реприза (*Adagio*) повертає тиху динаміку й прозору фактуру; усе звучання сходиться до звука «b» – унісонного *tutti*; і тільки у віолончелей і I ксилофона звучить «а», відтіняючи загальний унісон (Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харків. нац. універ. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. С. 86). Справді, оркестрова тканина збирається в унісон «b» від т. 123, однак чистий унісон так і не реалізується: перед тим, як «а» починає звучати у ксилоримби та віолончелей (від т. 127); воно «вперто» не відпускається флейтою в тт. 123–125 (третя мотивна структура – вигадливо ритмізований один звук; див. про це нижче). Тому справжній унісон встановлюється лише наприкінці частини, у трьох останніх тактах.

Друга частина починається звучанням сольної флейти – постає з одного звуку («е» першої октави). Розгортання мелодії відбувається гранично швидко: у партії флейти звучать короткі фігури, тому унісон як імпульс не фіксується в процесі сприйняття. Натомість згортання звукоматерії наприкінці частини відбувається послідовно й розмірено. Усі інструменти (сольний, ксилоримба, два гобої) поступово досягають «е» (!) третьої октави.

Звукоматерія третьої частини народжується з «d» першої октави в партії флейти, яке темброво підсвічується ксилоримбою, дзвонами, віолончеллю та контрабасом (флажолети). Поступово унісон розхитується, розщеплюється в найближчі тони («d-е» у ксилоримби, двох альтів у тт. 5–6; осцилято, чвертьтонові коливання та глісандо у флейти в тт. 4–5, 7–10). У кодовому розділі поступово відсікаються усі тембри, окрім флейти. Короткі фігури в її партії кружляють навколо «а» третьої октави, злегка його «чіпляючи», доки шляхом редукції фігур не залишається коротке одиноке «а». Звукоматерія згорнулась.

Початкові звуки трьох частин є першоелементами, між ними встановлюються кварто-квінтові відносини (засадничі в бутті звуку, іманентні його структурі). Тим самим не лише декларативно, а й на рівні організації звуковисотного каркасу композиції реалізується ідея народження й еволюції звуку як праелемента музики.

У фактурі Концерту домінує лінеарне мислення, яке живиться вільною атональністю (як композитор визначає звуковисотну організацію Концерту), фактурним лініям притаманна гранична індивідуалізація за всіма параметрами. Як зазначено, острівки гомофонної фактури нечисленні й короткі. Контрапунктування ліній здійснюється на основі поліфонії, мікрополіфонії.

Сплетіння голосів (ліній) фактури утворює макрополіфонічну цілісність. Між темброво-фактурними шарами макрополіфонічної цілісності встановлюються різні типи функціональних відносин: 1) на основі функціональної рівнозначності; 2) на основі відносної функціональної рівнозначності; 3) на основі функціональної нерівнозначності.

Щодо електроакустичної музики Ю. Дюфур підкреслює тісний взаємозв'язок між звуком і простором, завдяки якому останній із метафори в музиці перетворюється на важливий параметр композиції та категорію психоакустики⁴⁴. Проекція цього положення на акустичні композиції цілком можлива. Звуки об'єктивуються в просторі, конфігуруючи матерію, а простір конститується через звукоматерію.

⁴⁴ Dufourt H. *Timbre et espace. Le timbre: Métaphore pour la composition / Textes réunis et présentés par J.-B. Barrière.* Paris : I.R.C.A.M. et Christian Bourgois Éditeur, 1991. P. 272–281.

Таким чином, поза простором звук і матерія не здійснюються. Вони не здійснюються й поза часом, про який скажемо нижче. Темброво-регістрові комбінації та конфігурації звукоматерії у Флейтовому концерті О. Щетинського доволі часто змінюються пластично й гнучко; вони можуть позначати розділи форми, можуть відбуватись у середині розділів. Так, наприклад, у межах першого розділу I частини Концерту відбувається «модуляція» від темброво-регістрової комбінації 1-го типу до 2-го з відповідною зміною типу звукоматерії з дискретно-континуального на континуальний (див. від тт. 19–20). Неможливість визначити точний момент переходу зумовлена його поступовістю та прихованістю: довгі мелодичні лінії у фактурі починають домінувати в т. 19, у той же час у партії флейти у цьому й наступному тактах завершується мелодична фраза, наступна починається з кінця т. 20. Таким чином, поява нових елементів у фактурі не збігається зі структурою мелодії, відбувається своєрідне розбалансування ліній у часі. Це породжує таку необхідну композитору недетермінованість музичного процесу: «Головна риса звукової матерії тут – її постійна плинність і нестабільність»⁴⁵.

Розмитість переходів між різними типами темброво-регістрових комбінацій і типами звукоматерії досягається завдяки тембрам-модераторам. Наприклад, наприкінці першого розділу I частини (2-ий тип темброво-регістрової комбінації, континуальний тип звукоматерії) до музичного процесу підключаються литаври і яванські гонги, які разом із великим барабаном та іншими тембрами в середньому/низькому регістрах будуть діалогізувати з флейтою в наступному розділі Largo від т. 32 (3-ій тип темброво-регістрових комбінацій, дискретний тип звукоматерії). Ситуація в інверсії утворюється при переході до розділу Adagio (т. 106): модераторами є литаври і там-там, які поступово витісняються високими кроталлями, до яких згодом долучається вібрафон (т. 117).

Усе це сприяє гнучким трансформаціям звукоматерії та динамічній континуальності музичного процесу. Під «динамічним» розумію здатність до видозмін, еволюції, руху й рухливості звуку та матерії, поняття континуальності акцентує перманентність цього процесу. При цьому нестійкість, нестабільність не означає відсутності міцної композиційної конструкції. Її наявність обов'язкова у творах О. Щетинського, що дозволяє відзначити його композиторське мислення особливою рівновагою емоційного й раціонального. Композитор зазначає: «Утім, це (плинність – Г. С.) не призводить до частих контрастів і фрагментарності.

⁴⁵ Щетинський О. Концерт для флейти з оркестром (1993) [Ноти] : партитура. Рукопис. 66 с.

Навпаки, у творі переважає поступовий розвиток кількох тематичних і мотивних структур, спільних для всіх трьох частин»⁴⁶.

Досліджу їх⁴⁷. У партії флейти на початку першої частини експонуються основні тематичні та мотивні структури: 1) мотив із двох висхідних малих секунд у комбінації довгих і коротких тривалостей – коротка фігура обсягом великої секунди (тт. 2–3); 2) проростання з одного звука довгої фігури (у цьому випадку – обсягом чистої квінти) у складному ритмі дрібними тривалостями, побудованої на комбінванні малих та великих секунд (тт. 3–4); 3) вигадливо ритмізовані повторення одного звука (часто із застосуванням специфічних засобів звуковибудовування (тт. 4–5 – *frullato*)). Ці мотивні структури містять основні інтервали, з якими працює композитор: мала й велика секунди (септими), чиста кварта (чиста квінта, тритон), меншу роль відіграють мала й велика терції.

Наступна фраза (тт. 5–8) комбінується з варіантів першої та третьої мотивних структур, друга структура відсікається: до мотиву з двох малих секунд у новому ритмі додаються повтори звука, далі – коротка фігура (варіант першого мотиву) і новий елемент (четвертий), який можна інтерпретувати як варіант третього мотиву – довгий звук (спочатку *ordinario*, потім – *frullato*). Третя фраза (тт. 8–11) побудована з двох симетричних мотивів (інтервальних варіантів короткої фігури): у першому комбінуються висхідні чиста кварта й мала секунда, у другому – низхідні чиста кварта і чвертьтон, другий мотив проростає в довгу фігуру. Ідея комбінування, інтервально-варіантного перетворення й проростання нового з «даного» на початку твору керує подальшим музичним процесом.

У другій частині панівними в партії флейти є короткі та довгі фігури з дрібними тривалостями (варіанти першої та другої мотивних структур), які комбінуються з довгими звуками (четвертий елемент). У третій частині варіантно трансформуються й комбінуються усі основні мотивні структури, про що говорить і П. Рудь⁴⁸.

⁴⁶ Щетинський О. Концерт для флейти з оркестром (1993) [Ноти] : партитура. Рукопис. 66 с.

⁴⁷ П. Рудь виокремлює такі тематичні елементи: «...Унісоми з прилеглими секундами, що наближаються до кластерів; повторення-репетиції одного звука; хроматизовані ритмічно складні мелодичні фрази» (Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. універ. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. С. 87).

⁴⁸ Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. універ. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. С. 87.

Еволюційний процес розвитку звуку і звукоматерії в Концерті провокує до роздумів щодо питань логіки організації композиції, специфіки композиторського мислення, трактування часу. Почну з першого. Композиції О. Щетинського завжди постають на міцній конструкції, складеній з системи мотивних структур і їхніх варіантних модифікацій, прорахованої стрункої звуковисотної системи в горизонтальній і вертикальній проєкціях. Із цієї точки зору в композиції діють суворі механізми детермінації, які належать до іманентно музичних, без яких композиція не може здійснитись, а музика як мистецтво перестане існувати. Без них – хаос, який не корелює з еволюцією, яка є поетапним системним розвитком і розвитком саме системи. Іманентно музичні закони (механізми детермінації) стають фундаментом еволюції звуку і звукоматерії в часі, яка реалізується через послідовний, не детермінований зовні, але визначений ізсередини іманентно музичною логікою саморозвиток звуку, який полягає в максимальній вичерпаності всіх можливих його варіантів і модифікацій у межах окресленої системи. У Концерті, на мою думку, реалізується повне розкриття ідеї музики як мистецтва звуку на основі діалектичної єдності детермінованості й еволюції. Це виводить на думку щодо органічної єдності складників опозиційно-діалектичних пар у композиторському мисленні: раціонального й емоційного, детермінованого й еволюційного, загального й індивідуального, конфігурація взаємин яких визначається композиторським інвентарством, фантазійністю та комбінаторністю, які в О. Щетинського досягають найвищого рівня.

Чи є час цілеспрямованим у композиції, у якій втілюється ідея еволюції звуку і звукоматерії, їхньої саморегуляції та саморозвитку? Напевно, що телеологічність у розумінні раціонально-просвітницької епохи тут керувати часом не може. Мета полягає в розкритті, реалізації та максимально повній вичерпаності (що, у принципі, неможливо) потенційно можливих (і потенційно нескінченних) форм буття звуку і звукоматерії не в майбутньому, а в теперішньому часі. Обрання з безлічі можливих варіантів форм буття звуку певного варіанта кожного моменту – це і є шлях еволюції, яка здійснюється тут і зараз, **ex tempore, виходячи** з іманентно музичних детермінант. Еволюція як засаднича категорія буття звуку і звукоматерії у Концерті акцентує увагу на мисленні в часі й актуалізує теперішність як єдино можливий час існування живих організмів і Всесвіту. Л. Смолін зауважує: «...найвельичніша таїна Всесвіту є те, як він розгортається перед нами у часі»⁴⁹.

⁴⁹ Смолин Л. Возвращение времени: от античной космогонии к космологии будущего. М. : АСТ: CORPUS, 2014. С. 13.

3. Звук, рух і простір в «Траскротіях звуку»

Твір «Траскротії звуку» написано для концертного духового оркестру⁵⁰ 2007 року, редакцію здійснено 2008. У короткому передньому слові О. Щетинський визначив жанр твору як «поема». Назва «Траскротії звуку» провокує до паралелей із розглянутим Флейтовим концертом. Однак «Траскротії...» мають оригінальну концепцію, неповторне композиційне рішення, свій алгоритм роботи зі звуком. У Флейтовому концерті відбувається актуалізація «теперішнього» через занурення у процес еволюції звуку, у «Траскротіях...» спостерігається поєднання двох часових вимірів: теперішнього із зосередженням на трансформаціях звучання, на роботі з тембром і фактурою; і майбутнього – завдяки цілеспрямованому проходженню через різноманітні образні сфери, про що зазначає композитор у коментарі: від ліричної і медитативної, через модуляцію в драматичну, яка «вибухає» трагічною кульмінацією, після чого – у мерехтливо-скерцозну, і, нарешті, в піднесену («музика сфер», за словами композитора). Відповідним чином вибудовуються розділи одночастинної композиції. До т. 121 триває розлогий і складний за будовою перший розділ, в межах якого розвиваються лірико-медитативна і драматична сфери, відбувається досягнення трагічної кульмінації (від т. 87, новий кульмінаційний пік – від т. 99). У середині першого розділу є свої віхи, позначені зміною типу фактури і характером висловлювання: від т. 61 активності музичному процесу надає маршоподібний, пульсуючий тип руху, пружна спрямованість якого підсилюється діалогічною фактурою, в якій збільшується роль гомофонії (вертикальної координації голосів). Музичний процес досягає кульмінації у т. 87, яка містить декілька хвиль і завершується поступовим спаданням напруги від т. 102 до т. 120. Тут фактура знов максимально розшаровується на індивідуалізовані лінії (домінування поліфонічної фактури). Скерцозний розділ охоплює тт. 121-152: він обрамлюється невеликими фрагментами ударних інструментів. Від самого кінця т. 152 починається завершальний розділ «музики сфер», який увінчується кодою. У композиції, таким чином, утворюється не прямолінійний, але цілеспрямований вектор руху подій музичного процесу.

Між розділами відбуваються гнучкі переходи, «перетікання» за допомогою тематичних і великою мірою оркестрових засобів.

⁵⁰ Склад оркестру за розташуванням інструментів у партитурі: флейта пікколо, 2 флейти, 2 гобої, англійський ріжок, 2 фаги, кларнет in Es, 3 групи кларнетів in B, бас-кларнет in B, 2 альт-саксофони in Es, тенор-саксофон in B, баритон-саксофон in Es, 2 корнети in B, 3 труби in B, 4 валторни in F, 3 тромбони, баритон, 2 туби, литаври і ударні: дзвіночки, вібрафон, дерев'яна коробочка, маримба, 3 том-томи, малий барабан, 4 бонги, трикутник, підвісна тарілка, там-там.

Наприклад, пульсуючо-маршоподібний фрагмент першого розділу містить новий тематичний елемент – квінтоль «коливання» в партіях альтового і баритонного саксофонів (тт. 61–64). Він звучав раніше у секстольному варіанті у кларнетів (тт. 54–55), тому його поява уподібнюється «проростанню» стеблини із зерна, яке було закладено раніше. Гнучкість переходу до скерцозного розділу (т. 121) досягається завдяки оркестровому *diminuendo*, максимальній прозорості фактури. Вихід у маршоподібний епізод, згладжується, навпаки, через оркестрове *crescendo* (т. 61). Монтажність, блоковість не притаманні композиційному мисленню О. Щетинського.

Як і в багатьох своїх творах, у передньому коментарі композитор дав ключі до художнього задуму і техніки його реалізації⁵¹. Поштовхом для проникнення в задум стає визначення траєкторії у фізиці, акцент на категоріях тіла, руху і простору – з цього починається коментар. Втілення моделі траєкторії руху в організації музичної композиції зумовлює дію звуковисотно-темброво-фактурної ідеї: рух мобільних тематичних структур відносно стабільної звукової комбінації – тритону «с – fis». Інтервал тритону міститься, немов вбудований константний елемент, в багатьох мелодичних лініях, він постійно утворюється між голосами по вертикалі. Наприклад, з його низхідного варіанту починається мелодична лінія першого гобоя (тт. 1-2), яка сприймається як рельєф на тлі тонко накреслених фігур дрібними тривалостями у двох флейт. У свою чергу, він «прослизає» у швидкому мелодичному русі фігури першої флейти (т. 1). Між завірлим «с» у гобоя і скороминучим «fis» у флейти теж утворюється тритон. Він є і найостаннішим інтервалом, яким замикається твір у т. 185 в партії бас-кларнета. Наявність тритону як стабільного звуковисотного елемента визначає (немов би «задає») траєкторію руху усіх мелодичних ліній.

⁵¹«Траєкторія у фізиці – це лінія руху тіла відносно нерухомих об'єктів. В оркестровій поемі «Траєкторії звуку» кілька тематичних структур (мотивів та акордів) обертаються навколо незмінної звукової сполуки – тритону до-фа дієз. Рухомі елементи зазнають варіаційних перетворень, утворюють експресивні мелодичні лінії, щільні поліфонічні нашарування, що проходять крізь інтенсивну мотивно-тематичну й фактурну розробку. Композиційна техніка містить елементи спектральної гармонії, некласичної тональності, вільної атональності і модальності, її провідним чинником є мелодична і темброва трансформація. Початковий лірико-медитативний характер музики поступово набирає рис драматичної оповіді, вибухає трагічною кульмінацією, перетворюється на скерцозне мерехтіння і розчиняється в елегійному низхідному русі-співі. В заключному епізоді висхідні пасажі переображується на «музику сфер» – сяючий спектральний акорд, що охоплює найширший звуковий діапазон». (Щетинський О. «Траєкторії звуку» для духового оркестру (2007, ред. 2008) [Ноти] : партитура. Рукопис. 48 с.).

Окрім тритону функцію стабільного елемента в композиції виконує повторення одного звуку в характерному ритмі крупними тривалостями, із застосуванням тріолі. Ця тематична структура може бути вирішена різними способами: а) як унісон (звук «с» другої октави у корнетів з послідовним нашаруванням, т. 7); б) в октавному дублюванні (звук «с» першої октави у чотирьох валторн з послідовним нашаруванням, від останньої вісімки т. 7; від т. 25); в) в інтервальному дублюванні (від т. 32 тритон, комбінація тритону і чистої квінти; т. 38 – велика секста, від т. 39 комбінація малої терції, великої сексти і тритону). Через ритмічне, звуковисотне маркування і фактурне рішення (комплементарно-ритмічне нашарування ліній, в яких повторюється у певному ритмі один звук) дана тематична структура завжди добре упізнається. У неї час від часу стягуються інші мелодичні лінії, вона утворює окремих шар фактури із фіксованим тембровим рішенням (мідні духові інструменти, до яких іноді долучаються саксофони (див. від т. 47)). Як правило, цей шар контрапунктує поліфонічному шару (побудованому на мелодично індивідуалізованих лініях). У пульсуючо-маршоподібному фрагменті цей елемент відсутній, він повертається на вершині кульмінації (від т. 102) і у варіантному виді (згладженість ритмічного рельєфу, рух рівними тривалостями, довгі звуки) утримується до кінця першого розділу. Фактурна ідея ритмізованого повторення звуків в ритмічно-комплементарних лініях з проєкцією на усі тембри реалізується в останньому розділі («музика сфер», від т. 152), де застосовано елементи спектральної гармонії (по всьому оркестровому діапазону розподілені складники натурального звукоряду від звуку «б»).

Однак, і на цьому зацентруємо увагу, у фактурі твору присутній ще один стабільний елемент: «с» другої октави як звуковисотна горизонтальна вісь починає звучати з першого такту у маримби тремоло. Далі ідея витриманого тремолоючого звуку матиме свою логіку розгортання. У т. 9 цей звук передається вібрафону тремоло, а маримба у т. 10 дублює його октавою нижче. Поступово октава в партіях цих інструментів починає «розхитуватись»: від т. 19 вони тремолоють тритон *c – fis* в різноманітних звуковисотних комбінаціях доти, доки у т. 36 ці «звукові ігри» не призводять до фокусування на «с» другої октави в партії маримби. Динаміка від *pp* до *mf* утримує партії маримби і вібрафона на другому плані, звучання духових їх переважає темброво і динамічно. Проте вони утворюють мерехтливе резонуюче тло, у тому числі завдяки прийому тремоло. У т. 42 вібрафон і маримба змінюють висотне положення («*es*» першої октави і «*fis*» другої), у маршоподібному фрагменті витримані тремолоючи звуки як елемент фактури композитором не застосовуються. Звук «с» третьої октави знов з'являється у дзвіночків і маримби на висоті кульмінації, в динаміці *ff* (т. 102). Ідея витриманого звуку відсутня в скерцозному розділі, сповненому сухих, коротких

і гострих звучань (тт. 121–152). Вона реалізується знов у завершальному розділі: від т. 167 у маримбі звучить тремоло секундами «c/d – e/fis» у малій октаві, яке триватиме майже до останніх тактів твору (до т. 181).

Спроба систематизації тематичних структур у «Траєкторіях звуку» приводить до таких результатів. У творі можна виокремити: а) короткі або доволі розгорнуті елементи у дрібному ритмі, назвімо їх фігурами; б) мелодичні лінії з індивідуалізованою мотивною і ритмічною будовою (з більш крупними тривалостями), назвімо їх фразами; вони мають різну інтервальну структуру, проте всі починаються з довгого звука-вершини, який «перетікає» у мелодичну лінію, мають низхідну спрямованість, що надає їм ліричності; в) повторення одного звука в унісонному або дубльованому викладенні (див. вище). У перших двох тематичних структурах тритон «вбудований» як константний елемент. У третій тритон поступово проникає в окремі лінії, порушуючи чистоту звучання октави (див. від т. 17). Варіантом тематичної структури в) є утримання довгого звука (наприклад, тремоловання «с» у маримбі).

Варіантні перетворення, які відбуваються із тематичними структурами, котрі композитор називає мобільними, підкоряються принципу еволюційного розгортання. Засобами їх перетворення є, за словами самого композитора, «інтенсивна мотивна, тематична та фактурна розробка»⁵².

Оркестрова фактура «Траєкторій...» переважно поліфонічна, в ній домінує лінійне мислення. Композитор застосовує різні типи поліфонії: контрастну (оперуючи різними тематичними структурами у контрапункті), вільно-імітаційну, на основі розщеплення мелодії (гетерофонія), мікрополіфонію. З цієї точки зору тип функціональної будови оркестрової фактури можна в загальному плані визначити як нон-ієрархічний. У ньому максимально стертий розподіл на рельєф (головний голос/голоси) і супроводжувальні (другорядні) голоси. Усі елементи фактури, навіть витримані звуки, повтори звуків є тематичними структурами, які виконують важливі смислово і композиційну функції. Нейтральні (фігуративні) елементи в оркестровій фактурі відсутні. Однак, і на цьому слід наголосити, у кожному розділі і фрагменті слід брати до уваги ступінь мелодичної і ритмічної індивідуалізованості ліній і на цій основі оцінювати їх функціональне співвідношення.

У гомофонних фрагментах, де домінує вертикальна координація голосів, поліфонічні лінії все одно присутні. Строгу гомофонію порушують також різновиди дублювання: варіантного, фрагментарного, неточного, які призводять до інтервального і ритмічного розщеплення ліній.

⁵² Щетинський О. «Траєкторії звуку» для духового оркестру (2007, ред. 2008) [Ноти] : партитура. Рукопис. 48 с.

Як правило, композитор тяжіє до об'єднання ліній фактури у темброво-фактурні шари. Так, у «Траєкторіях..» є стійкі шари, які мають свою логіку буття у партитурі у свою темброву реалізацію. Це лінія маримби і вібрафона, які тремолоють звук «с» з інтервальними варіантами втілення – до завершальних секунд «с/d – e/fis» у кодовому розділі. Це ритмічно-комплементарний шар у, переважно, мідних духових, який трансформується темброво, регістрово і звуковисотно в заключному розділі (спектральне розшарування по вертикалі оркестру звука «b»). У фактурі ці шари утворюють константні просторові «нерухомі тіла», відносно яких відбувається рух в інших – більш динамічних і рухливих шарах фактури. Нерухомість ця, однак, виявляється позірною: у них теж відбуваються трансформації (про що зазначено вище) у своєму часовому «режимі», значно повільніше. Таким чином, в різних шарах фактури немов би співіснують різні виміри часу.

Між темброво-фактурними шарами складаються такі типи функціональної взаємодії: 1) рівнозначних шарів із точки зору функціональної організації; 2) відносно рівнозначних шарів. Взаємодія нерівнозначних із точки зору функціональної організації шарів у «Траєкторії...», на мою думку, відсутня через композиційний задум. Ще раз наголошу, що довгі звуки, які можуть трактуватись як педалі, мають вкрай важливе смислове і композиційне значення

ВИСНОВКИ

Актуалізація значення оркестрового мислення у творчому процесі відбувається у музиці ХХ–ХХІ століть, що зумовлено комплексом інтра- і екстрамузичних чинників, зокрема кардинальною зміною світоглядної парадигми і реакцією на це музичного мистецтва. Саме оркестрування як об'єктивація оркестрового мислення стало тим параметром композиції, яке дало можливість композиторам відтворювати уявлення про час, простір, матерію, рух, а засобами для цього стають тембр, фактура, регістр, подієвість, якими оперують композитори в оркеструванні. Поза втіленням у партитурі величезна кількість сучасних творів просто не мисляться, адже оркестрування утворює їхню сутність. До них належать і твори О. Щетинського. Аналіз продемонстрував, що предметом композиторської роботи в них є звук, простір, матерія. Принципово різні варіанти розробки цих «тем» є наслідком тієї множинності, яка є константою сучасної культури як типу мислення. Виходячи з множинності, сформулюю основні константи оркестрового мислення О. Щетинського: принципова множинність буття звуку, динамічна континуальність розгортання звукоматерії, динамічна складність (багатофігурність) організації простору.

АНОТАЦІЯ

У дослідженні обґрунтоване оркестрове мислення як складне багатовимірне явище, здатне відбити культурно-світоглядну парадигму: уявлення про час, простір, матерію. Такий підхід дозволяє трактувати його у світоглядному, художньо-естетичному, філософському аспектах, у площині духовного буття особистості. В аспекті відбиття світоглядних ідей сучасності проаналізоване оркестрування двох творів сучасного українського композитора Олександра Щетинського: Концерту для флейти з оркестром (1993) і «Траскторії звуку» (2007/2008). Написані з розривом у майже п'ятнадцять років, вони демонструють інтерес автора до звуку, простору, матерії, часу, які стають «темою» композиції і предметом композиторської роботи. На основі аналізу узагальнені константи оркестрового мислення О. Щетинського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблер В. Культура. Діалог культур. В. Біблер. *Культура. Діалог культур*. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2018. С. 11–32.
2. Библер В. С. Мышление как творчество (Введение в логику мысленного диалога). Москва: Политиздат, 1975. 399 с.
3. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 628 с.
4. Бородавкін С. О. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. ... кандит. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1998. 22 с.
5. Вільчек Ф. Основи. 10 ключів до реальності. Київ : Лабораторія, 2021. 208 с.
6. Герасимова-Персидская Н. А. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 250–263.
7. Герасимова-Персидская Н. А. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 264–274.
8. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в новой культурной парадигме. *Н. А. Герасимова-Персидская Музыка. Время. Пространство*. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 327–334.
9. Гоменюк С. Г. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. канд. ... мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 22 с.
10. Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сб. ст. Киев : Муз. Украина, 1989. С. 35–47.

11. Івко А. В. Подієві аспекти музичної форми ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 23 с.
12. Клебанов Д. Лекції з інструментування : навч. посіб. Ред. і доп. Турнеєв С., пер. Романюк І. Харків : «Естет Принт», 2019. 80 с.
13. Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова, 2011. 332 с.
14. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст.* Киев: Муз. Украина, 1989. С. 28–34.
15. Мамардашвили М. Эстетика мышления. Москва: Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.
16. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Москва: Прогресс, 1986. 432 с.
17. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. № 1 (2). С. 21–25.
18. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления. Київ: Музична Україна, 1987. 179 с.
19. Ракочі В. Оркестр у музичному просторі Європи ХVІІ–ХХІ століть. Витоки. Трансформації. Концепції : монографія. Київ : КМAM ім. Р. М. Глієра, 2020. 352 с.
20. Рідлі М. Еволюція всього. Київ : Видавнича група КМ-Букс, 2019. 336 с.
21. Рудь П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. нац. універ. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 285 с.
22. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
23. Смолин Л. Возвращение времени: от античной космогонии к космологии будущего. М.: АСТ: CORPUS, 2014. 377 с.
24. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. *Проблемы музыкального мышления*. Москва : Музыка, 1974. С. 59–74.
25. Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох ХVІІ – початок ХХІ століття : монографія. Харків : Акта, 2021. 453 с.
26. Уитроу Дж. Естественная философия времени. М.: Эдиториал, УРСС, 2003. 400 с.
27. Хокинг С. Краткая история времени. *С. Хокинг. Три книги о пространстве и времени*. Санкт-Петербург : Амфора, 2014. С. 3-160.

28. Щетинський О. Концерт для флейти з оркестром (1993) [Ноти] : партитура. Рукопис. 66 с.

29. Dufourt H. Timbre et espace. *Le timbre: Métaphore pour la composition* / Textes réunis et présentés par J.-B. Barrière. Paris : I.R.C.A.M. et Christian Bourgois Éditeur, 1991. P. 272–281.

30. Щетинський О. «Траєкторії звуку» для духового оркестру (2007, ред. 2008) [Ноти] : партитура. Рукопис. 48 с.

Information about the author:

Savchenko Hanna Serhiivna,

PhD in Art Studies, Associate Professor,

Professor at the Composition and Orchestration Department,

Ag. Head of the Composition and Orchestration Department

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

11/13, Maidan Konstytutsii, Kharkiv, 61003, Ukraine