

Для Олександри не має принципової проблеми в тому, як саме працювати: з натури або в майстерні. Головним вона вважає досягнення максимальної енергії фарби. Саме колорит став головним об'єктом її уваги.

Художниця відмовляється від імітаційної функції кольору [5, с. 2]. На її думку, фарба має бути світлоносною, інстинктивною, не замутною подібністю або рефлексією. Майстер шукає максимально червоний, жовтий, синій, зелений чи білий кольори, внаслідок чого її роботам властива надзвичайна інтенсифікація палітри. Гранична узагальненість форми виключала можливість світлотіньових характеристик, тому повітряний простір і перспектива цікавили мало. Більше значення іноді міг мати різкий, несподіваний ракурс або «напливи» одних просторових зон на інші, що доповнювало характерну яскравість фарб і експресію форми.

Два різних художника сучасності – живописець Анатолій Криволап і майстер-емальєр Олександра Барбалат демонструють унікальне володіння кольором, що розширює межі сприйняття глядача і доводить актуальність візуальних практик сьогодення.

Список використаних джерел:

1. Анатолій Криволапов. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://1576.ua/people/5721>–
2. Анатолій Криволапов. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://anatolykryvolap.com/?lang=ru>
3. Александра Барбалат легко расстается со своими работами [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vn.20minut.ua/Kult-podii/aleksandra-barbalat-legko-rasstaetsya-so-svoimi-rabotami-78224.html>
4. Кравченко М. Мистецтво прикрас в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: європейський контекст, художні особливості, персоналії: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.06 «Декоративно-ужиткове мистецтво». – Львів, 2017. – 283 с.
5. Не очень публичное мнение. Александра Барбалат. Горячая эмаль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=6P_E_M5hXEw

Смірнова І.В.

аспірант,

*Сумський державний педагогічний університет
імені А.С.Макаренка*

ПРИНЦИПИ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА У ВЕЛИКИХ ЗМІШАНИХ АНСАМБЛЯХ (НА ПРИКЛАДІ СЕПТЕТУ ОР. 20 Л. ВАН БЕТХОВЕНА)

Цикл Септету народжується на перетині старого та нового, стабільного та змінюваного. Він складається з шести образно-стилістично контрастних частин, що свідчить про вплив жанру сюїти відповідно до традиції «розважальних» жанрів ХVІІІ ст. (касацій, дивертисментів, серенад). З іншого боку, перша частина циклу – це сонатне Allegro, остання виконує узагальнюючу функцію

фіналу. В середині спостерігається подвоєння семантичних функцій симфонічного циклу внаслідок включення двох повільних (II частина – Adagio, IV – Тема з варіаціями) та двох «ігрових» частин (III – Менует, V – Скерцо) перехрестними парами. Така будова циклу відсилає не тільки до сюїти, а й до моделі сонатно-симфонічного циклу, тільки специфічно трактованого. Цю особливість твору відзначає і Е. Благодарська, яка, окрім сюїти, виявляє в Септеті орієнтацію на жанровий синтез сюїти, концерту та симфонії як характерну типологічну ознаку септетів взагалі [1, с. 12]. З симфонією Септет, на думку автора, зближує принцип симфонізації, який є наявним в цьому творі, а також «проекція великого симфонічного оркестру» в сполученні різних тембрів [1, с. 11]. Щодо концерту, то автор підкреслює провідну роль скрипки та кларнету як солюючих інструментів [2, с. 2].

Партитура Септету містить два дерев'яних (кларнет in B, фагот), один мідний (валторна in Es) інструменти і квартет струнно-смичкових (скрипка, альт, віолончель, контрабас). Власне, це маленький оркестр, на чому справедливо акцентує увагу Е. Благодарська [автореф.]. В той же час, це, передусім, – ансамбль, в якому мають діяти основоположні засади ансамблевого музикування. Головні принципи ансамблевого письма – рівноправ'я партій і пов'язаний з ним принцип рівномірного розподілу тематизму – в Септеті реалізуються, однак специфічно, що зумовлено кількістю музикантів, які складають ансамбль (септет – великий ансамбль). Так, принцип рівноправ'я партій майже не реалізується у вертикальному зрізі партитури (за рідким виключенням). Справді, скрипка і кларнет заявляють про себе як про солістів з перших тактів твору в силу регістрової розмежованості з іншими інструментами (вони грають завжди вище за інших), а також в силу першості у викладенні мелодії. Від початку вступу першої частини скрипка протиставляється туттійному звучанню всього ансамбля, а короткий низхідний розчерк кларнету над всіма іншими інструментами завершує цей розділ, позначаючи подальшу логіку подій, в яких головувати будуть переважно ці інструменти. Справді, надалі мелодія в темах і головної, і побічної партій доручається спочатку скрипці, а потім її підхоплює кларнет. Лише в зоні розвитку теми побічної (тт. 68-72) лінію кларнету коротко перехоплює альт, потім фагот і знову альт, після чого (тт. 73-74) кларнет разом із фаготом доспівають мелодійну фразу спільно до кінця. Фаготу також доручається моноритмічне дублювання кларнету в зоні зв'язуючої партії (тт. 47-49). Всі інші інструменти виконують переважно функцію акомпанементу (басова лінія доручається контрабасу та віолончелі, остання може переключатися на функцію гармонічного заповнення, котру виконує разом із альтом; валторні і фаготу доручаються педалі, духові також грають гармонію). Таким чином, на перший погляд, з огляду на солюючий характер партій скрипки та кларнету, наявними є ознаки концертного жанру, на що вказує Е. Благодарська. Заперечення з цього приводу викликають відсутність реалізації принципу концертнування у інших інструментів, які мали б створювати ситуацію змагання, агону з високими струнним і дерев'яним духовим, чого не відбувається. Проте, з іншого боку, принципи рівноправ'я партій і рівномірного розподілу

тематизму реалізуються в партитурі Септету по горизонталі за рахунок співставлення ансамблевих груп з різнорідним (контрастним) або однорідним тематичним матеріалом і тембрових передач тематизму на одній темі або тематичних варіантах між ансамблевими групами – своєрідних діалогів-співставлень і діалогів-передач. В ансамблевих групах ведучим мелодійним голосом, як правило, є скрипка або кларнет як перші серед рівних. Ансамблеві групи формуються на основі тембрової спорідненості інструментів та традиції розподілення і групування інструментів в симфонічному оркестрі: духові об'єднуються із духовими, струнні – зі струнними. Хоча можливі варіанти об'єднання тембрів (наприклад, альт долучається до духових на коротку репліку, або валторна – до струнних в акомпануючій функції). Тим самим досягається гнучкість і незаданність тембротворення, Фрагменти діалогічного письма розміщуються, як правило, в зонах розвитку тематизму, що сприяє просуванню музичного процесу у часі. Темброві співставлення Бетховен також реалізує відповідно до традиції розподілення тембрів в симфонічній музиці. Тут можливі такі варіанти: 1) струнно-смичкові співставляються із духовими (дерев'яними і мідним); 2) ансамблева група – з tutti; 3) сольюючий інструмент (скрипка або кларнет) – з tutti. Ансамблева група при цьому може використовуватись не повністю (наприклад, часто виключається контрабас). Таким чином, можемо зробити висновок, що принцип співставлення ансамблевих груп, реалізований в різних варіантах, стає основним в ансамблевому письмі для великих складів. Він дає можливість реалізувати принцип рівноправ'я партій (не якісно-функціонального, а кількісного, в силу «задіяності» інструментів в спільній справі музикування, навіть на «другорядних» ролях) і рівномірного розподілення тематизму по партитурі у часі між всіма учасниками ансамблю. Також принцип співставлення ансамблевих груп створює можливість різноманітних тембрових комбінацій по вертикалі, які постійно змінюються, що породжує темброве оновлення і різноманіття. Таким чином, великий інструментальний склад створює більше варіантів найрізноманітніших тембрових комбінацій.

Друга, повільна частина циклу в плані ансамблевого письма відрізняється більшою мелодійною свободою окремих партій, зокрема, фаготу і валторни. Дієвим залишається принцип співставлення ансамблевих груп і використання тембрових передач від групи до групи. Великі можливості щодо створення різноманітних тембрових комбінацій надає варіаційна форма четвертої частини: для кожної варіації композитор обирає свій тембровий склад. Сама тема викладена і в дуєтному (скрипка і альт), і в туттійному вираженні. В першій варіації головують спочатку альт, потім віолончель, скрипка виконує фігуративну функцію. В другій варіації основною фактурною ідеєю стає діалог скрипки і кларнета з фаготом, які діють спільно. Підтримкою цього діалогу є акомпанемент, в якому відбувається своє «життя» за рахунок використання коротких фраз, пауз, ритмічних перебивок. В третій варіації мелодія віддається кларнету і фаготу у діалогічному викладенні, який наприкінці речення завершується узгодженим дуєтом двох духових. У другому реченні ініціативу перехоплюють струнні, проте завершується воно спільним узгодженим

звучанням дерев'яних духових. До них долучається валторна в четвертій варіації, яка починає розділ, а потім її прехоплюють кларнет і фагот. Струнні протягом всієї варіації виконують акомпануючу функцію (бас і мелодійна фігурація). Наступна, п'ята, варіація є завершальною, за традицією – туттійною.

У викладенні знаменитого Менуету першість мають струнно-смичкові інструменти, які трактуються як компактна група з ведучим мелодійним голосом скрипки. Виключенням є останнє проведення теми в крайніх розділах трьохчастинної форми *da capo*, в якому мелодія доручається високій віолончелі (2 октава). Духові в цій частині також трактуються злино-компактно, вони темброво співставляються зі струнними в одномоментному звучанні, підключаються до музичного процесу на короткі фрази, і, в цілому, «не заповнюють» весь простір партитури. Тріо, як і водиться, вирішено більш прозоро, побудовано на перегукуванні інструментів, тембрових передачах при скормній підтримці струнних. Так само – прозоріше, але одноманітніше в тембровому плані за рахунок «виключення» з фрагменту партитури кларнету і валторни, виписано тріо Скерцо, що створює фактурний і тембровий контраст із крайніми розділами (форма трьохчастинна репризна *da capo*). В останніх реалізується ігрова логіка в розподіленні тематизму і тембрів.

У фіналі простежуються всі прийоми ансамблевого письма, які використовувались в першій частині: діалоги ансамблевих груп, різні варіанти комбінування тембрів по вертикалі, зберігання провідної ролі скрипки, яка навіть має невелику каденцію перед репризою (практика концертного жанру). Натомість зменшується значення кларнету як солюючого інструмента, він виступає майже весь час із фаготом, який дублює його у консонуючий інтервал (переважно дециму).

На прикладі Септету можна зробити висновок, що гармонійної узгодженості звучання струнно-смичкових та духових інструментів у змішаному ансамблі великого складу сприяє комплекс прийомів ансамблевого письма, а саме: 1) по горизонталі партитури – передача мелодійного матеріалу від скрипки до кларнету, котрі трактуються як такі, що мають мелодико-тематичну першість. Наявність і провідної, і акомпануючої функцій в кожній групі встановлює знак рівності між струнними та духовими, адже реалізує функціональну рівність між їх представниками в горизонталі партитури; 2) об'єднання інструментів по вертикалі партитури в компактні темброві групи (група духових та група струнних), в яких інструменти розташовані за теситурним принципом. Тим самим кожний з інструментів займає свою висотну позицію, і всі вони сполучаються за правилами функціональної оркестровки (що наочним є в тутті).

Список використаних джерел:

1. Благодарская Е. А. Инструментальный септет: традиции и новые тенденции : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Е. А. Благодарская. – Саратов, 2016. – 26 с.
2. Благодарская Е. А. Разнотембровые инструментальные ансамбли Л. Бетховена: к истокам симфонического творчества // Е. А. Благодарская / Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – Т. 31. – С. 446–450. URL: <http://e-koncept.ru/2017/970104.htm> (дата звернення: 28.07.2019).