

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

УДК 781.63:78.071.1(477)»20»

**БОГАТИРЬОВ ВОЛОДИМИР ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

ДИСЕРТАЦІЯ  
**ОРКЕСТРУВАННЯ В ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ  
КОМПОЗИТОРІВ: ДОСВІД СИСТЕМНОГО МОДЕЛЮВАННЯ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



В. О. Богатирьов

Науковий керівник:  
**Савченко Ганна Сергіївна**

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2025

## АНОТАЦІЯ

**Богатирьов В. О. Оркестрування в творах українських композиторів: досвід системного моделювання.** – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харків, 2025.

У дисертації пропонується розробка методу аналізу оркестрування шляхом системного моделювання. Актуальність такого методу пояснюється тим, що сучасне оркестрування, з огляду на різноманіття художньо-стильових напрямів та композиторських технік, потребує розробки адекватних аналітичних підходів для його наукового осмислення. Створення певного алгоритму та інструментів аналізу, узагальнених у вигляді аналітичних моделей, дозволить уникнути розрізненого розгляду оркестрування творів і систематизувати наукові підходи.

В сфері практичного та теоретичного досвіду оркестрування сформувалася система понять, тлумачення котрих має свої відмінності в багатьох національних школах. Крім того, композитори та музикознавці дещо по-різному висвітлюють аспекти оркестрування у своїх працях. Це зумовлює необхідність формування єдиної поняттєвої системи, яка дозволить узгодити український та зарубіжний досвід оркестрування, а також композиторський та музикознавчий вектори його осмислення.

В українському музикознавстві бракує робіт, у яких оркестрування є спеціальним предметом вивчення. Рідкісними є випадки, коли автори для обґрунтування теоретичних положень поєднують науковий підхід із власною композиторською практикою і, спираючись на це, концептуалізують оркестрування як цілісну систему.

Отже, *актуальність теми* зумовлена: 1) потребою в узагальненні різноманіття практики оркестрування шляхом виокремлення його аналітичних моделей; 2) потребою в узгодженні та інтеграції українського й закордонного досвіду оркестрування в теоретичному та практичному вимірах; 3) браком

ґрунтовних наукових праць в українському музикознавстві, де оркестрування є спеціальним предметом дослідження; 4) концептуалізацією оркестрування як техніки і мистецтва й особливої царини композиторської творчості.

**Об'єктом дослідження** є оркестрова творчість сучасних українських композиторів, а **предметом** – оркестрування як системне явище в творах сучасних українських композиторів. **Мета** – обґрунтувати метод аналізу оркестрування як системного явища в творах сучасних українських композиторів.

**Матеріалом дослідження** є партитури оркестрових творів українських композиторів однієї генерації, зокрема В. Польової («*Langsam*», «*Ono*», «*Nova*»), З. Алмаші (*Concerto grosso* №4 «Пори року»), Б. Фроляк (Симфонія №3 «Любов»). Прикладом історично орієнтованого оркестрування обрано партитуру М. Вербицького (співогра «Підгір'яни») в оркеструванні В. Богатирьова.

Для розкриття проблематики теми у дисертації застосовано такі **методи**: історико-теоретичний, історико-типологічний, стильовий, жанровий, структурно-технологічний, композиційний, системний, компаративний.

**Наукова новизна отриманих результатів.** У дисертації *вперше*:

- складено поняттєву систему оркестрування, узгоджено трактування понять в різних національних традиціях;
- з'ясовано кореляцію оркестрування зі стилем і природою жанру;
- обґрунтовано метод «історично орієнтованого оркестрування», надано його дефініцію і введено його до наукового обігу сучасного музикознавства;
- розроблено та апробовано науковий метод аналізу оркестрування як системного явища із застосуванням трьох аналітичних моделей: концепційно-стильової, жанрово-детермінованої, історично-орієнтованої;
- апробовано метод системного моделювання на обраних творах сучасних українських композиторів («*Langsam*», «*Ono*», «*Nova*» В. Польової, *Concerto grosso* №4 «Пори року» З. Алмаші, Симфонія №3 «Любов» Б. Фроляк), а також співогрі «Підгір'яни» М. Вербицького в оркеструванні В. Богатирьова.

*Набули подальшого розвитку:*

- сутнісні положення поняття «стилізація» та його типологія;
- основні аспекти «системи оркестрування», запропонованої С. Коробецькою (2011).

У **Розділі 1** «Оркестрування як системне явище» виокремлено ключові поняття, їх трактування в англомовних, німецькомовних, франкомовних, польськомовних й україномовних трактатах, підручниках і посібниках з інструментування та оркестрування (1.1.). На основі розглянутих джерел узгоджено розуміння звуку, тону, тембру, оркестрової фактури, її параметрів і класифікації та сформовано поняттєву систему оркестрування. Визначено взаємозв'язок стилю та оркестрування у процесі аналізу досліджень, присвячених оркестровому стилю (1.2.). Означено розвиток теорії оркестрового стилю від звичайного опису оркестрування окремих творів композиторів до формування цілісної системи, що охоплює психологічні, філософські, естетичні та соціокультурні чинники. Зважаючи на виявлені спільні риси в концепціях різних науковців, за точку відліку обрано найбільш ємне визначення оркестрового стилю (за С. Коробецькою) та окреслено ключі для його аналізу (на основі розвідок Г. Савченко та Р. Урнежюса). З'ясовано аспекти взаємодії жанру та оркестрування з композиторської та музикознавчої перспектив (1.3.), які в цілому узгоджуються в положеннях про вплив жанру на інструментальний склад, темброві рішення та певні оркестрові прийоми, але відрізняються аналітичними фокусами. Спираючись на власний композиторський досвід автора дисертації, сформульовано та обґрунтовано концепцію «історично орієнтованого оркестрування» як різновиду стилізації й аранжування (1.4.).

У **Розділі 2** «Системне моделювання як метод аналізу оркестрування» реструктуровано систему оркестрування, пропоновану С. Коробецькою, визначено її компоненти і рівні. Обґрунтовано аналітичні моделі аналізу оркестрування як системного явища – концепційно-стильову, жанрово-детерміновану, історично-орієнтовану (2.1.). З'ясовано, що за рахунок концепційно-стильової моделі уможливлується визначення стабільних

елементів оркестрування, пов'язаних з оркестровим стилем, і встановлюється взаємозв'язок між концепцією твору та засобами її втілення в оркеструванні (2.2.) у творах різного періоду творчості В. Польової («*Langsam*», «*Ono*», «*Nova*») (2.2.1.) та Симфонії №3 «Любов» Б. Фроляк (2.2.2.). У процесі аналізу *Concerto grosso* №4 «Пори року» З. Алмаші з позицій жанрово-детермінованої моделі встановлено роль оркестрування у процесі жанровідтворення та визначено його характерні риси, які втілюють «змагальну» концепцію жанру і драматургію циклу (2.3.). Оскільки ідея «історично орієнтованого оркестрування» постала у процесі роботи автора дисертації над співогрою «Підгіряни» М. Вербицького, на прикладі аналізу цього твору розглянуто підходи в оркеструванні в межах історично-орієнтованої моделі (2.4.).

**Висновки** узагальнюють основні результати дослідження.

Еволюція понять в сфері інструментування та оркестрування в різних національних традиціях (англомовній, німецькомовній, франкомовній, польськомовній і україномовній) свідчить як про їхню подібність, так і про певні розбіжності. Для узгодження різних точок зору окреслено смислові межі низки понять: музичний звук, тон, тембр, барва, колорит, оркестрова фактура, ясність, щільність та звучність фактури.

З'ясовано, що оркестрування як системне явище перебуває в складній кореляції зі стилем і жанром. З одного боку, в оркеструванні втілюються індивідуально-стильові настанови композитора, ширше – епохального стилю. З іншого боку, виходячи за межі техніки воно стає стилеутворювальним чинником. Це усвідомлення двоспрямованої взаємодії стилю та оркестрування покладено в основу теорії «оркестрового стилю» (за А. Карсом, Г. Рідом, С. Бородавкіним, С. Коробецькою, Г. Савченко). Для визначення його складників пропонується аналізувати оркестрування за такими критеріями: музичний жанр, інструментальний склад, темброва реалізація, фактурний виклад, оркестрова колористика, функціональне співвідношення груп та стабільні елементи оркестрування, що зумовлені оркестровим мисленням (спираючись на праці С. Коробецької, Г. Савченко та Р. Урнежюса).

Жанр містить низку детермінувальних чинників по відношенню до оркестрування, серед яких вибір оркестрового складу, функціонування груп оркестру, техніка оркестрування, музичний склад, реалізація фактури та роль тембрової колористики. У дослідженні взаємодії жанру та оркестрування виявляються дві перспективи: композиторська та музикознавча. Музикознавці аналізують завершений музичний твір постфактум, враховуючи всі його складові. Натомість, композитори надають рекомендації щодо оркестрування з поглядом у майбутнє, зосереджуючись на деталях потенційного процесу створення музики.

Враховуючи зростаючий інтерес до музики минулих століть, яка нерідко потребує редагування, оркестрування, аранжування, реконструкції з метою адаптації для виконання сучасними інструментальними складами, пропонується застосування методу «історично орієнтованого оркестрування». В дисертації обґрунтовується історично орієнтоване оркестрування як метод організації «тембро-фактурної структури твору» (за Г. Савченко), що дозволяє узгодити фіксований кінцевий результат із традиціями епохи, до якої твір належить. Ця композиторська стратегія (за Ю. Ніколаєвською) передбачає вибір інструментального складу, відповідного певній добі, збереження характерних рис оркестрового стилю епохи чи композитора, підкреслення жанрових ознак твору, а також застосування музичного складу, фактури та прийомів оркестрування, характерних для певного історико-стильового періоду. Вона може бути застосована як до оригінальних творів, так і при аранжуванні вже існуючих композицій.

Наявність взаємопов'язаних компонентів оркестрування дозволяє уявити його як систему з семи рівнів: від оркестру та тембрів інструментів до художнього задуму. У дослідженні пропонується три моделі аналізу системи оркестрування: «концепційно-стильова» встановлює вплив індивідуального стилю та творчого задуму композитора на оркестрові рішення; «жанрово-детермінована» підкреслює зв'язок оркестрування з жанром, який виявляється на рівні функціонування інструментів, виборі складу, фактурного

оформлення тощо; «історично-орієнтована модель» враховує використання композитором стильових або жанрових зразків минулих епох, що проявляється у стилізації, зокрема, у його різновиді – методі «історично орієнтованого оркестрування».

Метод системного моделювання, апробований в роботі при аналізі оркестрування творів В. Польової, Б. Фроляк, З. Алмаші та М. Вербицького–В. Богатирьова, довів наступне. Застосування концепційно-стильової моделі до творів В. Польової дозволило окреслити риси її оркестрового стилю, ключовими для котрого є програмний симфонізм та відповідність складу оркестру художньому задуму, а оркестрування слугує основним засобом передачі програмного змісту, відображаючи різноманітні психоемоційні стани. Використання аналогічної моделі при аналізі Симфонії №3 «Любов» Б. Фроляк дало можливість констатувати звернення композиторки до принципів симфонізму і з'ясувати, що оркестрування в її творі разом з тематизмом, гармонією і фактурою є важливим засобом втілення образного змісту.

Жанрово-детермінована модель аналізу в *Concerto grosso* №4 «Пори року» З. Алмаші дала змогу встановити, що оркестрування є вирішальним чинником відтворення жанру, адже формує його «генокод». Жанровідтворення засобами оркестрування реалізується через функціонально розділені групи *concertino* (солісти) і *ripieno* (основний склад оркестру), взаємодію у зіставленні тембрів і звукових мас, унікальну темброву драматургію, що є ключовою для втілення як жанру *concerto grosso*, так і програмного задуму.

Історично-орієнтована модель при аналізі співогри «Підгіряни» М. Вербицького в оркеструванні автора дослідження дозволила обґрунтувати доцільність застосування методу «історично орієнтованого оркестрування» в роботі над цим твором. Його сутність полягає в опорі оркеструвальника на засади оркестрового стилю М. Вербицького та класичного оркестрового стилю. Застосування такого методу зумовило вибір малого симфонічного оркестру без тромбонів і туби, нерівнозначність у трактуванні його оркестрових груп,

диференціацію у взаємодії оркестру зі співочими голосами, а також застосування базових виконавських технік.

*Ключові слова:* мистецтво, академічна музика, інструментальна музика, оркестровий стиль, стилізація, жанр, тембр, фактура, композиторська творчість, музична мова, музичний текст, оркестрове виконавство, система оркестрування, модель, методи.



## SUMMARY

**Bohatyrov, V. O. Orchestration in the works of modern Ukrainian composers: system modelling experience** – qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the scientific degree Doctor of Philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch of knowledge 02 – Culture and Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2025

This dissertation presents the results of development of analytical approach to orchestration through system modelling. Relevancy of the said method is caused by the fact that modern orchestration, due to wide variety of artistically-stylistic movements and compositional techniques, calls for development of adequate analytical approaches to its scholarly comprehension. Creation of a certain algorithm and analytical instruments, generalized in a form of theoretical models, will allow to avoid dispersed studying of separate orchestral works.

The sphere of practical and theoretical orchestration experience has seen a creation of terms which receive different interpretation in various national schools of thought. Besides that, the composers and the musicologists illuminate aspects of orchestration in their works in a different way. This causes a need to create a unified categorial system, which would allow to generalize Ukrainian and foreign experience of orchestration as well as the composers' and the musicologists' vectors of its comprehension.

The amount of works in which orchestration is a special object of research is insufficient in Ukrainian musicology. Only on rare occasions the authors combine scholarly approach with their own compositional practice to substantiate their thoughts and use it as a foundation over which they conceptualize orchestration as an integral system.

Thus, the relevance of the topic of this dissertation, is caused by: 1) need for generalization of diversified practice of orchestration by separation of its theoretical models; 2) need for agreement and integration of Ukrainian and foreign experience of

orchestration in theoretical and practical dimensions; 3) insufficiency of fundamental research works in Ukrainian musicology, where orchestration would be a special object of research; 4) conceptualization of orchestration as a technique and as an art as well as a special domain of compositional creativity.

**The object of the research** is orchestral creativity of modern Ukrainian composers; **the subject of research** is orchestration as a systematic phenomenon in the works of modern Ukrainian composers. **The aim of the research** is to substantiate method of analysis of orchestration as a systematic phenomenon in the works of modern Ukrainian composers.

**Material of research** is constituted of scores of orchestral works by Ukrainian composers, of one generation, including works by V. Polyova (“Langsam”, “Ono”, “Nova”), Z. Almashi (Concerto grosso No.4 “The Seasons”), B. Froliak (Symphony No.3 “Love”). Historically oriented orchestration is shown on example of play “Pidhiriany” by M. Verbytskyi in V. Bohatyrov’s orchestration.

In order to achieve the aim of research, the following methods were used: source study, historically-theoretical, stylistic, genre, structurally-technological, compositional, systematic, comparative.

**Scientific novelty** of the results. For the first time in musicology:

- categorial system of orchestration is compiled, interpretation of the terms in different national traditions is unified;
- correlation between orchestration and style, as well as between orchestration and genre nature is revealed;
- method of “historically oriented orchestration” is substantiated, its definition is given, it is introduced into scholarly circulation;
- scholarly method of analysis of orchestration as a systematic phenomenon is developed and tested with application of three analytical models: conceptionally-stylistic, genre-determined, historically-oriented;
- system modelling method is tested on chosen works of modern Ukrainian composers (“Langsam”, “Ono”, “Nova” by V. Polyova, Concerto grosso No.4 “The Seasons” by Z. Almashi, Symphony No.3 “Love” by B. Froliak,

as well as play “Pidhiriany” by M. Verbytskyi in V. Bohatyrov’s orchestration).

*Further development has been given to:*

- essential postulates of term “stylization” and its typology;
- key aspects of “system of orchestration”, suggested by S. Korobetska (2011).

In Chapter 1 “Orchestration as a multilevel system” key terms are distinguished as well as their interpretations in treatises and practical textbooks on instrumentation and orchestration written in English, German, French, Polish and Ukrainian languages (1.1.). Based on the studied sources, understanding of sound, tone, timbre, orchestral texture, its parameters and classification is generalized, thesaurus of orchestration is compiled.

Correlation between style and orchestration is defined through analysis of the scholarly works of orchestral style (1.2.). Outline of development of theory of orchestral style is given from the basic description of orchestration of certain composers to formation of integral system embracing psychological, philosophical, aesthetical and sociocultural factors. Considering the similarities revealed in the conceptions of the different scholars, the role of reference point was given to the most profound definition of orchestral style (after S. Korobetska) and the key aspects of its analysis are drawn (based on research of H. Savchenko and R. Urniežius). Aspects of interaction between genre and orchestration from compositional and musicological standpoints are revealed (1.3.), which generally agree on the postulates about the influence of genre on the choice of the performers, timbre characteristics and some orchestral devices. On the basis of the author’s own experience as a composer, conception of “historically oriented orchestration” is formulated and substantiated as a type of stylization and arrangement (1.4.).

In Chapter 2 “Typology of orchestration in the works of modern Ukrainian composers” suggested by S. Korobetska system of orchestration is restructured, its levels are defined. Analytical models of system of orchestration are substantiated: conceptionally-stylistic, genre-determined, historically-oriented (2.1.). It was found

out that conceptionally-stylistic model enables definition of stable elements of orchestration dependant on orchestral style and that it creates a mutual connection between the concept of the work and its embodiment through orchestration (2.1.) in the works by V. Polyova belonging to different periods of her creativity (“Langsam”, “Ono”, “Nova”) (2.1.1.) and in Symphony No.3 “Love” by B. Froliak (2.1.2.).

Analysis of Concerto grosso No.4 “The Seasons” by Z. Almashi from the standpoint of genre-determined model allowed to state the role of orchestration in the process of “genre reproduction” and to define its typical features, which embody competitive nature of genre and dramaturgy of cycle (2.2.). Due to the fact that the idea of “historically-oriented orchestration” came to the author of this dissertation amidst his work on M. Verbytskyi’s play “Pidhiriany”, on the example of analysis of this work approaches to orchestration from the standpoint of historically-oriented model are studied.

**The Conclusions** summarize the main results of this dissertation.

Evolution of the terms regarding instrumentation and orchestration used in the sources written in English, German, French, Polish and Ukrainian languages betokens their similarity as well as the differences between them. In order to mediate those points of view, range of meaning of some terms has been defined: musical sound, tone, timbre, colour, colouring, orchestral texture, clarity, density, sonority of texture.

It is found out that of orchestration as a systematic phenomenon correlates with style and genre. On the one hand, orchestration embodies individually-stylistic premises of the composer, generally, those of the style of the era. On the other hand, orchestration expands the limits of technique, thus, becoming style-creating category. This perception becomes the basis for theory of “orchestral style” (after A. Carse, G Reed, S. Borodavkin, S. Korobetska, H. Savchenko). In order to determine its constituents, the following criteria of analysis of orchestration are suggested: musical genre, performers, timbre choice, texture, orchestral coloristics, functional relations between the groups and stable elements of orchestration, caused by orchestral thinking (based on the works by S. Korobetska. H. Savchenko and R. Urniežius).

Genre contains several factors determining orchestration, including the choice of the performers in the orchestra, functioning of its groups, technique of orchestration, usage of musical texture, realization of texture, intensification of genre markers and role of timbre coloristics. Research on interaction between genre and orchestration reveals two perspectives: compositional and musicological ones. The musicologists analyse the written works post-factum, considering all its components. Conversely, the composers give recommendations on orchestration as a vision into the future, concentrating their attention on the details of potential process of composing.

Given the growing interest towards the music of the previous centuries, which quite often requires such practices as editing, orchestration, arrangement, reconstruction in order to prepare it to be performed by modern instruments and groups, the method of “historically oriented orchestration” is suggested. In this dissertation historically oriented orchestration is substantiated to be a method of organizing “timbrally-textural structure of the work” (after H. Savchenko), which allows to bring the end result to the adherence to the traditions of the era, to which that work belongs. This compositional strategy (after J. Nikolayevska) includes the choice of the instruments, relevant for a certain epoch, preservation of characteristic features of orchestral style of a given era or of a given composer, underscoring genre traits of the work as well as usage of emblematic for certain historically-stylistic period texture and orchestration devices. It might be applied either to the original works (as a type of stylization) or to the arrangements of compositions that already exist.

Interconnected components of orchestration allow to present it as a system of seven levels: from the orchestra and timbre to artistic idea. This dissertation suggests three models of orchestration: “conceptionally-stylistic” one demonstrates the influence of individual style and the composer’s creative idea on orchestral solutions; genre-determined one stresses the connection between orchestration and genre, which can be seen on the level of functioning of the instruments, choice of musical texture, details of orchestral texture etc.; “historically-oriented” model considers composer’s usage of stylistic or genre examples of the previous eras, which can be seen in stylization, particularly, “historically oriented orchestration”.

System modelling method, tested through the analysis of the works by M. Polyova, B. Froliak, Z. Almashi, and M. Verbytskyi–V. Bohatyrov, allowed to reach the following conclusions. Conceptionally-stylistic model, applied to V. Polyova’s works, allowed to outline features of her orchestral style, with its key characteristics being programmatic symphonism and relevance of the structure of orchestra to the artistic idea, while orchestration serves as a main tool to convey the programmatic content, reflecting various psycho-emotional states. Application of the same model to Symphony No.3 “Love” by B. Froliak allowed to postulate the author’s usage of principle of symphonism as well as to find out that orchestration along with thematicism, harmony and texture is an important tool to embody the imagery content.

Genre-determined model of analysis of Concerto grosso No.4 “The Seasons” by Z. Almashi allowed to reveal that orchestration is definitive factor of recreating the genre, forming its “genetic code”. Genre recreation through orchestration devices results in existence of separate groups *concertino* (soloists) and *ripieno* (the whole orchestra), interaction through juxtaposition of timbres and sonic masses, unique timbre dramaturgy, equally essential for embodiment of both the genre *concerto grosso* and of programmatic idea.

Historically-oriented model used to analyse M. Verbytskyi’s play “Pidhiriany”, orchestrated by the author of this dissertation, allowed to reveal its roots in the basics of the composer’s orchestral style and classical orchestral style. This approach required the author to choose Classical orchestra (without trombones and tuba), inequalities in interpretation of orchestral groups, differentiated interaction of the orchestra with the voices as well as usage of basic techniques of performance.

Key words: art, academic music, instrumental music, orchestral style, stylization, genre, timbre, texture, composer’s creativity, musical language, musical text, orchestral performance, system of orchestration, model, methods.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові  
(категорія Б), галузь «Музикознавство»:

1) Богатирьов, В. (2024). Оркестрування як чинник жанровідтворення (на прикладі аналізу Concerto Grosso № 4 «Пори року» З. Алмаші). *Аспекти історичного музикознавства*, 33, 142–155. DOI: [10.34064/khnum2-33.08](https://doi.org/10.34064/khnum2-33.08)

[https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt\\_33\\_8\\_Bohatyriov.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt_33_8_Bohatyriov.pdf)

2) Богатирьов, В. (2024). Стратегія історично орієнтованого оркестрування співогри «Підгіряни» М. Вербицького. *Аспекти історичного музикознавства*, 35, 9–29. DOI: 10.34064/khnum2-35.01

[https://aspekty.kh.ua/vypusk35/aspekt\\_35\\_1\\_Bohatyriov.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk35/aspekt_35_1_Bohatyriov.pdf)

3) Богатирьов, В. (2024). Поняттєва система оркестрування в працях європейських і американських авторів XIX–XXI століть. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 140, 171–187. DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318664

<http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/318664>

### Наукові праці апробаційного характеру:

4) Богатирьов, В. (2024). Тезаурус оркестрування в навчальному дискурсі: досвід американської і європейської практик. *Духовна культура України перед викликами часу* (с. 85–87). Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого.

[https://dspace.nlu.edu.ua/bitstream/123456789/20044/1/Duh\\_kultura\\_2024.pdf](https://dspace.nlu.edu.ua/bitstream/123456789/20044/1/Duh_kultura_2024.pdf)

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ.....</b>	<b>2</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>9</b>
<b>СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....</b>	<b>15</b>
<b>ЗМІСТ .....</b>	<b>16</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>18</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ОРКЕСТРУВАННЯ ЯК СИСТЕМНЕ ЯВИЩЕ.....</b>	<b>25</b>
1.1. Поняттєва система оркестрування в роботах європейських і американських авторів.....	25
1.2. Стил ь і оркестрування у науковому дискурсі .....	55
1.3. Взаємодія жанру та оркестрування з композиторської та музикознавчої перспектив.....	80
1.4. Оркестрування в аспекті творчого діалогу в часопросторі: історично орієнтоване оркестрування.....	107
Висновки до Розділу 1. ....	119
<b>РОЗДІЛ 2. СИСТЕМНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ЯК МЕТОД АНАЛІЗУ ОРКЕСТРУВАННЯ .....</b>	<b>122</b>
2.1. Моделі аналізу оркестрування як системного явища.....	122
2.2. Оркестрування у творах В. Польової та Б. Фроляк крізь призму концепційно-стильової моделі.....	130
2.2.1. Стил ьові константи оркестрування В. Польової .....	131
2.2.2. Оркестрування в системі виражальних засобів Симфонії №3 «Любов» Б. Фроляк.....	145
2.3. Роль оркестрування у процесі жанровідтворення (на прикладі <i>Concerto grosso</i> №4 «Пори року» З. Алмаші).....	160



2.4. Історично орієнтоване оркестрування В. Богатирьова співогри «Підгіряни» М. Вербицького .....	168
Висновки до Розділу 2. ....	178
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>181</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>188</b>
<b>ДОДАТОК А (список публікацій, апробацій, конференцій) .....</b>	<b>206</b>
<b>ДОДАТОК Б (схеми і нотні приклади) .....</b>	<b>208</b>
<b>ДОДАТОК В (біографічна довідка) .....</b>	<b>220</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Сучасна композиторська практика характеризується художньо-естетичним, стильовим і технічним плюралізмом, що, своєю чергою, зумовлює різноманіття прийомів і методів у сфері оркестрування. Така багатогранність і різновекторність обумовлює необхідність вироблення певних алгоритмів та інструментів аналізу оркестрування шляхом створення аналітичних моделей. Результатом вбачається можливість уникнути фрагментарного опису кожного окремого випадку і узагальнити наявне різноманіття в практиці оркестрування.

Оскільки на сьогодні існує значний корпус літератури, присвячений оркеструванню, виникає потреба у формуванні єдиної цілісної системи понять та аналітичних алгоритмів, дієвих при аналізі сучасної музики. У побудові цієї системи важливими є, по-перше, узгодження української та закордонних теорій та практики з метою формування цілісного узгодженого тезауруса оркестрування як ефективного інструментарію, що може бути застосований в освітньому процесі, композиторській практиці, теоретичних розвідках. По-друге – віднайдення смислових містків між композиторськими та музикознавчими працями, в яких оркестрування нерідко розглядається з різних перспектив.

Актуальність теми дослідження зумовлена також й тим, що попри численність праць присвячених оркеструванню в європейському та американському музикознавстві, в українському роботи такого роду є нечисленними. Найчастіше оркестрування розглядається у зв'язку з аналізом стилю, жанру або музичної мови конкретного композитора і не є спеціальним предметом дослідження. У зв'язку з цим, ця робота є спробою заповнити наявну прогалину шляхом концептуалізації оркестрування як технічної і художньої системи в сучасній оркестровій практиці.

Деякі теоретичні положення цього дослідження народжені з практики, адже автор дисертації є композитором, який знає оркестрування не тільки з теорії та у своїй творчості апробував різні його моделі: зокрема ідея «історично

орієнтованого оркестрування» сформувалася як результат роботи над співогрою «Підгіряни» М. Вербицького.

Отже, *актуальність теми* дисертаційного дослідження полягає у такому:

- в аналітичному узагальненні різноманіття практики оркестрування шляхом виокремлення його теоретичних моделей;
- в узгодженні та інтеграції українського й закордонного досвіду оркестрування в теоретичному та практичному вимірах;
- у нечисленності ґрунтовних наукових праць в українському музикознавстві, де оркестрування є спеціальним предметом дослідження;
- у концептуалізації оркестрування як техніки і мистецтва й особливої царини композиторської творчості.

#### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Теоретичне музикознавство в історичному процесі розвитку» (протокол №5 Вченої ради від 29.12 2022 року, введено в дію наказом № 149-«З» від 30.12.2022 року). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №3 від 28.10.2021 р.). Зміну теми затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №3 від 31.10.2023 р.).

**Мета дослідження** – обґрунтувати метод аналізу оркестрування як системного явища в творах сучасних українських композиторів.

**Завдання дослідження** обумовлені реалізацією поставленої мети:

- проаналізувати іноземні та українські джерела з практики оркестрування й скласти його поняттєву систему, узгодивши трактування різних понять;
- виявити кореляцію оркестрування зі стилем і природою жанру;
- обґрунтувати метод «історично орієнтованого оркестрування»;
- обґрунтувати моделі аналізу оркестрування як системного явища;
- застосувати метод системного аналізу оркестрування обраних для дослідження творів сучасних українських композиторів.

**Об'єктом** дослідження є оркестрова творчість сучасних українських композиторів, **предметом** – оркестрування як системне явище в творах сучасних українських композиторів.

**Матеріалом** дослідження є партитури оркестрових творів українських композиторів однієї генерації, зокрема В. Польової («*Langsam*», «*Ono*», «*Nova*»), З. Алмаші (*Concerto grosso* №4 «Пори року»), Б. Фроляк (Симфонія №3 «Любов»). Прикладом історично орієнтованого оркестрування обрано партитуру М. Вербицького (співोगра «Підгір'яни») в оркеструванні В. Богатирьова.

**Методи дослідження:**

- *історико-теоретичний* – для окреслення еволюції понять та їх функціонування в сучасному музикознавстві;
- *історико-типологічний* – для усвідомлення контексту та соціокультурної приналежності оркестрових творів сучасних українських композиторів;
- *стильовий* – для визначення шляхів взаємодії між стилем і оркеструванням;
- *жанровий* – для визначення характерних особливостей певних жанрів та їх акцентування засобами оркестрування;
- *технологічний* – для аналізу конкретних прийомів оркестрування;
- *структурно-композиційний* – для дослідження закономірностей організації композиції в розглянутих творах;
- *системний* – для виокремлення компонентів і рівнів системи оркестрування та формування моделей його аналізу;
- *компаративний* – для порівняння поняттєвої системи оркестрування в різних практичних та теоретичних музичних традиціях, музикознавчих концепцій і методів аналізу, композиторського і музикознавчого погляду на оркестрування, різних підходів в оркеструванні.

**Теоретичну базу** дослідження складають праці, присвячені:

- *різноманітним аспектам музичної композиції та композиторської техніки* (Жарков, 2020, 2021; Жарков, Коханик, 2022; Малий, 2022;

Іщенко, 1975, 2012a, 2012b; Сєрова, 2013, 2014, 2016; Юрко, 2024; Adler, 2002; Berlioz, 1855; Bussler, 1879; Schönberg, 1922);

- *теоретичним і практичним аспектам інструментування та оркестрування* (Воловчук, 2021; Клебанов, 1972, 2019; Малий, 2023; Ракочі, 2020b; Савченко, 2021a, 2021b, 2024; Стронько, 2023; Clark Moor, 1991; Drobner, 1986; Erb, 1998; Forsyth, 1919; Clarke, 1888; Koechlin, 1954, 1955, 1956, 1959; Kreitner, 2001; McKay, 1969; Pawłowski, 1965, 1970; Piston, 1969; Read, 1953; Reuter, 2002; Riemann, 1919; Rybnicki, 1987; Sikorski, 1975; Ünlü, 2006; Wagner, 1959; Widor, 1904; Wróbel, 1954).
- *питанням оркестрового стилю* (Бородавкін, 1998a, 1998b, 2002, 2011, 2013; Коробецька, 2011; Савченко, 2018, 2019; Carse, 1925; Keam, 2006; Read, 1979; Urniežius, 2018);
- *теорії та історії стилю і жанру в музиці* (Борисенко, 2005; Біла, 2009; Бондар, 2019; Вакула, 2009; Гребнєва, 2017; Коробецька, 2013; Москаленко, 1998; Ракочі, 2021; Тукова, 2003; Шип, 1998, 2008, 2023; Юцевич, 2003a; Samson, 2001; Schoenberg, 1950, Stein, 1979);
- *теорії музичної фактури* (Александрова, 2014; Бородавкін, 2008; Ігнатченко, 1984; Каширцев, 2021; Лігус, 2017; Макієнко, 2024);
- *історико-культурологічним питанням та різним аспектам розвитку музичного мистецтва* (Антошевська, 2023; Бебих, 2023; Берегова, 2013, 2020; Драч, 2020; Зашкільняк, 2003; Козак, 2017a, 2017b; Коломоєць, 2023a, 2023b; Корній, 2011; Ніколаєвська, 2020; Палачова, 2024; Ракочі, 2020a; Самойленко, 2018; Харнонкурт, 2002; Dovzhynets, Govorukhina, Kopeliuk, Ovchar, Drach, 2022; Eaves, 2011; Haskell, 2001; Hrebnieva, Pakhnenko, Melnyk, Lysenko, Tielietova, 2023; Palester, 1961; Samoilenko, Osadcha, Chernoiivanenko, Ovsyannikova-Trel, 2021);
- *проблематиці виконавського мистецтва* (Величко, 2015; Єрмак, 2020; Коденко, 2020; Лазаревич, 2017; Мельник, 2020a; Ніколаєвська, 2017;

Сліпченко, 2023; Стародуб, 2022; Черноіваненко, 2021; Butt, 2001; Chernoiivanenko, Duan Jinghan, Chen Huangqi, Zhang Jiahao, & Wang Nauoyuan, 2024; Kivy, 1988; Lawson, Stowell, 1999);

- *симфонізму, як методу мислення* (Гужва, 2007, 2008; Зінкевич, 1986; Щелканова, 2022; Юцевич, 2003b; Walsh, Wilson, 2001);
- *специфіці явища стилізації* (Данилець, 2021; Коханик, 2010, Мельник, 2020b; Фільц, 2006; Шип, 1989);
- *питанням аранжування і транскрипції* (Борисенко, 2005; Довжинець, 2015; Boyd, 2001; Mazzotti, 2008);
- *окремим мистецьким постатям та їх творчості* (Антошевська, 2022; Бебих, 2024; Єфіменко, 2017; Берегова, 2024; Калачова, 2013; Кузик, 2018, 2024; Купіна, 2022; Наумова, 2023; Поліщук, 2024; Antonczyk, 2024; Drach, Cherkashina-Gubarenko, Chernyavska, Govorukhina, Mykhailova, 2021; Hyer, Rehding, 2001; Kosińska, 2003; Marjamäki, 2021; Mrygoń, 2023; Orledge, 2001; Rakowski, 2023).

**Наукова новизна отриманих результатів.** У дисертації *вперше*:

- складено поняттєву систему оркестрування, узгоджено трактування понять в різних національних традиціях;
- з'ясовано кореляцію оркестрування зі стилем і природою жанру;
- обґрунтовано метод «історично орієнтованого оркестрування», надано його дефініцію і введено його до наукового обігу сучасного музикознавства;
- розроблено та апробовано науковий метод аналізу оркестрування як системного явища із застосуванням трьох аналітичних моделей: концепційно-стильової, жанрово-детермінованої, історично-орієнтованої;
- апробовано метод системного моделювання на обраних творах сучасних українських композиторів («*Langsam*», «*Ono*», «*Nova*» В. Польової, *Concerto grosso* №4 «Пори року» З. Алмаші, Симфонія №3 «Любов» Б. Фроляк), а також співогрі «Підгір'яни» М. Вербицького в оркеструванні В. Богатирьова.

*Набули подальшого розвитку:*

- сутнісні положення поняття «стилізація» та його типологія;
- основні аспекти «системи оркестрування», запропонованої С. Коробецькою (2011).

**Практичне значення отриманих результатів** полягає в можливості використання матеріалів дослідження у подальших наукових розвідках, в розробці навчальних дисциплін «Історія української музики», «Сучасні оркестрові стилі», «Інструментознавство та теорія інструментування», «Практикум з інструментування», «Аналіз музичних творів». Також матеріали дослідження можуть бути корисними в композиторській та диригентській практиці.

**Апробація результатів дослідження.** Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки роботи оприлюднені на семи міжнародних та всеукраїнських науково-практичних і науково-творчих конференціях:

- міжнародній науково-практичній конференції «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, 24–25.10.2023);
- міжнародному науково-творчому проєкті «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14.02.2024);
- міжнародній науково-творчій конференції «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» Міжнародного науково-творчого та освітнього проєкту «Богатирьовські студії: синтез теорії та практики» (Харків, 4–6.04.2024);
- всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» (Київ, 26–27.04.2024);
- міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 18-19.05.2024);
- міжнародній науково-творчій конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11–12.02.2025);

- міжнародній науково-творчій конференції «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» Міжнародного науково-творчого та освітнього проєкту «Богатирьовські студії: синтез теорії та практики» (Харків, 11–12.04.2025).

**Публікації за темою.** Основні положення дисертації викладено у трьох одноосібних статтях у фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, а також в одній публікації апробаційного характеру.

**Структура роботи.** Дисертаційне дослідження складається з Анотації, Вступу, двох основних Розділів (8 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг роботи складає 223 сторінки, з них основного тексту – 170 сторінок. Список використаних джерел налічує 201 позицію; з них 82 – іноземними мовами.



## РОЗДІЛ 1. ОРКЕСТРУВАННЯ ЯК СИСТЕМНЕ ЯВИЩЕ

### 1.1. Поняттєва система оркестрування в роботах європейських і американських авторів

Сфера інструментування та оркестрування є невіддільною частиною композиторської діяльності, що спонукає створення методичної та наукової літератури з цієї тематики. За цей час склалася власна поняттєва система, яка притаманна конкретним регіонам Європи і США.

Серед найбільш уживаних термінів, які зустрічаються в англомовних джерелах з інструментування/оркестрування, можна скласти такий перелік: звук, тон, колір або барва звуку, тембр, діапазон, регістр, звукова характеристика, комбінація, лінія, звучність, щільність, ясність, фактура. Ці поняття наділяються смисловими тонкощами в різних мовах, що можна пояснити з погляду «проблеми неперекладностей» (Кассен, 2011, с. 13-16). У різних джерелах обґрунтування залежить від індивідуального досвіду оркеструвальника, художніх традицій певної епохи або культурного регіону.

Частина термінів – звук, тембр, регістр – є усталеними та загальнозрозумілими. Інші терміни спочатку мали ширше визначення, а згодом конкретизувалися, ставали вузкими. У першу чергу це стосується самої пари «інструментування/оркестрування».

Інструментування, згідно з кембриджським словником, «... це особлива комбінація музичних інструментів, які використовуються для виконання музичного твору»<sup>1</sup> (*Instrumentation. Cambridge*, б. д.). Схоже визначення зустрічається в енциклопедії «Britannica» (Erb, 1998) і «Музичному словникові Грова» (Kreitner, 2001). Проте зі словом «оркестрування» виникають колізії, адже деякі джерела ставлять його у залежність від інструментування.

У вказаних словниках (*Orchestration. Cambridge*, б. д.; *Orchestration. Britannica*, 1998; Kreitner, 2001) оркестрування є підрозділом інструментування, що означає створення аранжування для виконання

---

<sup>1</sup> Всі переклади іншомовних джерел в дисертації зроблено автором дисертаційного дослідження.

оркестровим складом. Такі автори, як Г. Кларк / *Hamilton Clarke* (1888), С. Форсайт / *Cecil Forsyth* (1914), Г. Рід / *Gardner Read* (1953), С. Адлер / *Samuel Adler* (2002), вважають оркестрування більш самостійною дефініцією, яка визначає принципи «...мистецтва написання музики для оркестру» (Clarke, 1888, с. 2), або взагалі «...створення музики для інструментів» (Read, 1953, с. 4). Це обґрунтовується тим, що комбінації інструментів у великих (оркестрових) складах мають іншу якість порівняно з меншими інструментальними складами. Тому фактичний результат впливає на звучання і наступне сприйняття твору (на що у своїх працях звертають увагу С. Форсайт (1914) та С. Адлер (2002)).

У більшості випадків визначення понять не надається авторами, а їхнє трактування стає зрозумілим з контексту. Так можна прослідкувати відмінності, що відбуваються зі словом «тон». У ранній роботі Г. Кларка (1888) тоном позначається як сам музичний звук, так і його сукупні характеристики – висотність, тембр, гучність. С. Форсайт (1914) пізніше наділяє тоном не стільки висотність звуку, скільки його унікальні характеристики, що є синонімічним поняттю тембр. Трактування тону у посібнику Дж. Вагнера / *Joseph Wagner* (1959) схоже із таким у Г. Кларка (1888), але наділяється глибшим сенсом, адже тон – не просто звук, а певним чином артикульований звук. Найбільш різноманітними значеннями наповнена робота Г. Ріда (1952). У ній «тон» є синонімом поняття «звук», водночас це і артикульований звук (як у Дж. Вагнера), і у певних випадках схоже за значенням з поняттям тембр.

Подібна еволюція – від більш широкого до конкретного – відбувається з поняттям «барва»<sup>2</sup>. У ранніх роботах Г. Кларка (1888) і С. Форсайта (1914) воно до кінця не є визначеними і частіше за все стосується або тембру як такого, або характерного результату комбінацій різних інструментів. У такому випадку авторами надаються готові темброві рішення (шаблони оркестрування), без пояснень тембрових тонкощів цього результату, оскільки, як я вважаю, вони не

---

<sup>2</sup> Калькований переклад слова «*color/colour*» виводить на поняття «колір». На мою думку, доцільно замінити його на «барву».

мали такої визначальної ролі в оркестровій фактурі того періоду. У більш пізніх роботах середини ХХ ст. (McKay, 1963; Read, 1952; Wagner, 1959) «барва» є розробленим поняттям, під яким розуміється тембр інструменту, зміна характеру звучання у різних регістрах, надання нових характеристик звуку за рахунок інших способів артикуляції або динамічних відтінків, результат комбінації різних тембрів, нашарування і зіставлення тембрових шарів.

Подібні термінологічні розбіжності підводять до думки, що поняття мають схожі визначення у роботах, які написані в один період, а точніше – у середині ХХ ст. Адже на той час уже були написані численні твори, в яких відбилися пошукові тенденції в оркеструванні (К. Дебюссі, І. Стравінського, Б. Бартока, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна тощо), але при цьому не втратили актуальності й традиційні оркестрові техніки. Це дало змогу підбити підсумки стосовно методів оркестрування і його тезаурусу за першу половину ХХ ст.

Слово «комбінація», на відміну від вищевказаних, не змінювало свого значення в роботах ХІХ-ХХ століть. Узагальнюючи розуміння цього поняття в багатьох джерелах (Clarke, 1888; McKay, 1963; Piston, 1969; Read, 1952; Wagner, 1959), можна дійти висновку що: 1) комбінація розуміється як сума поєднань кількох тембрів у єдину систему; 2) комбінація може замінити собою барву, або знаходитись із нею у співзалежності.

Таке ж усталене значення має поняття «лінія», але його зміст змінювався протягом ХХ століття у зв'язку із появою нових композиторських технік. У ранніх роботах (Forsyth, 1914; Clarke, 1888) лінією визначалася лише одноголосно викладена думка, яка могла дублюватися в унісон/октаву. В більш пізніх роботах (Adler, 2002; McKay, 1963; Piston, 1969; Wagner, 1959) під «лінією» може розумітися у тому числі і багатоголосно викладений мікст тембрів у паралельному русі.

Від другої третини ХХ століття тезаурус оркестрування поповнився новими поняттями, що пов'язані із фактурою. Власне, слід почати із самого поняття «оркестрова фактура» (англ. *«orchestral texture»*). Його визначення міститься не в усіх аналізованих джерелах, позаяк не всі вони спрямовані на теоретичне

обґрунтування методів оркестрування, про що було зазначено вище. Серед праць слід виокремити роботи Дж. Вагнера (1959), Дж. Ф. МакКея / *George Frederick McKay* (1963), У. Пістона / *Walter Piston* (1969), С. Адлера (2002), оскільки вони надають типологію оркестрової фактури. Перший не пропонує визначення поняття, хоча виносить назву «фактура» у заголовок підрозділу (1959, с. 8). Дж. Ф. МакКей більш розлого розмірковує щодо особливостей і сутності оркестрової фактури, наводить різні її типи, спираючись на загальну теорію музичної фактури. Щодо визначення, то як і в багатьох джерелах, ми не знаходимо чіткої дефініції цього поняття. Під фактурою розуміються «типи “єдності” в музичному процесі, музичних подіях» («*types of "togetherness" in musical action*» (МакКей, 1963, с. 39). На думку автора, вони є напрочуд необхідними для оркестрування, оскільки різноманітні варіанти комбінацій звуків, якщо їх залишити неорганізованими, призведуть до плутанини (там само).

У. Пістон (1969) так само не надає чіткого визначення поняття, але з контексту викладення стає зрозумілим, автор визначає фактуру як класифікацією будь-якої музичної структури за діагональним показником (поєднання тематичної лінії і гармонічної вертикалі), яка складається з кількох елементів (мелодія, супровід, контрапункти, акорди тощо) (с. 355-356).

За відсутності чіткого визначення поняття «оркестрова фактура», з усім тим, автори можуть надавати певні її класифікації, оскільки за час існування оркестрової музики унормувалися методи викладу фактури. Дж. Вагнер (1959) на основі короткої характеристики партитур композиторів класицистського і романтичного періодів (зокрема В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Вагнера) виокремлює гомофонний і поліфонічний типи фактури, розмірковує про особливості темброво-фактурного рішення у зв'язку із художніми ідеями й образами (с. 8-9). Але окрім названих типів він не пропонує детальної типологізації, що надає викладу дещо деконцентованого характеру.

Найбільш розлогою є класифікація У. Пістона (1969), в якій виокремлюються сім типів оркестрової фактури: 1) оркестровий унісон (*unison, tutti*); 2) мелодія з

акомпанементом (*melody with accompanement*); 3) побічний мелодичний голос (*secondary melody*); 4) багатоголосний виклад (*part writing*); 5) контрапунктуюча фактура (*contrapunctal texture*); 6) акордова (*chords*); 7) складна фактура (*complex texture*) (с.355-414).

Більшість наведених типів не викликають питань і не потребують пояснень, але третій і четвертий типи слід розглянути детально. За У. Пістоном, у складі фактури з побічним мелодичним голосом присутні три головних елементи: головна мелодія, підпорядкована другорядна мелодія і супровідні голоси. Першість елементу визначається за тематичним рельєфом, теситурою, динамікою, яскравим тембровим забарвленням. Другорядність елементу полягає у відмінному рельєфі та/або іншому тембровому забарвленні, але його положення у фактурі є паритетним із головною мелодією, оскільки він є носієм власного тематизму. Характеристикою супровідних голосів є протилежні до головної та другорядної мелодій властивості, що визначаються іншими прийомами інструментування, а саме протилежні до мелодій темброве вирішення, регістрове положення (зазвичай найнижче), функція у фактурі, ритмічний складник. Таким чином, тип фактури з побічним мелодичним голосом має спільні риси із контрапунктуючою, але не є з нею тотожним, оскільки її третій елемент знаходиться у повній підпорядкованості двом іншим (Piston, 1969, с. 374).

Що стосується багатоголосної фактури, то за своєю сутністю це є акордовий виклад. Голоси по вертикалі узгоджені за ритмом і динамікою, між тонами утворюються логічні гармонічні співвідношення. Ритм у верхніх або нижніх голосах може відрізнятися від середніх шляхом дрібнення або подовження в окремих випадках для надання більшої динаміки руху (Piston, 1969, с. 382-383).

Схожий підхід до класифікації зустрічаємо у С. Адлера<sup>3</sup> (2002), де наведено такі типи фактури: 1) унісон, або октава, або багатооктавне *tutti*; 2) гомофонна; 3) поліфонічна; 4) різноманітна (с. 548-598). На перший погляд, відмінністю

---

<sup>3</sup> Про актуальність праці С. Адлера «Вчення з оркестрування» («*The Study of orchestration*») свідчить її перевидання, а саме у 1982, 1989, 2002, 2016 роках.

схожих типів є, за С. Адлером, наявність різних елементів фактури, які розташовані на різних планах – передньому (*foreground*), середньому (*middleground*) і задньому (*background*). До переднього плану належить «...найбільш важливий голос, зазвичай мелодія, яку композитор хоче зробити найбільш помітною»; у середньому плані знаходяться «...контрапункти чи важливий контрапунктуючий матеріал»; у задньому плані розташовані «акомпанемент, а також акордові, поліфонічні чи мелодичні фігурації» (Adler, 2002, с. 118). Плани по-різному сприймаються слухачами у звучанні, оскільки містять різну кількість елементів.

У фактурі «унісон/октава» є тільки один елемент переднього плану – мелодія. Два елементи використовуються у простій гомофонній фактурі, де до переднього плану відносяться мелодія з дублюванням, до заднього – бас і супровідний елемент (фігурації, акорди, педалі). При більш насиченому викладі може додаватися середній план із другорядними мелодіями, педалями, фігураціями. У поліфонічній фактурі за наявних трьох, або більше елементів, складніше виявити різницю між переднім та середнім планами. Оскільки при переходах мелодії між інструментами (або наявності кількох рівноправних мелодій) встановлюється паритетність між голосами, необхідним є темброве розгалуження, яке дозволяє виокремити різні плани. При різноманітній фактурі у середньому і задньому планах розширюється кількість або значення функцій шляхом введення більшої кількості елементів. Відтак, у середньому плані можуть існувати декілька типів контрапунктів, варіанти фігурацій, розкладені між партіями інструментів акорди; своєю чергою у задньому плані існує кілька басових функцій, які набувають статусу педалей. Відмінність від поліфонічної фактури полягає у своєрідній «закритості» планів та їхньої самостійності.

Для ілюстрації взаємодії планів і типів фактур С. Адлер здебільшого використовує твори композиторів епохи класицизму і романтизму (В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Мендельсон-Бартольдї, Й. Брамс, Б. Сметана тощо). Однак для висвітлення певних аспектів (використання своєрідних комбінацій інструментів, розширених виконавських технік тощо), автор

звертається до партитур бароко (А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха) і навіть авторів ХХ століття (Б. Бартока, Д. Шостаковича, А. Шенберга, К. Пендерецького). Така широта вибору матеріалу робить класифікацію С. Форсайта більш обґрунтованою, що дозволяє використовувати її при аналізі різноманітних творів.

Класифікація Дж. Ф. МакКея є відмінною від У. Пістона і С. Адлера, оскільки вона не спирається на суто оркестрову музику. За концепцію автора, оркестрова фактура тісно пов'язана із музичною фактурою як такою. Тому у переліку надаються такі її типи: 1) монофонічна («рух одноголосної лінії»); 2) акордова («вертикальні “блоки” звуків»); 3) поліфонічна («єдність лінійної схожості»); 4) гомофонна («єдність контрастних ролей»); 5) політематична («сполучення контрастних мотивів»); 6) поліритмічна («сполучення відмінних ритмів»); 7) гетерофонічна («одночасне викладення теми з її варіюванням»); 8) ономотопеотична або звуконаслідувальна («імітація звуків природи або людської діяльності») (McKay, 1963, с. 39-41).

Для узгодження різних принципів організації ліній в оркестровій фактурі, на думку більшості авторів середини ХХ століття, необхідно враховувати положення тембрів та їх співвідношення по вертикалі та горизонталі. Ці параметри взаємодії тембрів визначаються трьома словами: «ясність» (*clarity*)<sup>4</sup>, «щільність» (*density*), «звучність» (*sonority*).

Точне визначення «ясності» міститься у праці Дж. Ф. МакКея (1963): «Ясність оркестрування є результатом визначеної організації звуків і структур за допомогою певних видів контролю» (с. 35). Функцію контролю виконують різні типи фактур, які структуруються внаслідок ритмічного, гармонічного і тембрального узгодження. У такому випадку, головним аспектом побудови слугує вісь вертикалі фактури, а вже потім її горизонталь (McKay, 1963, с. 39).

---

<sup>4</sup> В перекладі на українську мову слово «*clarity*» має значення «чіткість» і «ясність». В рамках мого дослідження вважаю доцільним використати другий термін, оскільки він є усталеним у нашому вокабулярі.

Якщо тембр або комбінація тембрів знаходяться в певних акустичних умовах (висотне положення, динамічний відтінок) і мають власну горизонтальну лінію, яка впливає на якість вертикалі, до них можна застосувати поняття «щільність» («*density*»). Означений горизонтальний рух голосів створює рельєф фактури, через що вона стає насиченішою і більш пружною. Цей ефект можна охарактеризувати поняттям «звучність» (*sonority*), яке в подібному ключі трактується у праці Дж. Вагнера (1959, с. 7). Але в його розумінні звучність залежить не тільки від руху голосів, а й у тому числі від їх тембрового забарвлення, регістрового положення і навіть природного резонансу, що у деяких випадках робить його синонімічному поняттю «щільність».

У зв'язку з наведеним міркуванням пропоную власний приклад: у до-мажорному акорді в тісному розташуванні на фортепіано основний тон *c1* буде яскравішим через більшу кількість низьких гармонік у його складі. Збалансувати акорд можна за допомогою педалі, оскільки тоді вступають в резонанс усі струни фортепіано. В оркеструванні цей прийом досягається різним розташуванням інструментів: інструменти, що грають основний тон, викладені в унісон або октаву в одному або суміжних регістрах; решту тонів грають різні інструменти у кількох октавах. При цьому перевага надається більшій звучності терцієвого тону, який крім октавного дублювання може виділятися мікстовими тембрами або тембральними перестановками (високі інструменти грають у низькій теситурі й навпаки). Незалежно від типів фактур і способів їх викладу, вони потребують збалансованості у звучності, на чому наголошує Дж. Вагнер: «Збалансоване оркестрове звучання – це продукт добре розміщених і рознесених мелодичних та гармонічних елементів, які визнають інструментальні обмеження й фіксовані тональні співвідношення» (1959, с. 292).

Варто зазначити, що серед українських музикознавців аспект щільності музичної фактури висвітлив харківський науковець Г. Ігнатченко (1984). Його дефініція така: «Щільність фактури є кількість та взаєморозташування одиниць звучання по вертикалі, глибині та горизонталі, що виражає певну міру фонічної інтеграції та диференціації музичної тканини» (с. 8). При цьому, на фактурну



щільність впливають ряд факторів, такі як *маса* (кількість голосів), *розташування* (інтервальне співвідношення голосів), *регістр* (висотне положення голосів) по вертикалі, та *ритм* (тривалості звуків), темп («швидкість чергування одиничних компонентів ... у різних темпах»), «*метро-фразування*» («кількість одиничних компонентів викладу, об'єднаних у такти, мотиви, фрази»), й «*групування фактурно-структурних компонентів*» (об'єднання мотивів і фраз у більших одиницях побудови) по горизонталі (с. 9). До перелічених факторів автором також долучено динаміку, артикуляцію, тембр, фонізм гармонії, голосоведення, функційну логіку побудови вертикалі (там само).

Спостереження Г. Ігнатченка про щільність фактури є схожими із тими, що зустрічаються у роботах американських авторів, попри те що він не був знайомий з їхніми працями (свідченням чого є відсутність цих робіт у списку джерел, на котрі він спирається). Однак спільність поглядів на цей параметр музичної фактури загалом і оркестрової фактури зокрема, свідчить про стійкість і конститутивність його складників.

Не зважаючи на те, що досвід англійської та американської традиції оркестрування спонукав до створення пласту фахової літератури, у західній та центральній частинах Європи впродовж довгого часу існувала достатня кількість джерел, присвячених питанням інструментознавства та інструментування. Підтвердження цієї тези є таблиця, надана К. Ройтером / *Christoph Reuter* (2002) у роботі «Тембр та інструментування» (нім. «*Klangfarbe und Instrumentation*»). Перелік включає шістдесят сім позицій з найважливіших трактатів і посібників, що виникли у період з 1511 по 1985 роки (Reuter, 2002, с. 519-522). Серед них значну кількість складають німецькомовні та франкомовні праці. Враховуючи це, вважаю необхідним визначити поняттєву систему, що склалася у німецьких та французьких регіонах, та визначити її кореляцію з англомовними джерелами.

За період XVII-XXI ст. було створено цілий пласт німецькомовної літератури з інструментування / оркестрування. В межах моєї роботи варто хронологічно обмежити перелік кінцем XIX – початком XXI ст., оскільки мистецтво

оркестрування в той час активно осмислюється і досвід його фіксується у підручниках і посібниках. Спостереження еволюції понять у сфері оркестрування ґрунтується на трьох німецькомовних посібниках авторства Л. Бусслера / *Ludwig Bussler* (1879), Г. Рімана / *Hugo Riemann* (1918) і вже згаданого К. Ройтера (2002). Така вибірка викликана кількома факторами: 1) вкладання у окреслені хронологічні рамки; 2) ґрунтовність та ясність подачі матеріалу і детальність в описанні; 3) активне використання цих робіт у процесі навчання.

В названих посібниках зберігається загальна логіка подання матеріалу, яку можна представити схемою «інструментознавство-інструментування-оркестрування». Термінологічна база є схожою із англомовними джерелами. Так, інструментуванням (нім. «*instrumentation*» або «*instrumentierung*») позначається робота з будь-якими інструментальними складами, у той час, як оркестрування (нім. «*orchestration*» або «*orchestrierung*») визначає роботу саме з оркестром. Л. Бусслер (1879), у трактаті «Інструментування та оркестрування включно з вокальним, хоровим і сольним письмом» (нім. «*Instrumentation und Orchestersatz, einschliesslich der Verbindung mit Vocal-, Chor- und Solo-Satz*») дає розширене трактування поняття «оркестрування»: процес творення оркестрової музики – *orchestercomposition* – є спорідненим з композицією як такою<sup>5</sup> (с. 14). Г. Ріман (1919) виносить ці поняття у заголовок «Посібника з оркестрування: інструкції до інструментування» (нім. «*Handbuch der Orchestrierung: Anleitung zum Instrumentieren*»), очевидно мислячи їх як ключові, однак їх дефініцій не надає. З контексту викладу стає зрозумілим, що два поняття є взаємозалежними і мають незначні відмінності: якщо інструментуванням можна окреслити всю роботу з тембро-фактурним комплексом (Riemann, 1919, с. 2), то оркестрування, навпаки, зосереджено на створенні психологічного ефекту і досягненні естетичної цілі за рахунок певного набору прийомів і поєднань інструментів

---

<sup>5</sup> Слід зауважити, що Л. Бусслер (1879) рекомендує не використовувати власні твори з композиції як матеріал для вивчення оркестрування, оскільки: «... це відволікає увагу від реального предмета, який викладається» (с. 11).

(1919, с. 85-87). У праці К. Ройтера подібних розмежувань інструментування та оркестрування мною не знайдено.

Серед інших ключових понять, що зустрічаються в джерелах, можна виділити смислові пари «*ton – klang*», «*colorit (kolorit) – farbe(n)*». У другому випадку названі автори трактують їх однаково, не даючи чіткого визначення. Тому їх зміст формується з контексту: 1) як поєднання (комбінація – нім. *Kombination*) кількох тембрів у єдине звучання (Bussler, 1879, с. 153; с. 190; Reuter, 2002, с. 53; Riemann, 1919, с. 81) 2) як характерні особливості тембрів інструментів (Bussler, 1879, с. 10; Reuter, 2002, с. 15; Riemann, 1919, с. 29). Однак у випадку із першою парою виникають деякі розбіжності. Відповідником поняттям «*ton – klang*» в українській мові є «звук», однак семантика «*ton – klang*» в контексті оркестрування є ширшою. Л. Бусслер (1879) словом «*ton*» позначає звук як фізичне явище (з характеристиками висотності, гучності тощо) (с. 8), а «*klang*» – як тембр інструменту або темброве забарвлення (с. 26), хоча у деяких випадках обидва терміни є спорідненими (с. 41). Схожим є трактуванням цієї пари у праці Г. Рімана, хоча у більшій співзалежності її складових (іноді вони стають взаємозамінними) (1919, с. 1-2).

В праці К. Ройтера (2002) ці поняття мають ширші значення: «*ton*» є звуком з конкретною висотністю («*tonhöhe*») (с. 18), основою звукоряду («*grundton*») (с. 21) і барвою звуку (у зв'язці зі словом *farbe* – «*tonfarbe*») (с. 16); «*klang*» виходить за рамки суто звуку і в поєднанні з іншими словами вживається як тембр, барва звуку (в обох випадках «*klangfarbe*») (с. 15), тембро-характерність («*klangcharakter*») (с. 47), тембровий спектр («*klangspektrums*») (с. 15). Така відмінність пояснюється більш пізнім часом створення праці К. Ройтера та еволюцією поняттєвої системи. Зауважу, що поняття «*klangcharakter*» зустрічається також у Л. Бусслера та Г. Рімана. Під ним розуміється або певне забарвлення тембру інструменту, яке може викликати певний образ (Bussler, 1879, с. 313; Riemann, 1919 с. 35). Подібне під назвою «характеристика тембру» ми зустрінемо в роботі українського композитора Д. Клебанова (1979, с. 11).

Автори приділяють менше уваги такій групі понять як «звучність», «щільність», «ясність». В обраних посібниках застосовуються слова «*klangvolle*» або «*klangfülle*», які буквально перекладаються як «звучність», хоча відмінності між ними немає. Вони пов'язані з буттям звуку в усіх його фізичних характеристиках (потужності і тривалості) (Bussler, 1879, с. 23; Reuter, 2002, с. 16; Riemann, 1919, с. 16). Слова «*Klarheit*» або «*Deutlichkeit*», якими позначається «ясність», частіше зустрічаються у Л. Бусслера і К. Ройтера, однак Г. Ріман його не використовує. В усіх випадках автори зважають на ясність, як на темброву характеристику інструменту в умовах його регістрового положення і динамічного відтінку (Bussler, 1879, с. 32; Reuter, 2002, с. 84). Порівняно з Дж. Ф. МакКеєм або Дж. Вагнером, німецькомовні автори прямо не пов'язують ясність з будовою вертикалі, хоча регістрове положення і динаміка, які утворюють розуміння ясності, впливають на вираженість вертикалі.

Поняття «щільності», як ключове в оркеструванні, не зустрічається в роботах Л. Бусслера, Г. Рімана і К. Ройтера, що може свідчити про меншу їхню зацікавленість у цьому аспекті<sup>6</sup>. Однак, маючи свій поняттєвий апарат, німецькомовні джерела загалом використовують схожу з англomовною систему визначень регістру, діапазону, фактури й форми. Це, на мою думку, є виявом уніфікації цих аспектів у музичній практиці<sup>7</sup>.

Серед визначних франкомовних джерел ґрунтовним і нині актуальним є «Великий трактат про сучасні інструментування та оркестрування» (фр. «*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*») Г. Берліоза (1855). Вперше виданий у 1844 році та згодом перевиданий у 1855, він отримав значні

---

<sup>6</sup> Зауважу, що в німецькомовній літературі існує поняття «*Klangdichte*», котрим і позначається звукова щільність. У роботі А. Унлю / *Altug Ünlü* (2006) про інструментування Г. Малера воно тлумачиться так: «Щільність звучання – це співвідношення кількості нот з їхнім звуковим діапазоном, яке залежить від інтервальної структури натурального звукоряду» (с. 173).

<sup>7</sup> В контексті розмов про німецькомовні джерела було опущено загальновідоме поняття «*Klangfarbenmelodie*» (дослівно з нім. «темброва мелодія»), яке вперше зустрічається у «Підручнику з гармонії» А. Шенберга / *Arnold Schönberg* (1922) і описане ним як послідовність різних тембрів, «...зв'язок між якими працює за певною логікою, цілком еквівалентною тій логіці, яка є прийнятною для нас у звуковисотній мелодії» (с. 506-507). Надалі воно набуває поширення і активно використовується у композиторській практиці, однак єдиної чіткої дефініції не має.

доповнення німецьким композитором Р. Штраусом та з 1904 року є «настільною книгою» з оркестрування. У цій фундаментальній праці зустрічаються вже загальновживані слова тембр, діапазон, регістр, комбінація. Однак у більш пізніх працях Ш.-М. Відора / *Charles-Marie Widor* (1904) і Ш. Кеклена / *Charles Koechlin* (1954; 1955; 1956; 1959) з'являються поняття, якими оперує сучасне оркестрування.

Структура посібника «Техніка сучасного оркестру» (фр. «*Technique de l'orchestre moderne*») Ш.-М. Відора (1904) є схожою із роботою Г. Берліоза і вкладається у схему «інструментознавство-інструментування-оркестрування». Така послідовність не випадкова, оскільки у підзаголовку міститься уточнення: «Згідно з Трактатом про інструментування та оркестрування Г. Берліоза» (Widor, 1904). Серед ключових понять можна виділити схожі з англomовними та німецькомовними джерелами: *instrumentation* (інструментування), *orchestration* (оркестрування), *son* (звук), *ton* (тон), *couleur* (забарвлення), *technique* (техніка), *sonorité* (звучність). Стосовно першого «*instrumentation*» автор надає ремарку щодо основних принципів написання для оркестру, підкреслюючи, що кожна оркестрова група має бути почута окремо і кожен музикант має розуміти свою роль у загальному цілому. На думку Ш.-М. Відора, оркестрування нерозривно пов'язане з мистецтвом оркестрової композиції (1904, с. 258).

Поняття «*son*» (звук) і «*ton*» (тон) є близькими, але не тотожними. Так, у контексті першого розділу, котрий присвячений питанням інструментознавства, перше поняття може вказувати як на якість тембру інструменту, так і на різні ефекти, пов'язані з особливостями виконавських технік (як, наприклад, характерне звучання флажолетів у струнних інструментів) (Widor, 1904, с. 203). Своєю чергою, «тон» означає звуковисотність і стрій певного інструменту (духового чи ударного) (1904, с. 81).

Поняття «*couleur*» (забарвлення, колорит) використовується автором в контексті розповіді про техніку оркестрування та певні звукові ефекти, що утворюються внаслідок регістрового положенням інструментів або їх поєднання. Ш.-М. Відор наводить приклад «нейтральності барв» в середньому регістрі

кларнета, що дозволяє йому легко поєднуватися з іншими інструментами в оркестрі (1904, с. 27), або розміщення кларнетів у низькому регістрі, що створює «похмурий колорит» (с. 39). Автор підкреслює зв'язок між змінами тональностей та тембрів, які й утворюють оркестровий колорит (с. 259).

Більшість з обраних джерел присвячено класико-романтичному оркеструванню, тому автори часто приділяють увагу розташуванню інструментів за гармонічною вертикаллю. Під гармонією (фр. «*harmonie*») Ш.-М. Відор розуміє розташування звуків, видобутих різними інструментами заради створення акордів, або звукові комбінації, які є милозвучними та узгодженими. Автор вказує, що у контексті оркестрування гармонія також включає мистецтво поєднання тембрів і регістрів таким чином, щоб кожна група інструментів робила внесок у загальний баланс вертикалі, зберігаючи при цьому чіткість окремих партій (Widor, 1904, с. 259).

Ш.-М. Відор застосовує поняття «звучність» (фр. «*sonorité*») для позначення якості або особливої характеристики звуку інструменту. В описі звучності використано слова насиченість, ясність, м'якість або сила звуку, на які, своєю чергою, впливають конструкція інструменту, техніка гри та використані матеріали (1904, с. 4). У контексті оркестрування звучність стає ключовим чинником у створенні збалансованої та виразної фактури (с. 156).

У назву посібника Ш.-М. Відора винесене поняття («*technique*»), яке можна вважати ключовим. Воно зустрічалося і в англomовних джерелах: С. Форсайт (1914), С. Адлер (2002) і У. Пістон (1996) ним визначають технічні можливості інструментів, що можна визначити як «*playing technique*». Однак у роботах Г. Ріда (1953), Дж. Вагнера (1959) і Дж. Ф. МакКея (1963) «техніка» напряму пов'язана з оркеструванням. Ці автори вказують на правильне написання партій для різних інструментів згідно з їхніми виразовими можливостями, а також поєднання вдалих тембрових комбінацій в певних типах фактур (Read, 1953, с. 278; Wagner, 1959, с. 10; McKay, 1963, с. 67). Для цього використовується смислова пара «*scoring technique*».

У праці Ш.-М. Відора (1904) поняття «техніка» має схожі тлумачення: і як можливості музичних інструментів (с. 3), і як набір конкретних процесів та методів, які дозволяють максимально реалізувати потенціал оркестру (с. 259). Слід зазначити, що у другому варіанті «техніка» зустрічається в німецькомовному трактаті Л. Бусслера (1879), проте він не надає йому особливого значення (с. 1).

Хоча перелік термінів є вичерпним, у Ш.-М. Відора відсутні такі поняття, як «фактура» та її «щільність», що, як і у схожому випадку з англomовними джерелами, можна пояснити раннім періодом написання.

Більш ретельні та цінні зауваження з питань інструментознавства, інструментування та оркестрування, містяться у праці Ш. Кеклена (1954, 1955, 1956, 1959) «Трактат з оркестрування» (фр. «*Traite de l'orchestration*»). Він був виданий у чотирьох томах в проміжку 1954–1959 років, кожен з яких присвячено різним сферам: у першому томі надаються відомості про техніко-виражальні характеристики інструментів симфонічного оркестру, а також балансу звучності в інструментуванні (певний симбіоз інструментознавства та інструментування) (Koechlin, 1954); в другому томі приділено увагу роботі з різними інструментальними складами або групами, окрім оркестру (суто інструментування) (Koechlin, 1955); третій розглядає роботу з оркестровим складом (практичне оркестрування) (Koechlin, 1956); останній зосереджується на оркестровому колориті і способам його досягнення (естетичний аспект оркестрування) (Koechlin, 1959).

Ш. Кеклен, як і Ш.-М. Відор, користується поняттями «оркестрування» (*orchestration*), «гармонія» (*harmonie*), «техніка» (*technique*), «звучність» (*sonorité*), але дає більше коментарів стосовно їх значення. Оркестрування автор визначає як «...різні способи написання оркестрового твору та вибір інструментів для його виконання» (Koechlin, 1954, с. 1). Він пояснює, що процес оркестрування полягає не лише у поєднанні інструментів, а також й у міркуваннях, які «барви» кожен інструмент чи група вносить у композицію (Koechlin, 1954, с. 2). Ш. Кеклен наголошує, що оркестрування безпосередньо

впливає на точне втілення музичної ідеї, наводячи в приклад твори Й. С. Баха або Ж. Бізе, котрі, попри простий виклад (на думку автора), містять потужні та живі звукові ефекти, забезпечені добре продуманою оркестровою реалізацією (Koechlin, 1956, с. 4).

Гармонія у працях Ш. Кеклена обговорюється насамперед у контексті музичного структурування, звукового балансу та відносин між інструментальними групами. Автор визначає гармонію не лише як мистецтво викладу акордів, але й як звуковий баланс і згуртованість тембрів між різними інструментами, що безпосередньо впливає на музичне сприйняття та оркестрову експресію (що пов'язує її з поняттям «комбінація»). Однак він відрізняє повноту гармонії від тембрової однорідності (фр. «*homogénéité*») та тембрових мікстів (для чого автором використано термін «*fondus*»). Повнота гармонії може бути досягнута протиставленням різних інструментальних груп, таких як мідні духові та струнні, а також залежить від розташування партій і гучності звуку (Koechlin, 1956, с. 6-8).

Ш. Кеклен послуговується терміном «звучність» (фр. «*sonorité*») з метою докладного опису якості звуку, що видобувається різними інструментами, а також того, яким чином ці звуки інтегруються в оркестрову цілісність. Це центральне поняття оркестрування, що відсилає до якості звуку, продукowanego інструментом або групою інструментів. Термін охоплює багато аспектів, як-то повнота (фр. «*la plénitude*»), сила (фр. «*la force*»), легкість (фр. «*la légèreté*») (Koechlin, 1956, с. 3). Звучність залежить від різних факторів, а саме від оркестрового письма, техніки виконавської гри, динаміки, комбінацій різних тембрів. Звучність, в контексті міркувань автора, полягає у здатності заповнювати акустичний простір, змішуватися, виділятися чи створювати контрасти (Koechlin, 1956, с. 67).

Поняття техніки у Ш. Кеклена має спільне тлумачення із Ш.-М. Відором, однак обмежується лише виконавською грою і виразовими можливостями інструментів. Таку інтерпретацію можна визначити як «*playing technique*» у англійських роботах авторства С. Форсайта, С. Адлера і У. Пістона.



Автор підручників обговорює концепцію фактури використовуючи поняття «*tissu sonore*» («звукова тканина») та «*écriture*» («письмо»). Її він пов'язує, насамперед, із звуковими властивостями оркестру та тим, як тембри інструментів та «простір» між їхніми партіями (регістрове положення) впливають на щільність та ясність оркестрової музики. Він зазначає, що фактура може змінюватися залежно від поєднання тембрів та розташування акордів (Koechlin, 1956, с. 7-9). На думку Ш. Кеклена, важливо зберігати регірове співвідношення: достатня щільність може сприяти більш насиченій і чіткішій фактурі, і навпаки – регірова розгалуженість здатна зробити фактуру нелогічною. Крім цього, автор зазначає, що динаміка так само впливає на баланс між різними інструментальними групами і в загальному підсумку – на фактуру (там само, с. 13-14).

Поняття щільність (фр. «*plénitude*») Ш. Кекленом пов'язується з декількома ключовими аспектами оркестрування, зокрема повнотою звуку, балансом між інструментальними групами та мистецтвом подвоєння голосів (дублюванням). Щільність в оркеструванні – це розумне використання тембрів, продумане розташування акордів і ретельний баланс гучності, що забезпечує оптимальну музичну експресію (Koechlin, 1956, с. 7). Автор розділяє фізичну (матеріальну, фр. «*materielle*») щільність, яка досягається завдяки використанню інструментів з насиченим тембром, а також фактурну, яка з'являється у результаті розташування акордів, дублювань і наявності контрапунктичного письма (там само, с. 8-13). Така концепція схожа з англомовними працями, які уживають поняття щільності для пояснення принципів поєднання вертикалі з горизонтальною лінією.

Трактування слова колорит («*couleur*») у Ш. Кеклена схоже із таким у роботі його попередника Ш.-М. Відора. Однак перший зважає на домінування техніки оркеструвальника при створенні колориту. Вводячи поняття «оркестровий колорит», автор пояснює його залежність не лише від вибору інструментів, але й від того, як вони поєднані. Він говорить про важливість «забарвлення» як ключового елемента, що впливає на загальний настрій і відчуття від оркестрової

роботи (Koeschlin, 1959, с. 299). Крім того, на оркестровий колорит впливають виразні можливості кожного з інструментів, як-то регістр і різноманітні виконавські техніки (там само, с. 338).

Підбиваючи підсумки щодо німецькомовних і франкомовних робіт, можна дійти висновку про різну зацікавленість у тих чи інших аспектах оркестрування. Німецькі автори зосереджені на індивідуальних властивостях кожного з інструментів та їх тембрах. Тому для цього застосовуються поняття «*ton*» (звук) і «*klang*» (тембр), а також їхні комбінації: «*tonhöhe*» – для позначення звуковисотності, «*grundton*» – для основи звукоряду; «*tonfarben*» – барви звуку, «*klangfarben*» – одночасно для тембру і барви звуку, *klangcharakter* – для тембрової характерності. Внаслідок правильного поєднання інструментів (*kombination*), в оркестровій вертикалі виникає оркестровий колорит – *colorit/kolorit/farben* – який обов'язково мусить бути узгодженим з горизонтальною лінією всіх інструментальних партій, оскільки це впливає на ясність – «*klarheit/deutlichkeit*».

На противагу німецьким, французькі автори звертають більшу увагу саме на комбінаціях тембрів. За рахунок своїх характеристик і звучностей («*sonorité*»), музичні інструменти утворюють оркестровий колорит («*couleur*»). Однак, на нього впливає не стільки барва конкретного інструменту, скільки сума поєднання цих барв. При цьому, узгодженість партій інструментів по вертикалі створює гармонію («*harmonie*») і формує звуковий простір – фактуру («*tissu sonore*»). Та, в свою чергу, знаходиться у прямій залежності від розташування тембрів за регістрами, їхніх комбінацій і динаміки, що в кінцевому результаті позначається поняттям «щільність» («*plénitude*»).

У зв'язку із кардинальними змінами у музичній мові, ускладненням композиторської практики, висуванням національних композиторських шкіл в авангард в середині ХХ століття збільшився попит на літературу, що висвітлює питання інструментування та оркестрування. Показовою в цьому плані є поява польськомовної літератури, присвяченої теорії і практиці оркестрування. Простеживши дати публікацій таких робіт, можна дійти висновку про

підвищення інтересу до цієї сфери у пост-воєнній Польській народній республіці: значна кількість польськомовних робіт з'являється у проміжок з 1954 по 1987 роки. На той же час припадає бурхливий розвиток у музичній культурі: на противагу нав'язаній СРСР естетиці соцреалізму виступає генерація композиторів (В. Лютославський, Г. Гурецькі, К. Пендерецький), творчість яких перебувала у векторі загальноєвропейських авангардних пошуків. У 1956 р. з'являється фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь», головна ідея якого, на думку Т. Велецького / *Tadeusz Wielecki*, «...представити безліч явищ і тенденцій, характерних для музики нашого часу: від звукового радикалізму ... через тенденції, що відсилають до музики минулого, або традиційних культур» (Wielieczki, 2001). Також у Польщі відбувається розширення існуючих й заснування вищих і передвищих закладів мистецької освіти.

Питання музичного виховання у польських школах гостро обговорюється мистецькими колами. Зокрема Р. Палестер / *Roman Palester* озвучував проблему відсутності публіки із базовим рівнем обізнаності, назвавши її «глухе покоління» (1961). Резюмуючи дискусію музикантів у популярному журналі «*Ruch Muzyczny*» і наводячи приклади з французької, англійської, американської та угорських освітніх практик, він пропонував залучати дітей до співу і ввести години для активного слухання музики, що могло стати сутністю реформ тогочасної музичної освіти (там само). Таким чином, дискусія в середовищі польських фахівців розгорнулася щодо суб'єктів музичної культури різного ступеня підготовки – від аматорів до професійних музикантів.

Враховуючи названі причини, актуальним стає створення літератури з музично-теоретичних дисциплін, зокрема інструментознавства / інструментування / оркестрування. Однією з ранніх є праця Ф. Врубеля / *Feliks Wróbel* (1954) «Партитура на тлі сучасної техніки оркестрування» (польськ. «*Partytura na tle współczesnej techniki orkiestracyjnej*»). У ній автор зосереджує увагу на елементах нотної графіки та їх відмінностях у партитурах XIX-XX століть. Розглядаються різні прийоми інструментальної техніки, їхнє позначення у партитурі. Ф. Врубель не дає визначення поняття тембр, але наголошує на

якостях тембрів інструментів (польськ. «*jakość dźwięku*») які можна описати метафорично за настроєм, експресією, температурою і забарвленням (Wróbel, 1954, с. 10). На це впливають різні характеристики звучання інструментів у певних регістрових і акустичних умовах<sup>8</sup>, що, в такому разі, утворює колорит (польськ. «*koloryt*») (1954, с. 11). Серед ключових для моєї роботи понять, у Ф. Врубеля розглядається «ясність», що досягається «...строгим, синхронним і пропорційним тривалості розташуванням нот» (1954, с. 10). Але такі поняття, як «щільність» та «звучність», відсутні.

Диференційований підхід, який обирає Ф. Врубель, полягає у сфокусуванні уваги на техніко-виразних можливостях інструментів та чіткої нотації їх партій, тому прийоми оркестрування в його роботі представлені побіжно. З контексту викладу стає зрозумілим, що вони є наслідком узгодження композиторами різних тембрових якостей інструментів. Проте готових комбінацій автор не надає, оскільки оркестрування в межах його праці є тлом, що повністю відповідає назві.

Більш точні вказівки щодо поєднання інструментів у різних типах музичних фактур містяться в «Основах інструментування» (польск. «*Podstawy instrumentacji*») авторства Ю. Павловського / *Józef Pawłowski* (1965; 1970). У двох томах викладено технічні можливості та характерні прийоми інструментів симфонічного оркестру, способи їх об'єднання у групи. На основі наведених нотних прикладів конкретизуються функції голосів всередині фактурної вертикалі, виділяються головні та другорядні елементи.

У вступному розділі першого тому надаються ключові поняття, обґрунтування яких подано надалі. Серед них автор називає «інструментування», «тембр» або «барва звуку», «колорит». Однак, на відміну від Ф. Врубеля, Ю. Павловський надає точне їх визначення. Інструментування – це творча діяльність, яка полягає у розподілу компонентів твору між голосами

---

<sup>8</sup> Використовуючи у якості прикладу партію гобоя з партитур Дж. Верді, Р. Штрауса, Г. Малера, І. Стравінського, О. Скрибіна і К. Шимановського, Ф. Врубель звертає увагу на різний контекст його застосування композиторами, що впливає на характеристику звучання.

інструментів. В її основі є «...реалізація конкретного звукового задуму твору, сформованого творчою роботою уяви» (Pawlowksi, 1965, с. 9).

Тембр має дві характеристики – форму і внутрішню структуру. Форма тембру є суб'єктивним сприйняттям звуку інструменту, що залежить від його будови і законів акустики (автор наводить приклади м'якого тембру округлої валторни у порівнянні з гострим тембром флейти пікколо) (Pawlowksi, 1965, с. 10). Внутрішня структура включає насиченість, щільність, напруженість тембру. Насиченість залежить від акустики інструменту (довжини, ширини, глибини), щільність – від кількості обертонів, напруженість від регістрового положення і гучності (1965, с. 10). Додатковим параметром тембру є його «атмосфера», яку можна описати метафорами: «...теплий, холодний, ніжний, терпкий, героїчний тощо» (с. 10).

Автор дає конкретне визначення поняття «колорит»: «...палітра різноманітних інструментальних забарвлень, які мають складний характер. Особливістю цієї палітри є певна симетричність у повторенні менших чи більших одиниць з однаковою чи подібною структурою» (Pawlowksi, 1965, с. 145). Для створення колориту інструментувальникам слід враховувати різницю забарвлення у регістрах, динаміці й в характерних прийомах.

При численних готових рішеннях інструментування Й. Павловський класифікує фактуру лише за двома типами – гомофонною і поліфонічною. Визначені ним функції (мелодична, басова, гармонічна, фонічна) пристосовані до цих типів і відрізняються тільки за методами викладу інструментальних партій. Такий підхід дає дещо спрощений погляд на будову оркестрової тканини. Зрештою, це можна пояснити учнівською і диригентською цільовою аудиторією.

У «Путівнику з інструментування » (польськ. «*Vademecum instrumentacji*») М. Рибницького / *Mateusz Rybnicki* (1987) наявні базові відомості про генеалогію інструментів і техніку гри на них вписуються у контекст їхнього застосування у партитурах різних авторів, фрагменти з котрих подані автором у значній кількості. Завдяки цьому робота має спільні риси із працею Й. Павловського. Їхня подібність спостерігається у методах інструментування та рекомендаціях

щодо комбінацій інструментів (але інструментальні склади виходять за рамки симфонічного оркестру). М. Рибницький (1987) не формує ключових понять (інструментування, барва звуку тощо) та не надає їх пояснення, хоча і користується ними (с. 9-10; с. 117-119). Такий підхід пов'язаний із жанром цієї праці, мета якої надати загальні відомості про інструментування без поняттєвих тонкощів.

Головною метою роботи К. Сікорського / *Kazimierz Sikorski* (1975) «Інструментознавство» є визначення генеалогії музичних інструментів, способів звукоутворення і технічних можливостей. Окремо звертається увага на появу нових (розширених) технік гри, що побіжно згадувалося у праці Ф. Врубеля. К. Сікорський наводить текстові приклади використання інструментів окремо у творчості композиторів, так і в певну епоху, але не враховує їх у контексті техніки інструментування. На відміну від інших підручників, де разом з описом будови інструментів та їхніх техніко-виразних можливостей надаються конкретні методи їх застосування і варіанти комбінацій (як-то праці С. Адлера, У. Пістона, Л. Бусслера, Ш. Кеклена, Й. Павловського тощо), автор цієї роботи дотримується інструментознавчого вектору. Враховуючи зосередженість на суто технічних аспектах, К. Сікорський користується загальноновживаними поняттями оркестрування (тембр, барва, колорит тощо), однак не надає їх тлумачення.

Інший підхід до інструментознавства можна побачити в праці «Інструментознавство і акустика» М. Дробнера / *Mieczysław Drobner* (1986). Як і К. Сікорський, він звертається до ґрунтовних понять «тембр», «тон», «колорит», але не пояснює їх. Центральною метою автора є обґрунтування з фізичної точки зору характеристики *музичного звуку*, впливу навколишнього простору (температури повітря, будови приміщення) на звучання, сприйняття людським вухом звукових коливань, роль будови інструменту на його тембр. З усім тим, М. Дробнер вдається до звичайної описовості стосовно можливостей інструментів і техніки гри на них. Крім того, на відміну від розглянутих польськомовних робіт, у цій праці не надається конкретних нотних прикладів з

використанням інструментів, їхнього поєднання і художніх результатів, що у підсумку визначає її як вузькоспеціалізовану, передусім для звукорежисерів.

Не зважаючи на розвиток власної літератури з оркестрування, заклади вищої музичної освіти Польщі нерідко послуговуються іншомовними підручниками і посібниками, оскільки у викладанні інструментознавства та інструментування використовуються роботи розглянутих мною С. Адлера, У. Пістона, Г. Берліоза тощо.

Ситуація з працями, присвячених інструментуванню / оркеструванню у нашій країні, є дещо відмінною від решти європейських країн. Вища музична освіта України розвивалася в річищі радянської традиції та використовувала корпус літератури, який був складений в СРСР. Панування радянського освітнього дискурсу в роки Незалежності України зумовило збереження фахових підручників та посібників з інструментування / оркестрування в активі педагогічної практики. Хоча це і створювало спільний освітньо-інформаційний простір з найближчими сусідніми країнами (колишніми республіками Радянського союзу), тим не менш, не давало українській музичній науці інтенсивно інтегруватися в європейський і світовий простір.

У зв'язку із російсько-українською війною, ставлення до наукових і культурних надбань радянського періоду змінилося. Позбавлення залежності від парадигми пострадянського світу є однією зі стратегічних цілей на сьогодні. Для вищої музичної освіти це означає відмову від російськомовних посібників та підручників, впровадження іноземних праць і створення свого корпусу фахової літератури.

Попри неоднозначну ситуацію, у рамках мого дослідження необхідним є огляд нечисленних вітчизняних робіт, центральною темою котрих є питання інструментування та оркестрування. Такими є роботи харківського композитора і педагога Д. Клебанова (1972; 2019), в яких практичні рекомендації з оркестрування розглядаються з перспективи естетики. У більш ранній праці «Мистецтво інструментування» автор не розділяє поняттєву пару «інструментування/оркестрування», трактуючи їх взаємозамінними. Велику

увагу зосереджує саме на естетичному аспекті цього мистецтва, вважаючи найбільш важливими ті засоби інструментування, котрі достатньою мірою передають композиторський задум і створюють емоційний ефект (Клебанов, 1972, с. 3-4). Важливими ресурсами, котрими, на думку Д. Клебанова, користується інструментувальник для досягнення означеної мети, є тембр, колорит і фактура. Попри постійне застосування цих понять, їхні дефініції не надаються, як і в багатьох інших працях. Однак з контексту стає зрозумілим, що автор мислить їх невід'ємно одне від одного: тембр надає тематизму певного образного змісту шляхом забарвлення; в свою чергу, колорит створює кореляцію головних тематичних елементів з другорядними, що функціують всередині фактури (Клебанов, 1972, с. 6). Ця думка є схожою з ідеями Ґ. Ріда (1952), Дж. Вагнера (1959), Дж. МакКея (1963), Ґ. Рімана (1918), К. Ройтера (2002). Названі автори були або є практикуючими композиторами, через що можна дійти висновку про безпосередній вплив емпіричних знань на теоретичну концепцію оркестрування.

У «Мистецтві інструментування» (1972) Д. Клебанов дає конкретні настанови щодо викладу інструментальних партій у різних типах фактури, серед яких ним виділено одноголосний (мелодію), акордовий, гомофонний і поліфонічний типи. Однак, для автора вони є нероздільними із поняттям «музичний склад» і часто ототожнюються із ним.

Ґрунтовно тема естетичного підходу у виборі засобів оркестрування висвітлена у його пізніших за датою написання «Естетичним засадам інструментування». Створена 1983 року праця існувала у вигляді рукопису і не була опублікована (Клебанов, 2019, с. 7). Широка мистецька спільнота мала змогу ознайомитися з нею лише через тридцять шість років: під редакцією С. Турнєєва та в перекладі І. Романюк її було видано під назвою «Лекції з інструментування» (Клебанов, 2019, с. 2). Саме у ній Д. Клебанов розвиває викладені раніше ідеї щодо художньо-естетичного аспекту роботи оркеструвальника і надає визначення понять, сутнісних для його концепції. Характер подання афористичний: автор викладає ті ідеї, які довгий час ним



осмислювалися, тобто квінтесенцію своїх роздумів. Це виводить «Лекції з інструментування» за межу жанру навчального посібника на рівень філософсько-естетичних міркувань щодо оркестрування.

Зокрема він розглядає ключові для оркестрування поняття, що є загальноприйнятими: звук, висотність, гучність («силу»), насиченість, тембр, метроритм, склад, фактуру. Більшість з них описуються традиційно. Звук визначається як «універсальний елемент музики», який містить в собі решту параметрів (висотність, силу (гучність), насиченість і тембр) (Клебанов, 2019, с. 10). Висотність, на думку Д. Клебанова, є важливим ідентифікуючим компонентом, без якого неможливо представити мелодичний рельєф або інтервальний склад музики. Вона, також, є більш сталою стосовно інших параметрів. «Наскільки б не змінювалися тембр, сила і насиченість, вони не здатні перетворити один звук на інший», – зауважує автор (там само).

Висотність, гучність і насиченість мають свою градацію, яку Д. Клебанов викладає так: «Висота – від найнижчої до найвищої, сила – від *pianissimo* до *fortissimo*, насиченість – від гранично слабкої до гранично сильної» (2019, с. 10). Тембр, в свою чергу, узагальнює конкретні ознаки звуку, які метафорично можна описати словами, на кшталт «дзвінкість, глухість, різкість, м'якість, яскравість, темність» тощо.

Метроритм, як і висотність, забезпечує функціонування звуків всередині музичної тканини. Водночас він складає їй опозицію, оскільки тривалість звуку меншою мірою залежить від решти його параметрів. Проте кореляція метроритму і висотності є важливою стороною сутності музики.

Стосовно музичного складу автор надає таке визначення: «Складом ми називаємо історично усталені типи відношень між голосами і компонентами музики. Компонентами є окремі голоси і пласти голосів, об'єднані спільністю організації і функції виконуваної в складі музики» (Клебанов, 2019, с. 11). Автор розмірковує, що музичний склад є поняттям «...абстрактним, як жанр, як тональний план»: «Склад не може бути почутий. Може бути почутою музика певного складу» (там само).

В контексті роздумів Д. Клебанов зіставляє поняттєву пару «музичний склад – музична фактура». Перший може не впливати на сутність музики, лише бути формою її вираження. Для прикладу автор наводить жанр фуги: «... фуга-скерцо і фуга-роздум. Обидві належать до поліфонічного складу, але їх розрізняє не склад, а жанр; фугу Й. С. Баха від фуги Д. Шостаковича відрізняє стиль, а не склад; фугу від канону відрізняє форма, а не склад» (Клебанов, 2019, с. 11). В свою чергу, друга є важливим транслятором змісту твору і одним з важливих компонентів його структури.

Автор надає таке визначення: «Фактура – це морфологічно оформлена, фонічна оболонка, зареєстрована і по-своєму закріплена, зміст, спричинений структурою» (Клебанов, 2019, с. 13). При умові, що фактура вже виписана автором, вона не існує поза тембром, оскільки у живому звучанні її звуковисотний параметр неможливий без тембрового втілення. Це формулює сутнісну тезу про положення фактури у просторово-часовому аспекті буття музики й про нерозривний зв'язок фактури та тембру.

Слід додати, що українські музикознавці загалом приділяють значну увагу цьому питанню. Зокрема С. Бородавкін (2008) у статті, яка висвітлює оркестрову фактуру, дає таке визначення: «Оркестрова фактура – організація реальних звукових компонентів музичної тканини інструментально-тембровими засобами, їх характер, функції та співвідношення» (с. 61). На думку автора, вона характеризується за певними критеріями, до котрих відносяться «співвідношення голосів у певний музичний склад (монодичний, гомофонно-гармонічний, поліфонічний гетерофонічний)», «висотне положення оркестрових голосів», «тембр голосів музичної тканини», «щільність голосів (...кількість інструментів, що виконують цей голос... його дублювання в інтервали)», «просторове положення голосів» (там само). Спираючись на запропоновану теорію, у своєму дослідженні С. Коробецька (2011) зважає на той фактор, що оркестрова фактура є способом організації оркестрового звучання, тому вона трактується як ядро оркестрового стилю на рівні з тембром (с. 68). Цю кореляцію тембру і фактури авторка порівнює зі взаємодією музичного змісту і

форми, де фактура виконує просторово-організаційну функцію, а тембр – образно-змістовну (Коробецька, 2011, с. 69).

Р. Каширцев (2021) розвиває цю тезу, вказуючи, що тембр змінює параметри «щільності, маси і глибини» всередині фактури, а сума вертикалі і горизонталі фактури зумовлює готові темброві рішення або «підказує» акустичні прийоми (с. 56). Так як оркестрова фактура є наслідком політембрової взаємодії різних груп інструментів, то для жанрів оркестрової музики надважливою є узгодженість тембру і фактури, яку заведено називати «темброво-фактурним комплексом». Його дефініцію надає Р. Каширцев: «...уособлення всіх складових фактури, їхньої функції в єдиному фонічно-тембровому акустичному підсумку, що становить втілення твору у звучанні» (2021, с. 62).

Г. Савченко (2022) пропонує концепцію «темброво-фактурної структури», як системи вищого порядку, сутність якої полягає у наявності «...горизонтально-вертикальних функціональних відносин елементів оркестрової фактури, що структурують звукоматерію твору в часі та просторі відповідно до законів музичної мови, надаючи їй одночасно й унікального, й типового звучання» (с. 87). Завдяки реалізації цієї структури, в оркеструванні моделюються «спатіально-темпоральні» уявлення в межах сформованої культури-контексту (с. 86-87).

Пізніші за часом створення концепції С. Бородавкіна, С. Коробецької, Р. Каширцева та С. Савченко є спільними з ідеями Д. Клебанова (хоча і не спираються на них безпосередньо). Однак унікальна класифікація фактури, яка не має аналогів у жодних джерелах, чітко вирізняє роботу Д. Клебанова серед інших. Автор виокремлює *об'єктивну, збагачену* (фонічною диференціацією голосів і компонентів складу, фонічною *сегментацією* структури, голосами, що реалізують *динамічний рельєф* і *експресивно динамічний потенціал* музики) й *адаптивну* фактури (Клебанов, 2019, с. 14-15).

В *об'єктивній фактурі* важливими компонентами є однорідне темброве рішення та нормативне голосоведення. Розчленування всередині структури відбувається за рахунок штрихів, динамічних відтінків і авторських ремарок. У

фактурі зі збагаченим фонічною диференціацією голосів і компонентів складу так само зберігається нормативне голосоведення і засоби структурного розподілу, однак у ній тембровими засобами досягається розмежування партій на головні і другорядні (фонові). На противагу їй, тип фактури, збагачений фонічною сегментацією структури, має чіткий тембровий контраст, який вичленує окремі компоненти, що і привертає увагу слухача (Клебанов, 2019, с. 14).

Характерною рисою фактури, збагаченої голосами, що реалізують динамічний рельєф музики, є накладанням «...окремих звуків і сегментів на ті ж звуки і сегменти, що знаходяться у складі основного, збагачуваного голосу». Аби розділяти їх, оркеструвальник може розташовувати означені сегменти у різних регістрових пластах (Клебанов, 2019, с. 14-15).

Д. Клебанов наводить кілька підтипів фактури, збагаченої голосами, що реалізують експресивно динамічний потенціал музики: 1) реалізація прихованих голосів; 2) реалізація домислюваних гармоній; 3) октавно-ярусне подвоєння голосів і компонентів складу; 4) поєднання в одночасності поліваріантних фігурацій; 5) гетерофонне розплетення (варіантне розщеплення) голосів; 6) поєднання в одночасності голосу та його мелізматично прикрашеного варіанта (2019, с. 15). Головним тут є творчий підхід у роботі, оскільки оркеструвальник домислює вже існуючу фактуру і створює нові голоси.

Останнім типом фактури є *адаптована*, котра схожа на об'єктивну фактуру монотембровим рішенням і схожими принципами розчленування структури. Відмінність полягає у ненормативному голосоведенні, котре викликано завданням «...збільшити ємкість фактури ... надаючи у жертву для цього цілісність і завершеність викладу нормативних голосів і компонентів складу» (Клебанов, 2019, с. 16). Автор визначає два прийоми адаптації: перший характеризується інакшою нотацією, яка не впливає на звучання; другий полягає у зміні звучання, яке, ти не менш, дозволяють слухачеві самотійно домислити повноту фактури. Використовуючи для прикладу нотацію для арфи, Д. Клебанов пояснює, що при першому прийомі звуки гармонії можуть доповнюватися або за

потреби замінятися енгармонізмами. При другому ж радить замінити для глісандо збільшений тризвук на цілотнову гаму або септакорд на нонакорд.

Надана класифікація є доволі важкою і не гнучкою в процесі навчання. За своєю сутністю вона є певним намаганням автора типологізувати складні випадки оркестрової фактури і надати новий погляд. Така класифікація може бути задіяна у музикознавчих розвідках, для аналізу музики. Це – погляд композитора з величезним досвідом, з «висоти польоту птаха», який емпіричний досвід узагальнює в складних теоретичних конструкціях.

У подальших міркуваннях Д. Клебанов виводить оркестрування на стильовий рівень, обґрунтовуючи його статус невід'ємного компонента у системі композиторського мислення.

Підбиваючи підсумки моєї розвідки, необхідним є окреслення трактування досліджених понять, що будуть залучені в подальших аналізах. Передусім, поняттєва пара «інструментування»-«оркестрування» має чітке розмежування, де перше – це робота композитора з будь-якими інструментальними складами, а друге – з суто оркестровою музикою, яка має відмінні методи викладу.

Щодо пари «музичний звук» і «тон», то не зважаючи на наявність уточнень у французькій та німецькій музичних традиціях, застосовуватиметься загальноприйняте у нашому музикознавстві розуміння: тотожні поняття, якими позначають висотність, висотність, тривалість, гучність і тембр.

Тембр так само трактуватиметься традиційно – як звук інструмента з його сукупними індивідуальними якостями. За польським автором В. Павловським, він має форму (фізичний аспект) і внутрішню структуру (суб'єктивний аспект, що зумовлений слухацьким сприйняттям). Завдяки наявній внутрішній структурі тембру, є доречними його метафоричні означення. Крім того, спираючись на українські джерела авторства Д. Клебанова, слід враховувати його характерність, яка безпосередньо впливає на емоційний та образний зміст твору. Із тембром корелюється поняття барви звуку, яка є уособленням «голосу інструмента» із сукупними його характеристиками і власним семантичним значенням, поміщеним у контекст оркестрової фактури. Стабільні та лабільні комбінації

барв інструментів з однаковою або різною структурою створюють оркестровий колорит, який, за визначенням В. Павловського, є палітрою «...різноманітних інструментальних забарвлень, які мають складний характер» (1965, с. 145). Оркестровий колорит включає тембро-характерність музичних інструментів, різницю забарвлення у регістрах, звучання в різних динамічних відтінках, характерних прийомів. Він є реальним звуковим втіленням оркестру з одного боку, та засобом передачі образного змісту з іншого.

Оркестрову фактуру можна охарактеризувати як оформлену відповідно до принципів організації фактури, які є чинними в межах історичного та індивідуального стилю і закріплену в партитурі фонічну оболонку, що формує спричинений структурою зміст музичного твору (посилаючись на Д. Клебанова (2019, с. 13)). Її сенс полягає у розподілі інструментальних партій на окремі пласти, поєднанні музичних ліній та тембрів у єдину багат шарову систему. Класифікація оркестрової фактури є різноманітною і залежить від індивідуального підходу кожного з авторів. У моєму дослідженні найбільш дієвою буде комбінація класифікацій американських композиторів У. Пістона та С. Адлера: елементи фактури (як-то мелодія, контрапункт, бас тощо) розташовані на трьох різних планах (передньому, середньому і дальньому), функціонують всередині одного з семи типів (унісонна, мелодія з акомпанементом, з побічним мелодичним голосом, багатоголосна, контрапунктуюча фактура, акордова, складна фактура).

Додатковими параметрами оркестрової фактури є ясність, щільність та звучність, які рідше застосовуються нашим музикознавстві. Ясність в оркеструванні є результатом визначеної організації звуків і структур за допомогою певних видів контролю (за Дж. Ф. МакКеєм). Контролюючим фактором є узгодження ритму, гармонії і тембру, що в кінцевому результаті формує вертикаль фактури. Щільність – це наявність горизонтальної лінії, яка формується перебування тембру або їх комбінацій у певних акустичних умовах (висотному положенні, динамічному відтінку), що безпосередньо впливає на якість вертикалі (за Ш. Кекленом та Г. Ігнатченком). Вона визначає насиченість

оркестрової фактури, її повноту і збалансованість. Звучність – це рельєф фактури, спричинений визначеним горизонтальним рухом голосів, внаслідок чого вона стає насиченою і більш пружною. Її формують потужність і тривалість звуків інструментів, їх темброве забарвлення, регістрове положення всередині фактури, що надалі створює акустичний простір (за Дж. Вагнером та Ш. Кекленом).

Окреслені поняття та їх трактування складають поняттєву систему оркестрування (Додаток Б, №1), яку можна застосовувати в аналітичній, педагогічній та творчій діяльності.

## **1.2. Стил ь і оркестрування у науковому дискурсі**

В джерелах з практики оркестрування, обґрунтування його методів сфокусоване на фактичних рекомендаціях взаємодії різних інструментів у партитурах. Однак сприйняття інструментальних комбінацій не може бути ізольованим від інших аспектів оркестрового твору – історичного, естетичного, стильового. Більшість авторів підручників та посібників з оркестрування, надаючи для прикладу фрагменти партитур, звертають увагу на відмінності викладу партій інструментів композиторами минулого та сучасності. Часто вибір конкретних методів оркестрування або перевага одних методів над іншими продиктовані як внутрішньовольовими чинниками і власними уподобаннями самого композитора, так і зовнішніми культурними чинниками. Це виводить оркестрування з практично-ремесленної сфери в статус стилеутворювальної категорії, ключові аспекти котрої висвітлено у теорії оркестрового стилю.

Питання специфіки різних оркестрових стилів композиторів не поставало до другої половини XIX століття, оскільки до того часу гралася тільки «свіжонаписана», сучасна на той момент музика (Харнонкорт, 2002, с. 6-7). Крім того, традиції виконання і написання передавалися прямим шляхом – у процесі комунікації вчителя з учнем (там само, с. 8). Ускладнення музичної мови, запровадження більших інструментальних складів і відновлення музики минулого у концертній практиці XIX столітті, зумовило створення необхідної літератури, присвяченої питанням оркестрування. Побіжно, зважаючи на необхідність підкріплення такої літератури конкретними нотними прикладами,

розглядалися і стильові аспекти оркестрових творів.

Першою подібною роботою можна вважати другу редакцію *«Великого трактату про інструментування та оркестрування»* Г. Берліоза, точніше доповнення *«Диригент оркестру. Теорія мистецтва звуків»* (Berlioz, 1855). Його центральною темою є питання диригентської майстерності – техніки диригування, підготовка до репетиційної роботи та концертного виконання. Однак Г. Берліоз зважає на необхідність розуміння керівником оркестру стильових особливостей оркестрових творів (як-то ритм, темп, артикуляція) для більш історично точного і естетично правильного виконання. Хоча способи поєднання інструментів не виведені як головний стилеутворювальний компонент, місцезположення цього доповнення у *«Трактаті...»* свідчить про спробу об'єднати ці аспекти оркестрового мистецтва (знання про генеалогію інструментів, їхні техніко-виразні можливості, способи поєднання, використання у фактурі, диригентська техніка і методи роботи з оркестром) у єдину стильову модель. З цього постає думка, що сам Г. Берліоз мислив композиторство як багатовекторну діяльність, котра не обмежується суто написанням нової музики. До неї включено оркестрування, аранжування, диригування, аналітична та теоретична робота, що в підсумку робить композитора синкретичною особистістю.

Трактування прийомів оркестрування як головної ознаки оркестрового стилю зустрічається у авторів кінця XIX– початку XX століття. Л. Бусслер (1879) у своєму посібнику з оркестрування звертає увагу на обраний різними композиторами (В. А. Моцартом, Л. ван Бетховеном, Р. Вагнером, Ф. Лістом) оркестровий склад (с. 129-134), методи викладу різноманітної фактури у різних жанрах (с. 158-165), використання знакових комбінацій тембрів (с. 177-178), що можна розуміти як показник індивідуального стилю. Г. Ріман (1918) загалом виводить у розділах свого посібника з інструментування певні «ідеали», які були притаманні композиторам класичної та романтичної епох (с. 29; с. 80). Так само як і Л. Бусслер, він визначає притаманний кожній з епох склад (малий симфонічний у класичній, великий симфонічний у романтичній) (Riemann, 1918,



с. 30; с. 81), трактування функцій інструментів та груп (домінантність струнної групи у класичній, підвищення ролі духових у романтичній) (с. 84), еволюцію в оркестровій колористиці (с. 80-86). Це в кінцевому підсумку підводить до більш узагальненого уявлення про оркестровий стиль епохи, який складався внаслідок діяльності конкретних композиторів.

У XX столітті питання вивчення оркестрового стилю постало більш гостро, що пов'язано з кардинальним зламом музичного мислення, який супроводжувався перебудовою системної музичної мови, реактивними перетвореннями в оркестровій музиці, бажанням узагальнити попередній досвід та усвідомити складену традицію. Праця *«Історія оркестрування»* британського композитора і музикознавця А. Карса / *Adam Carse* (1925) є певною віхою в розвитку теоретичних узагальнень оркестрових стилів. У ній автор системно аналізує вплив соціокультурних чинників на формування оркестрового мистецтва, надає опис інструментів та оркестрових складів характерні різним епохам, а також розглядає прийоми і принципи оркестрування окремих композиторів з точки зору технології і художнього задуму, в тому числі тих, що спрямовані на досягнення колористичних ефектів.

Серед ключових чинників розвитку оркестрування А. Карс виділяє наступні: поширення світської інструментальної музики, перехід від поліфонічного письма до гомофонного, розповсюдження у більшості міст оркестрових складів та їхня уніфікація. Вирішальним фактором був розвиток і удосконалення інструментарію в XVII-XIX століттях, який розширював виконавські можливості, що у підсумку впливало на ускладнення композиторського письма (Carse, 1925, с. 1-3). Крім суто мистецьких чинників, автор звертає увагу на геополітичну та соціокультурну ситуацію: якщо у XVII-XVIII століттях творчість композиторів була розповсюджена тільки у межах їх географічного місцезнаходження (що нерідко зумовлювало організацію закордонних гастролей для розширення аудиторії), то у XIX столітті швидша інформаційна комунікація між країнами та розвинений нотодрук дозволяв ознайомитися з партитурами авторів без їхньої особистої присутності (1925, с. 3-4). У країнах з кращим

економічним становищем активне виконання закордонних творів уможлиблювалося за рахунок появи нотних видавництв та утримання стабільних, великих за розмірами інструментальних колективів (там само, с. 2-3). Останнє, також, дозволяло повно реалізовувати творчий потенціал, оскільки протягом довгого часу наявний виконавський склад накладав обмеження на оркестрове письмо. Поступова глобалізація дозволила поширити технологічні винаходи конкретних композиторів, які в короткі терміни вмонтовувалися у партитури широкого кола авторів: «Як тільки музика Вагнера стала популярною, його [методи] оркестрування обарили творчість всіх, крім найконсервативніших, у той час як творчість Берліоза, що мала спорадичний успіх, попри новаторство, прогресивність і майстерність оркестрових ефектів, не створила значного впливу на мистецтво» (Carse, 1925, с. 4).

З урахуванням вищеперелічених чинників А. Карс ділить історію оркестрового мистецтва на два основні періоди. Перший охоплює хронологічні межі від XVI до середини XVIII століть. Нижня межа пояснюється автором появою скрипки як постійного інструменту струнно-смичкових ансамблів, на основі котрого сформовано струнний оркестр (Carse, 1912, с. 5). Характерним для цього періоду є поступовий перехід від поліфонічного письма (яке певною мірою диктувало прийоми оркестрування) до гомофонного, нестабільними інструментальними складами, використання клавірних та щипкових інструментів для заповнення гармонії, поступове витіснення одних типів інструментів іншими (там само). Досягнувши свого розквіту в творчості Г. Перселла, А. Скарлатті, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха техніка *«basso-continuo»* поступово втрачає свою акордоутворювальну функцію, що А. Карсом пояснюється переходом до іншого типу організації гармонії і в наслідку – зміни техніки оркестрування (1925, с. 132-133).

У зв'язку із цим постає другий великий період, що починається з середини XVIII століття і закінчується початком XX століття. Його А. Карс поділяє на шість етапів відзначених трансформацією підходів до оркестрування в творчості конкретних шкіл і композиторів. Перший етап представлений діяльністю

К. Глюка, Ф. Й. Гайдна, В. А. Моцарта, у яких крім поступової відмови від *basso-continuo* і домінування гомофонного письма, з'являються типовий оркестровий склад зі струнно-смичковими і духовими (переважно дерев'яними), розподіл оркестрових функцій та ефектів, що враховують тембрику і динаміку (Carse, 1925, с. 134-139; с. 168-170). Другий етап пов'язаний з іменами Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, К. фон Вебера, Дж. Россіні які продовжують досвід попередників залученням і закріпленням в оркестровому складі решти духових інструментів (кларнетів, валторн, труб, тромбонів), роблять зсув у тембровій колористиці за рахунок нових прийомів оркестрування і розвинених виконавських технік (Carse, 1925, с. 220-230).

У третьому етапі розглядається творчість значної кількості композиторів (на кшталт Дж. Мейєрбера, Г. Берліоза, Ф. Мендельса та М. Глінки), що викликане активним розвитком оркестрової музики, впливом національних традицій, унормуванням складу симфонічного оркестру і черговим перерозподілом функцій всередині його груп (Carse, 1925, с. 244-246). Четвертий, названий А. Карсом «етапом Вагнера» (оскільки спирається на його зрілу творчість) (с. 268), відмічений удосконаленням конструкції дерев'яних та мідних духових і як наслідок – остаточним закріпленням складу симфонічного оркестру з чотирма групами (три з котрих – рівноцінні за значенням), поступовим відходом від домінування тембру струнно-смичкових, збільшення колористичності, розширення оркестрового діапазону (с. 269-275).

Подальший п'ятий етап за А. Карсом не є настільки революційним, оскільки у ньому «вагнерівські» ідеї вмонтовуються у творчість композиторів – представників різних національних традицій (як-то Й. Брамса, С. Франка, П. Чайковського, А. Понк'єллі, А. Дворжака) (1925, с. 290-310). Ця тенденція перетікає і в завершальний шостий етап (у творчості Р. Штрауса та Е. Елгара). Однак з іншого боку саме на цей час припадає нова віха пошуків оркестрових барв (А. Карс наводить у приклад К. Дебюссі). Така контрверсійність пояснюється датою написання автором його праці, яка збігається із часом описаних ним партитур, що певною мірою унеможливорює погляд з «відстані».

Розглядаючи творчість різних традицій і окремих композиторів, А. Карс часто застосовує нове для його часу поняття «оркестровий стиль» (англ. *«orchestral style»*), однак без надання чіткої дефініції. З контексту зрозуміло, що автор трактує його як сукупність технічних засобів, що забезпечують створення конкретних оркестрових ефектів. До них можуть належати обраний інструментальний склад (Carse, 1925, с. 140), використання певного типу фактур (с. 145), характерні темброві комбінації (с. 183), темброві і динамічні контрасти (с. 252), застосування виконавських технік (с. 326).

Робота А. Карса є фундаментальною і революційною для свого часу, однак не позбавлена ряду недоліків. Передусім, розглядаючи індивідуальний стиль кожного композитора і вписуючи його у загальномузичний контекст, автор подає його з позиції прирощування позитивних якостей в оркеструванні. У такому випадку творці на зразок К. Глюка або Р. Вагнера стають осердям технічних новацій, до яких «пристають» інші. При відсутності значних зрушень у цій сфері, композитори по типу Р. Шумана або Й. Брамса, чиє оркестрування підпорядковане композиторській техніці, відбраковуються, а їхній внесок в царині оркестрової музики знецінюється. Крім того, розглядаючи оркестрові стилі конкретних епох, А. Карс свідомо вписує їх у готову схему «музичне письмо – інструментарій – прийоми оркестрування», що є дієвим у першому періоді. Однак, починаючи з третього етапу другого періоду, уніфікована схема перестає бути такою ефективною, оскільки розквіт оркестрового мистецтва пов'язаний з творчістю багатьох композиторів, чиї естетичні погляди не були тотожними. Це створює колапсування наміченої автором системи «епохального оркестрового стилю», що зрештою можна виправдати відсутністю ідеї формування цілісної структури оркестрового стилю та її обґрунтування.

Закладена А. Карсом концепція кореляції стилю та оркестрування поступово знаходить відгук у авторів середини ХХ століття. У роботі Дж. Вагнера «*Оркестрування. Практичний посібник*» (1959) одна з глав присвячена питанню композиторського і оркестрового стилям. Автор надає тезу, згідно якої необхідно враховувати особливості в мелодиці, гармонії, фактуру та характерні

риси певного музичного періоду при плануванні оркестрової партитури (Wagner, 1959, с. 5). При цьому маркери епохи можуть слугувати «якорем» у виборі засобів оркестрування.

На прикладі різних симфоній (П'ятої Л. ван. Бетховена, Ф. Шуберта, П. Чайковського та Д. Шостаковича), Дж. Вагнер робить спостереження щодо їх особистих підходів у композиції і як наслідок – виборі прийомів оркестрування. До них відносяться вибір інструментального складу, виклад фактури і гармонії, готові темброві рішення (Wagner, 1959, с. 5-6). Але звертається увага і на зворотному ефекті: композитори оркестрової музики постійно прагнули розширити потенціал інструментів, які були в їхньому розпорядженні, тому ці експерименти в оркеструванні спричинили зрушення особистої композиторської техніки (Wagner, 1959, с. 6). Ця думка є інноваційною, позаяк у А. Карса кореляція між оркестровим і композиторським стилями відсутня.

За Дж. Вагнером важливість індивідуального стилю в оркеструванні простежується при аналізі партитур двох протилежних за поглядами композиторів-сучасників (1959, с. 7). Наводячи у приклад увертюри Л. Керубіні та Г. Берліоза, автор зауважує на «заглибленість у традиції минулого» (там само) першого (що полягає у переважанні контрапунктної техніки в оркеструванні і класичних концепціях побудови), та «екстравагантність» й «природну схильність до новаторства» (там само) в другого (що характеризується використанням засобів оркестру для проєкції образних ідей). Пропонуючи експеримент з грою на фортепіано наведених у приклад партитур, Дж. Вагнер дає твердження про те, що вдалі оркестрові партитури втрачають свою музичну якість, виокремлюючись від тембрового втілення і колористики (там само). На мою думку, ця теза є дещо суперечливою, адже естетична цінність оркестрової музики полягає не тільки у вдалих тембрових рішеннях. Залежно від концепції, тематичне ядро та структура можуть висуватися на передній план (як у творчості Й. С. Баха, Ф. Й. Гайдна, Й. Брамса і М. Равеля). У такому випадку оркеструванню доручається підпорядкована роль, хоча його важливість не применшується.

Праця американського композитора Г. Ріда «*Стиль та оркестрування*» (1979) є схожою за принципом до більш ранньої роботи А. Карса. У ній так само існує розподіл оркестрового мистецтва на періоди, що пов'язаний з рухом від поліфонічних форм композиторів XVI століття до різноманітних за концепцією композицій авторів XX століття, у зв'язку з чим автор розглядає творчість багатьох митців. Однак на цьому подібність вичерпується, оскільки ідея Г. Ріда ґрунтується на взаємодії трьох складників – маркерів стилю епохи, характерного оркестрового складу і техніки оркестрування.

Подана ним періодизація спирається на різні типи оркестру: докласичний, класичний, ранньоромантичний, пізньоромантичний, імпресіоністський, експресіоністський, неокласичний, неоромантичний, екзотичний та авангардний. Зрозуміло, що такий розподіл враховує хронологічний принцип розвитку оркестрового мистецтва, однак при певній стильовій спрямованості деяких композиторів, їхня творчість може охоплювати різні типи оркестрів. Наприклад, Л. ван Бетховен музикознавцями визначається як композитор класичного періоду, проте за класифікацією Г. Ріда його творчість пов'язана із ранньоромантичним оркестром. В межах кожного періоду розглядається типовий інструментальний склад, способи його використання композиторами певної доби, характерні особливості стилю оркестрування конкретного автора та зв'язок його музичної ідеї з її тембровим втіленням. Це у кінцевому підсумку і складає поняття оркестровий стиль, хоча його дефініція у праці не надається.

Г. Рід виділяє маркери, що притаманні оркестровому стилю певного історико-стильового етапу. Наприклад, у докласичному періоді автор вказує на пошуковість у сфері конструювання інструментів, формування інструментальних складів з широким діапазоном можливостей, експериментальність оркестрового письма, його еволюцію від «хороподібного» до суто інструментального і, зрештою, створення концепції оркестру як самостійної художнього організму зі своїм виразовим комплексом (Read, 1979, с. 10-11; с. 28-30). За відсутності монолітної системи, автор приходить до висновку, що: «...сформований оркестровий стиль не був аспектом

докласичного періоду» (1979, с. 29). Однак як і А. Карс, він визнає важливість цього періоду, оскільки неможливо уявити розквіту інструментального мистецтва без активних пошуків та експериментів тогочасних митців. Зрештою, саме тоді формуються інструментальні та оркестрові склади, що заклали фундамент у розвиток оркестрової музики подальших періодів.

Так, композитори класичного періоду використовували викристалізований у попередників інструментальний склад – ансамбль струнно-смічкових і духових – який був стабільним за звучаннями і мобільним у використанні. Однак, експериментуючи із музичною формою і прагнучи до прозорої фактури з ясністю мелодичних, гармонічних і ритмічних елементів, митці не приділяли достатньої уваги пошукам унікального тембрового втілення їхніх задумів, що на думку Г. Ріда, створювало «...оркестровий стиль, який був досить універсальним, впорядкованим і забарвленим обмеженими інструментальними засобами» (1979, с. 44). Зрушення у оркестровій колористиці є маркером оркестрових стилів ранньоромантичного і пізньоромантичного періодів, коли тембр інструментів став переважати над їхнім функціональним значенням. Однак ступінь забарвлення оркестрової тканини різнилася в залежності від особливостей композиторського стилю: якщо автори першої половини ХІХ століття (Л. ван Бетховен, К. фон Вебер, Дж. Россіні, Ф. Шуберт, Г. Берліоз, Ф. Мендельсон-Бартольдї, Р. Шуман, Дж. Меєрбер) зберігали баланс між ясністю музичного викладу і його тембровою «оболонкою» (Read, 1979, с. 47-48), то для більшості митців другої половини ХІХ – початку ХХ століть (Р. Вагнера, Ф. Ліста, К. Сен-Санса, М. Римського-Корсакова, Р. Штрауса, Г. Малера, О. Скрябіна та раннього А. Шенберга) колористика займала чи не першочергове місце, що корелюється із збільшеним, порівняно з попередниками, складом оркестру (1979, с. 74-75). На думку Г. Ріда, пізньоромантичний оркестровий стиль загалом не є монолітним: «Ні в якому разі не можна сказати, що Чайковський і Малер, наприклад, мали спільний підхід до оркестрової звучності, або що Вагнер і Брамс підписалися на протилежні концепції використання інструментів, або що Брукнер і Римський-Корсаков трактували

свої оркестри однаково» (1979, с. 117). Кожен композитор обирав власний вектор, який можна охарактеризувати як **новаційний** (шляхом винаходу інакших методів викладу та/або введенням нових інструментів до складу) та **традиційний** (зі збереженням балансу між колористикою і функціональністю).

Множинність композиційних концепцій і вибору оркестрових засобів для їх втілення у XX столітті, породила різноманітні течії, що могли існувати паралельно. Використовуючи маркери в оркеструванні певних композиторів, Г. Рід ранжує їх за оркестровими стилями, серед яких він називає: *імпресіоністичний*, що «...сформував своє художнє вираження через чуттєві реакції на свідомо сприйнятий всесвіт» (1979, с. 160), використовуючи для цього колористику; *експресіоністичний*, в якому характерним є «...посилене застосування забарвлення та інструментального тембру, широкий динамічний діапазон, вибагливі нюанси та артикуляції, індивідуальна фактура» (с. 176); *неокласичний*, де застосовано «...чистий тембр з абсолютним мінімумом інструментального подвоєння», концепцію «контрапункту, або “терасоподібного” інструментування, що використовує контрастні кольори для забезпечення мелодичної незалежності в поліфонічному контексті» (с. 189); *неоромантичний*, в якому композитори продовжують романтичну естетику і розглядають оркестр сукупністю «...різноманітних інструментів, здатних до широкого емоційного діапазону...», «...масивну інструментальну комбінацію, а не штучно розширений камерний ансамбль...» (с. 242), що знаходиться в полі інтересу композиторів неокласицистів та експресіоністів.

Окремими підходами в оркеструванні, що зустрічаються у партитурах композиторів XX століття, є *екзотичний* (який робить акцент на незвичних тембрах і семантично пов'язаний з фольклорною сферою або течією орієнталізму) (Read, 1979, с. 246) та *авангардний* (в якому композиторська техніка обумовлює нові, не подібні до інших методи оркестрування) (с. 269). Вони не є поширеними серед більшості авторів і жорстко детерміновані індивідуальним композиторським стилем, через що звести їх до єдиної системи оркестрового стилю не є здійсненним завданням. Цю тезу можна підкріпити



цитатою самого Г. Ріда: «Таким чином, оркестровий стиль нерозривно пов'язаний із концепцією, змістом і метою. ... Те, що композитор робить зі своїм оркестром, настільки ж важливе, як мелодії, які він створює, гармонії, які він обирає, ритми, які він відчуває, або форми, які стимулюють і викликають його. Оркестрування композитора – це набагато більше, ніж просто особистий штамп; це буквально квінтесенція його музичної думки, експресії та мистецької особистості» (1979, с. 4).

Остання теза є продовженням ідеї Дж. Вагнера про поєднання композиторського і оркестрового стилів, що є цілком закономірним з огляду на включення Г. Рідом праці свого попередника до списку використаних джерел (1979, с. 292). В тих самих хронологічних рамках (остання чверть XX століття), подібну концепцію на наших теренах розробляв український композитор Д. Клебанов.

Його робота «Лекції з інструментування» (Клебанов, 2019), що розглядалася мною у попередньому підрозділі, містить цінні зауваження стосовно теорії оркестрового стилю. Зокрема у главі «Стиль в інструментуванні»<sup>9</sup> автор розмірковує щодо впливу на інтерпретацію музики прийомами і засобами інструментування. Зважаючи, що структура і фактура складають зміст музики, на його думку, стиль в інструментуванні регулює співвідношення означених у змісті компонентів шляхом комбінацій відтінків експресії і колориту. При перевазі одних комбінацій перед іншими вони стають стабільними, що формує стиль конкретного композитора.

Д. Клебанов фіксує свої спостереження у такому визначенні: *«Стиль в інструментуванні – це реактивність інструментування на сутність музики»* (2019, с. 20). Він виводить два види стилю – *колективний* та *індивідуальний*. Вони перебувають у двох протилежних, на перший погляд позиціях: постійній опозиції і кореляції. Індивідуальний стиль спрямований на новаційний вектор і знаходиться у постійному пошуку засобів «для втілення нових інтересів, завдань,

---

<sup>9</sup> Хочеться ще раз наголосити, що Д. Клебанов не розмежовує поняття «інструментування» та «оркестрування», сприймаючи їх як синоніми.

підходів, рішень, оцінок» (там само). Колективний стиль, одразу чи поступово вбирає у себе все те, що підтверджується індивідуальною практикою, відкидаючи «нежиттєздатне» і викристалізовуючи необхідне, що в подальшому складатиме традиційний вектор (Клебанов, 2019, с. 20-21). На підтвердження своєї концепції, Д. Клебанов, пропонує до розгляду оркестрування однакових (за жанром чи авторством) творів композиторами різних епох, оскільки в такій проєкції краще споглядати за взаємодією колективного та індивідуального стилів. Подібна метода зустрічалася у праці Дж. Вагнера, однак він не пропонує настільки детальний аналіз, розглядаючи лише близьких хронологічно, але полярних за стилістичними поглядами композиторів.

На відміну від праць А. Карса та Г. Ріда, Д. Клебанов не здійснює детальної періодизації оркестрового мистецтва, що можна пояснити більш скромними об'ємами дослідження. Однак особлива цінність його роботи полягає у теоретичному обґрунтуванні оркестрового стилю, попри відсутність чіткої дефініції. Цю працю по праву можна вважати джерелом тих розвідок, що рясно виникли в останнє десятиліття у харківській музикознавчій школі.

В цілому інтерес до теорії та історії оркестрування активізується від кінця ХХ століття. Про це свідчить ціла низка ґрунтовних досліджень. До таких відноситься дисертаційне дослідження С. Бородавкіна (1998а) «Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха», в якому одеський дослідник визначає взаємозв'язок оркестрового стилю з оркестровим письмом і жанром. Зокрема, він критикує тезу А. Карса щодо байдужого ставлення відомого німецького композитора до «тембрального втілення своєї музики» (Бородавкін, 1998b, с. 5). На думку автора, в оркестровій творчості Й. С. Баха присутня «струнка система», в якій поєднано «...жанр, художня ідея, форма, фактура та відповідне тембральне втілення» (там само).

Це прослідковується в аналізі різних за жанровим показником творів. Зокрема, реалізація оркестрування у вокально-інструментальних жанрах поділяється на два типи залежно від ролі оркестру (Бородавкін, 1998b, с. 14-16). Перший (представлений у хоралах, речитативах та рідше у хорах) виявляється

«найпростішими прийомами XVI ст.» (1998b, с. 15), направлений на імітацію музичними інструментами хорової фактури. Для цього Й. С. Бах користується точним дублюванням хорових партій інструментами, або варіативністю у дублювань за рахунок фігурацій; посилення драматургії розділів сольних вокальних партій здійснюється шляхом введення оркестрових інтермедій на матеріалі мелодичної теми. Таким чином оркестр виконує супровідну роль, підтримуючи і доповнюючи голоси (Бородавкін, 1998b, с. 14)

Другий тип (представлений у аріях, аріозо, вокальних ансамблях і здебільшого хорах) виявляється у різнобарвності вокально-оркестрової фактури (Бородавкін, 1998b, с. 15-16). Її можна поділити за такими пластами: суто хорова фактура (частіше – з дублюванням), гармонічно-басовий супровід інструментами *basso-continuo*, контрапунктуючі партії із власним тематичним матеріалом. При цьому Й. С. Бах «...надає великого значення тембральному оформленню оркестрового супроводу вокальних голосів, яке залежить від змісту тексту та жанрових особливостей того чи іншого вокального номеру» (Бородавкін, 1998b, с. 16). Таким чином, оркестр знаходиться у паритетних відносинах із вокальними партіями, створюючи багатоголосне політемброве полотно.

Якщо для реалізації тембрового потенціалу вокально-інструментальних творів Й. С. Бахом використовується різноманітний інструментарій його доби, то в жанрах інструментальної музики оркестрові склади чітко детермінуються залежно від задуму. Зокрема у Бранденбурзьких концертах це переважно невеликі за розміром оркестри, що дає змогу їх гнучкого використання. С. Бородавкін визначає певну темброву драматургію циклів, підкріплюючи це положення наявністю тембрового варіювання та симетрії, яка виявляється у математичному підході до тембрових сполучень (1998b, с. 9-10). При використанні всіх можливих комбінацій тембрів, формується оркестровий колорит та певна семантика, яка працює на концертність. Тембр є також важливим фактором формотворення. «Від складу оркестру залежить кількість проведень тієї чи іншої теми, тому що кожна група або інструмент отримує її

проведення. Таким чином в цьому розумінні форма твору підкорена певному оркестровому складу», – підсумовує автор (Бородавкін, 1998b, с. 9-10).

На відміну від Бранденбурзьких концертів, поліфонічних за своїм принципом, відмінність в оркеструванні простежується у Оркестрових сюїтах, в яких, на думку С. Бородавкіна, зберігається «чотириголосний склад» (1998b, с. 11), що дозволяє реалізовувати гомофонно-гармонічну фактуру. При цьому варіативність тембрових рішень зменшується – на її противагу постає чіткість одноголосної лінії, ієрархічно важливішої у такому типі письма.

У сольних концертах відмінною рисою є стабільність оркестрового складу і постійна кількість частин. Однак, на відміну від Оркестрових сюїт, Й. С. Бах знаходить більше тембрових вирішень взаємодії соліста із оркестром: звучання *solo* без супроводу, у супроводі з одним інструментом, дублювання оркестром соліста і навпаки, контрапункт *tutti-solo* (Бородавкін, 1998b, с. 13). Це свідчить про різноманітність підходів німецького композитора до жанрів: в концертах – більша темброва вигадливість, в сюїтах – опора на тематизм.

Проаналізувавши ключові аспекти концепції оркестрового стилю С. Бородавкіна, вважаю за доцільне надати сформульоване ним визначення: «Оркестровий стиль – це спосіб тембрового втілення інтонаційно-образного мислення композитора, що характеризується відбором тембро-інструментальних засобів та їхньою фактурно-композиційною організацією» (1998a, с. 7-8). Автор розширює це тлумачення у своїх подальших роботах, що присвячені теорії оркестрового стилю та його компонентам (Бородавкін, 2002; 2008). Крім того, апробований у дисертації метод аналізу творчості Й. С. Баха отримав своє застосування у наступних монографіях автора, в яких висвітлено розвиток оркестрового мистецтва XVII–XIX століть (Бородавкін, 2011; 2013). Це є свідченням ефективності складеної С. Бородавкіним системи оркестрового стилю, у якій обґрунтовується кореляція техніки оркестрування, жанрової моделі, індивідуального стилю композитора і його художньо-естетичних поглядів.

Значним внеском в дослідження оркестрового стилю є монографія С. Коробецької (2011) «Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність», в якій

авторка спирається на досвід попередніх науковців (зокрема розглянутих раніше А. Карса, Г. Ріда й С. Бородавкіна) і пропонує комплексний підхід до формування теорії оркестрового стилю. Досліджуючи історію оркестру та оркестрування, С. Коробецька послідовно розробляє струнку концепцію оркестрового стилю та складає логічну категоріально-поняттєву систему.

При формуванні дефініції «оркестровий стиль», спираючись на існуючу наукову літературу, авторка виокремлює складники цього поняття: 1) «комплекс типових музично-виражальних засобів, характерних для певних оркестрових творів (епохи чи одного композитора)»; 2) «система комплексних зв'язків, що утворює цілісність і відображає особливості оркестрового мислення»; 3) «сукупність індивідуально-характерних особливостей інтерпретування оркестрової музики диригентом та оркестром, за допомогою яких втілюється неповторно-оригінальна художня концепція (виконавський аспект оркестрового стилю)» (Коробецька, 2011, с. 22). Узагальнюючи ці положення, С. Коробецькою сформульовано таке визначення: «Оркестровий стиль – є системно організована сукупність типових темброво-оркестрових ознак, яка обумовлена принципами оркестрового мислення, філософсько-естетичними, культурно-соціальними та особистісними факторами й утворює найвищий ступінь художньої єдності змісту та мовно-виражальних засобів в оркестровій музиці» (2011, с. 32). Воно є об'ємнішим за запропоноване С. Бородавкіним і охоплює не тільки результат оркестрового стилю – конкретне темброво-фактурне втілення твору – а також враховує чинники, які впливають на його формування та функціонування на різних рівнях.

Зокрема, визначаючи змістовні аспекти оркестрового стилю (філософсько-естетичний, культурологічний, психологічний та музичний), С. Коробецька розділяє їх за ієрархією. На найвищому *філософсько-естетичному* рівні «...формується творчий задум, виявляються ідейно-творчі мотиви, вибудовуються художні концепції творів» (2011, с. 24). На наступному *культурологічному* міститься «...оркестрова культура з історією оркестру та етапами його розвитку, оркестрове виконавство та його традиції,

еволюція інструментів, оркестрова музика та її жанрові типи аж до окремих культурно-художніх цінностей – оркестрових творів та їхніх творців» (там само). На *психологічному*, зміст оркестрового стилю «...визначається рисами особистості, її психологією та зумовленими нею проявами, зокрема, оркестровим мисленням як психічним актом» (2011, с. 24). На найнижчому *музичному* рівні зміст представлений засобами музичної виразності, оркестрово-інтонаційним процесом, всім оркестровим інструментарієм з індивідуальними властивостями тембру кожного інструменту, їх сполученнями тощо (2011, с. 27). Означені рівні регламентують процес утворення оркестрового стилю від найвищого до нижчого – конкретного твору.

Перші три змістовні аспекти (філософсько-естетичний, культурологічний та психологічний) С. Коробецька вважає зовнішніми факторами (або факторами третього рівня) утворення оркестрового стилю (2011, с. 29). Музичний аспект проявляється у жанрах оркестрової музики, оркестрі (як цілісному об'єкті музично-художньої культури, «...який є засобом створення, інтерпретування та виконання оркестрової музики та являє собою функціональну єдність кількох темброво-інструментальних груп» (с. 53)), техніці оркестрування та комплексі виражальних засобів, які стають факторами другого рівня (с. 29). При цьому за сполучення всіх аспектів в єдину систему відповідає оркестрове мислення, яке виходить за рамки психологічних факторів і стає важливим компонентом стилю (там само). До внутрішніх факторів дослідниця відносить складові компоненти оркестрового стилю, які є об'єднанням різнорівневих понять: сукупності оркестрових творів, що «репрезентують певний стиль, їхні жанри», складу оркестру, оркестрування, різних мовно-музичних засобів («тембр, оркестрова фактура, гармонія, мелодика, ритм, динаміка, регістр, штрихи та артикуляція») (с. 84).

С. Коробецька пропонує модель оркестрового стилю у вигляді чотиришарової будови. У центрі знаходиться «ядро» оркестрового стилю, яке характеризується темброво-фактурним комплексом (с. 81). Другим шаром є «тіло» стилю – конкретні засоби виразності використані композитором, які

«...щоразу утворюють окремі оркестрово-стильові елементи» (там само). Третім є суто «музичний» шар, який складається із практичних елементів – «жанри, типи оркестру та оркестрових інструментів, оркестрова та композиторська техніка» (там само). Останнім «зовнішнім шаром», або «надбудовою» є власне композиторські філософсько-естетичні, культурологічні та психологічні фактори (там само), які стають ключовими при задумі і написанні музичного твору. Сконструйована авторкою модель є універсальною, адже вона може бути застосована при аналізі оркестрових стилів різних епох і композиторських індивідуальностей, попри те, що її структура формується за рахунок різних елементів викладених у множинних варіантах.

Як і решта дослідників (А. Карс, Г. Рід), С. Коробецька надає власну типологізацію оркестрових стилів. Однак її підхід є ширшим, оскільки авторка трактує оркестровий стиль як інформаційну систему (2011, с. 116), в якій поєднуються змістовні елементи, загальноестетичні та філософські концепції. Схожою із концепціями А. Карса та Г. Ріда є ідея оркестрового стилю епохи, який С. Коробецька класифікує з точки зору еволюції оркестрового мистецтва на докласичний, класичний, романтичний і сучасний (2011, с. 138). Дослідниця наводить стильові підтипи, що належать означеним типам: 1) бароковий і ранньокласичний притаманні докласичному періоду; 2) стиль віденських класиків та класико-романтичний – класичному; 3) класико-романтичний, типово романтичний і постромантичний (із імпресіоністичною та експресіоністичною гілками) – романтичному; 4) сучасний оркестровий стиль симфонічної музики та сучасний камерно-оркестровий стиль – сучасному (Коробецька, 2011, с. 141-144). Останні два підтипи спираються на різноманітність інструментальних складів та оркестрового письма, що породило різнобарв'я оркестрових стилів у XX столітті. С. Коробецька характеризує їх як еволюційні, радикально-експериментальні напрямки та з позиції оркестрової полістилістики (2011, с. 137). Окремим типом науковиця називає авторський оркестровий стиль (с. 146), розуміння якого схоже із концепцією Д. Клебанова, яка полягає у домінуванні власного досвіду композитора і орієнтацією на

експериментальність.

Вкрай важливими для моєї роботи є характеристика оркестрового стилю XX – початку XXI століть, якому С. Коробецька присвячує цілий розділ. Із основних тенденцій цього періоду авторка виокремлює асиміляцію «новітніх технік» і синтез «найрізноманітніших художньо-виражальних засобів, запозичених з різних епох та стилів» (2011, с. 252). Це зумовило появу двох стилів: «сучасного стилю симфонічної музики», який складається з протилежних векторів (еволюції попередніх течій та радикальна експериментальність у пошуках), і «камерно-оркестрового стилю», спричиненого інтересом до відродження барокових традицій (зокрема у «необароко») та соціокультурним попитом (там само). Концертність стала ще однією причиною розвитку «малих оркестрів», позаяк індивідуалістичний підхід та розширений виконавсько-технічний апарат спричинили появу нового типу віртуозності, що дозволило пластично використовувати як окремі інструменти, так і цілі групи (2011, с. 263).

Оперування та синтез мистецьких і культурних нашарувань, на думку С. Коробецької, заклали новий тип естетики, що яскраво виражена мистецькому напрямку під назвою «полістилістика» – використання характерних рис одного стилю у контексті іншого, в результаті якого перші отримують нову якість (2011, с. 271). Її появу підготували різноманітні «нео-» течії (необароко, неокласицизм, неоромантизм), які вже переосмислювали окремі стильові пласти (с. 252). Поступове використання усталених семантичних фігур на рівні тематизму, гармонії, форми і фактури, а також різноманітні алюзії та цитати стали реакцією на пошуки авангардистів (с. 280). Тому структуроване впровадження інколи «несумісних», на перший погляд, елементів стилю минулих епох створює нову естетику, яка зумовлює пошук способів реалізації інакшого типу мислення – мислення стилями (с. 300)

Серед характерних рис оркестрових стилів XX-XXI століття, що виділяє С. Коробецька, є стилеутворювальна функція тембру, переосмислення функції ударних і взаємодія електронних приладів з акустичними складами (2011, с. 263;



с. 282). Тембр загалом стає важливим аспектом пошуків композиторів цього часу, тому його функції «...виявляються як у процесі інтонування (де тембр виступає як інтонація), так і за відсутності інтонаційного руху (у вигляді сонорних та фонічних якостей оркестрового звучання)» (2011, с. 270). Крім того, вони обумовлені появою нових композиторських технік, які сформували інакші оркестрово-стильові моделі з різними елементами (там само).

Своєю чергою, Р. Каширцев (2021) також висловлює думку про тембр як ядро сучасного оркестрового стилю. У своєму дисертаційному дослідженні, присвяченому взаємодії тембру і фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття, автор детально зупиняється на понятті «оркестровий стиль», оскільки «...вся парадигма сучасного інструментування як системи є моделлю, в якій віддзеркалений музично-оркестровий мовний, мовленнєвий, мисленнєвий та чуттєвий досвід митців (композиторів, виконавців) та слухачів» (с. 129). У такому випадку, оркестровий стиль за концепцією автора є організацією дрібніших «моделей-складових» темброво-фактурного комплексу (там само).

Спираючись на визначення оркестрового стилю С. Коробецької, автор розглядає його з позиції функціонування тембру і фактури. Слід зазначити, що ця дослідниця так само приділяла значну увагу взаємодії цих параметрів у системі оркестрування, однак погляд Р. Каширцева на це є сконцентрованим і деталізованим. Відтак, метод організації темброво-фактурного комплексу з урахуванням звуковисотного і колористичного аспектів, названий дослідником «модус інструментування» (2021, с. 144), є чинником оркестрового стилю. Це обґрунтовується тим, що вигляд означеного комплексу, функціональні співвідношення його елементів (тембру та фактури), реалізація і розвиток оркестрової драматургії, втіленої цим комплексом, є унікальними для стилю кожного композитора, у якому взаємодіють на музично-змістовному рівні жанр, формотворення, тематизм тощо (2021, с. 155). З цього витікає запропоноване Р. Каширцевим визначення: «Оркестровий стиль є віддзеркаленням композиторського мислення та методу, що виявляється у специфіці оркестрового

письма при озвученні комплексу (реальному чи уявному) ужитих композитором засобів музичної виразності як втілення задуму митця» (2021, с. 218). Ця концепція не є всеосяжною, як у роботі С. Коробецької, оскільки не враховує філософсько-естетичні та культурно-соціальні фактори. Однак вона близька до поглядів на оркестровий стиль С. Бородавкіна, котрий приділяв значної уваги тембровому втіленню інструментальних засобів у фактурно-композиційній будові.

Музикознавиця Г. Савченко продовжує тенденцію визначення аспектів сучасного оркестрового стилю. У статтях, в яких досліджується оркестрова творчість композиторів харківської школи Д. Клебанова, В. Борисова, М. Золотухіна і О. Щетинського (Савченко, 2018; 2019; 2021a; 2021b), пропонується послідовна логічна схема визначення параметрів оркестрового стилю. До них відносяться обрані композитором жанр та інструментальний склад, фактурний виклад, темброве вирішення і колорит (які можна назвати «технікою оркестрування»), роботу зі структурними та стильовими елементами, що є характерними для оркестрового мислення.

Стосовно першої пари авторка зважає на диктування жанровою приналежністю твору певного оркестрового складу, детермінованого композиторськими уподобаннями та історико-стильовою системою. Симфонії Д. Клебанова, В. Борисова і М. Золотухіна написані переважно для великого симфонічного оркестру, однак перший виявляє стабільні риси і тяжіє до «потрійного складу з включенням видових інструментів і розширеною групою ударних» (Савченко, 2018, с. 96), у другого й третього інструментальний склад обирається відповідно задуму (В. Борисов обирає парний склад з розширеною групою ударних для Першої симфонії, потрійний з розширеною групою ударних для Другої та струнний оркестр для третьої (Савченко, 2019, с. 83); М. Золотухін у Першій симфонії використовує потрійний склад оркестру з розширеною групою ударних, челестю, арфою і фортепіано (Савченко, 2021a, с. 70), що відповідає масштабності композиторської концепції). «Літургійний концерт» О. Щетинського містить фортепіано (як соліста) і парний склад (з трьома

флейтами), що дозволяє реалізовувати «...тонко прописану, рельєфну й колористичну оркестрову тканину» (Савченко, 2021b, с. 238), а у його «Землі Франца Йозефа» попри відсутність жанрового означення, використано парний склад із двома валторнами, трьома тромбонами та арфами, який, на думку Г. Савченко, відсилає до типового оркестру початку ХІХ (хоча вона і зауважує, що кількість і наявність означених мідних децьо відрізняється у партитурах того часу, а арфа загалом «...не відповідає образу звучання класицистського оркестру», тому її функції допомагають «...модулювати в інший тематичний, звуковисотний, тембровий, семантичний простір») (Савченко, 2021b, с. 245).

Організація оркестрової фактури й реалізація тембрів всередині неї є визначальними у характеристиці оркестрових стилів, адже композитори однієї школи (у цьому випадку – харківської) по-різному підходять до вирішення цих завдань. Д. Клебанов будує фактуру з «...чіткою продуманістю змін тембрів у горизонтальній проєкції» (Савченко, 2018, с. 97), «континуальним» оркеструванням, у якому присутні відчуття «тонкого тембрового колориту» і яскраві колористичні ефекти, зумовлені «...індивідуальним художнім задумом» (Савченко, 2018, с. 97-98). В. Борисов зберігає «гармонію та міру» (Савченко, 2019, с. 86) в побудові, утворюючи баланс між щільним та розрідженим звучанням шляхом зіставлення різнорідних за структурою епізодів з дублювання та без, мікстами та чистими тембрами, сольними репліками й туттійним звучанням (Савченко, 2019: там само), наявними колористичними ефектами (Савченко, 2019, с. 89). М. Золотухін виявляє щільність оркестрової вертикалі за рахунок довгого «...утримання одного типу фактури з певною комбінацією тембрів» (Савченко, 2021a, с. 72), однак попри це, прослухованість досягається співвідношенням оркестрових груп за принципом «...їхньої диференціації у вертикальній проєкції» (Савченко, 2021a, с. 71), а також мисленням чітко окресленими темброво-фактурними шарами (Савченко, 2021a, с. 72). О. Щетинський пропонує різне вирішення оркестрової вертикалі залежно від задуму: в Літургійному концерті фактура «...позначена функціональною мінливістю», містить параметр «...концентрованої насиченості всіх

функціональних елементів оркестрової тканини», і спрямована на індивідуалізацію «..всіх елементів і ліній ... в аспекті штрихової та динамічної конкретизації» (Савченко, 2021b, с. 239); у творі «Земля Франца Йозефа» домінує «діагонально-горизонтальна» та «темброво-кolorистична» оркестровка з опорою на горизонтальне мислення індивідуалізованими лініями (Савченко, 2021b, с. 246), однак існують тонально-тематичні «острівці» з прийомами традиційного оркестрування де «...композитор оперує з темою як структурно-семантичною цілісністю» (Савченко, 2021b, с. 245).

Перелічені Г. Савченко параметри уможливають втілення музичних ідей композитора в оркестровому звучанні. Головним детермінувальним компонентом при цьому є оркестрове мислення, яке пов'язане з когнітивною діяльністю творця. Слід зазначити, що визначення оркестрового мислення міститься в розглянутих раніше роботах С. Бородавкіна та С. Коробецької, де воно трактується як «сукупність психічних актів, спрямованих на інтонаційно-художнє втілення творчого задуму композитора інструментально-тембровими засобами» (Бородавкін, 1999а, с. 7), сполучає змістовні аспекти (філософсько-естетичний, культурологічний, психологічний та музичний) оркестрового стилю (Коробецька, 2011, с. 29), який в свою чергу є «матеріальним фактором» оркестрового мислення, зафіксованим «...за допомогою партитури та виконання» (Коробецька, 2011, с. 115).

Концепція Г. Савченко є схожою, однак її пропозиція – розглядати оркестрове мислення з психологічного та філософського ракурсу, вважаючи його способом осягнення композитором універсуму і спробою його відбиття через творчість. Ідеї дослідниці сформульовано нею у вигляді такого визначення: «Оркестрове мислення – це засіб пізнання і відбиття дійсності та формування цілісного уявлення про навколишній світ (людину, час і простір, рух, матерію, матеріальні і духовні складники, аксіологічну систему), засіб втілення смислових універсалій культури-контексту та моделювання системи відношень суб'єкта до світу через оркестрування ... що здійснюється у просторі і часі» (Савченко, 2022, с. 90).

Таким чином, при розгляді різних аспектів оркестрування (інструментальний склад, темброво-фактурний виклад, колорит, структура) є можливим вихід на категорію оркестрового мислення, яка експліцитно пов'язана з оркестровим стилем. Попри те, що праці Г. Савченко не містять конкретного його визначення, запропоновані нею параметри аналізу виводять на певну цілісність, яку цілком можна трактувати як оркестровий стиль.

До виявлення аспектів оркестрового стилю долучаються сучасні зарубіжні музикознавці. Часто в їх роботах відсутнє визначення поняття, однак контекст викладу дає чітке розуміння того, як той чи інший автор розуміє оркестровий стиль. Литовський музикознавець Р. Урнежюс / *Rytis Urniežius* (2018), аналізуючи оркестрування Е. Гріга, звертає увагу на такі параметри, що можна трактувати як сталі елементи цілісної системи – оркестрового стилю. Такими є склад оркестру (що відповідає художній концепції), розподіл функцій трактування його груп (опора на струнно-смічкові, як «..універсальної основи оркестрової виразності», активна реалізація потенціалу «колористичної варіативності» дерев'яних духових і помірність у застосуванні мідних) (Urnėžius, 2018, с. 185), виклад оркестрової фактури (в тому числі розподіл за шарами) (с. 182-183), темброва колористика (яка підпорядковується програмній образності) (с. 180; с. 183), чітке розмежування структури твору засобами оркестрування (с. 177; с. 184). Зі зміною складових цих компонентів (появою нових засобів виразності або розвиток вже наявних), а також із психіко-фізіологічними та культурними факторами (Urnėžius, 2018, с. 174), дослідник пов'язує еволюцію оркестрового стилю митця протягом чотирьох періодів – «раннього симфонічного», періоду «інцидентної музики», «струнно-оркестрового» і «пізнього симфонічного» (с. 185). Р. Урнежюс аналізує оркестровий стиль Е. Гріга за тими ж параметрами, що використовує Г. Савченко у своїх розвідках. З цього можна зробити висновок про схожість їхніх підходів, які демонструють ефективність у визначенні особливостей оркестрового стилю композиторів різних епох.

З позиції стилю оркестрову творчість новозеландських композиторів кінця

XX століття (зокрема Е. Річі, Л. Голмса, К. Блейка, Р. Гарріса та інших) розглядає науковиця Г. Р. Кім / *Glenda Ruth Keam* (2006). Відмінною рисою цієї роботи є дослідження впливу природного ландшафту, простору та «ізолюваності» цієї тихоокеанської країни на оркестровий стиль її митців (с. 265). Тому, поруч з традиційними інструментами аналізу оркестрування (інструментальний склад, темброво-фактурний комплекс, колористика тощо), дослідниця велику увагу приділяє зображенню ландшафту та простору в музиці.

Праці зарубіжних науковців демонструють подібність до українських музикознавчих розвідок у визначенні параметрів оркестрового стилю. Всі без винятку автори, розглядаючи оркестрування, пов'язують його із індивідуальними особливостями мислення композитора. Таке трактування виводить на категорію музичного стилю, позаяк оркестровий стиль є одним із його компонентів. Зважаючи на достатню розробленість концепції музичного стилю, мною обрано роботи, які напряду пов'язані із композиторською творчістю і допоможуть у подальшому аналізі оркестрової музики українських композиторів.

З контексту есеїв, компільованих у збірку «Стиль та ідея» А. Шенберга (Schoenberg, 1959), стає зрозумілим, що він визначає «стиль» як загальні характеристики, якими представлені музичні ідеї (до котрих належать тема, мелодія, мотив, фраза, гармонія) та способи, якими ці «ідеї» зорганізовані в музичному творі. Тобто, за концепцією композитора, стиль є проявом музичного мислення, результуючою дією якого є системно організована композиція. Подібної думки дотримується український музикознавець В. Москаленко (1998), позаяк за його визначенням музичний стиль «...є психологічно зумовленою специфічністю музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного мовлення в процесі створення, інтерпретування та виконання музичного твору» (с. 88).

С. Шип (1998) підходить до стилю з позиції «єдностей, формальних засобів і прийомів, що природно існують і в колективній практиці» (с. 323). Він пропонує таке визначення поняття: «Музичний стиль – це системна єдність формальних

засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного мислення» (там само). Розвитком цієї ідеї є формування теорії художнього стилю, під яким автор розуміє «...комплекс індивідуально-типових властивостей форми та образного змісту одиничного артефакту мистецтва або певної множини артефактів, що оцінюється як відмінна особливість відповідного явища» (Шип, 2023, с. 20). Залежно від факторів впливу на форму і зміст мистецьких артефактів, дослідник надає таку класифікацію художніх стилів: *персональний*, де зміст і форма мистецьких артефактів зумовлені особистими якостями творця (с. 57); *етнічний*, в якому форма і зміст артефактів обумовлені «...єдністю та типовими властивостями етнічного середовища», в якому вони з'являються (с. 63); *історичний*, де властивості мистецьких артефактів зумовлені «...стійкими особливостями духовного стану суспільства на певному історичному етапі його розвитку» (с. 68); *жанровий*, який характеризується єдністю форми і змісту мистецьких артефактів в умовах певного жанру художньої практики (с. 73); *експресивні*, що зумовлює форму та зміст «...певним типом психічного процесу», тобто мистецькі артефакти «...відображають в знаковій формі людські емоції, афекти, почуття, настрої та переживання» (с. 87). Класифікація стилів музичних та художніх С. Шипа є однаковою в ранній і пізній роботах.

Щодо єдності змісту і форми, а радше на ідеї та її втіленні у стильовій проєкції, також наголошує американський дослідник Л. Штайн / *Leonard Stein* (1979). У своїй праці «Стиль і структура» він пропонує аналітичний метод, згідно з котрим, музичні твори розглядаються не тільки за окремими елементами, що створюють музичну форму, а й враховують такі параметри, як стиль і естетику періоду, в якому твір був написано та характерний стиль конкретного композитора (с. 14).

У підсумку розвідки щодо вивчення питання взаємодії стилю та оркестрування і виходу на категорію оркестрового стилю, хочеться зупинитися на ключових його аспектах, які будуть враховані при аналізі творів сучасних композиторів. Перш за все, оркестровий стиль мною розуміється, згідно

визначення С. Коробецької, як впорядкована система характерних темброво-оркестрових ознак, що формується під впливом принципів оркестрового мислення, філософсько-естетичних, культурно-соціальних і особистісних чинників, забезпечуючи найвищий рівень художньої цілісності між змістом і виражальними засобами оркестрової музики (Коробецька, 2011, с. 72). Аналізуючи твори, мною буде використано синтез підходів Г. Савченко та Р. Урнежюса, який полягає у визначенні таких параметрів, як обраний музичний жанр, інструментальний склад, темброва реалізація, фактурний виклад (за У. Пістоном і С. Адлером), оркестрова колористика, функціональне співвідношення груп, стабільні елементи оркестрування обумовлені оркестровим мисленням. Завдяки цим параметрам досліднику можливо моделювати оркестровий стиль в аналітичній площині.

### **1.3. Взаємодія жанру та оркестрування з композиторської та музикознавчої перспектив**

В роботах, присвячених оркеструванню та оркестровому стилю, дослідники часто звертають увагу на зв'язок оркестрування із жанром. Постає питання: яким чином вони корелюються між собою?

Автори по-різному підходять до висвітлення цього питання. Їх точки зору можна представити з двох перспектив – композиторської, яка викладена у методичних роботах з оркестрування, і музикознавчої, що представлена у роботах, присвячених проблематиці оркестрування, оркестровому стилю та жанрам.

В підручниках та посібниках з оркестрування автори використовують фрагменти з партитур різних жанрів (від частин сюїт до уривків з симфоній та опер), аналізуючи їх з позиції тембрових комбінацій та прийомів використання інструментів. Більшість з них, зокрема Ш.-М. Відор (1904), Г. Ріман (1919), С. Форсайт (1914), Дж. Вагнер (1959), Й. Павловський (1965), У. Пістон (1969), не встановлюють прямої кореляції між жанром та оркеструванням, зосереджуючись на результаті інструментальних поєднань та оркестрових



ефектах, що вони створюють. Однак такі автори, як Л. Бусслер (1879), Ш. Кеклен (1956; 1959), Д. Клебанов (1972) та С. Адлер (2002) у своїх працях описують методи оркестрування в різних за жанрами творах.

Л. Бусслер (1879) надає детальний опис варіантів оркестрування у зв'язку із маршами і танцювальними жанрами. Зокрема у вальсі (с. 80), польці (с. 83), полонезі (с. 86), галопі (с. 84) та марші (с. 87) загострюється увага на гомофонному складі, опорі на метро-ритмічну складову і повторності структури. Як наслідок, за рекомендаціями автора, оркеструвальник мусить «...надавати набагато більше значення мелодії і танцювальному метру», а при побудові оркестрової фактури використовувати прості комбінації, оскільки середні голоси в такого типу творах «...перебувають у найбільш підпорядкованому становищі, а їхні характерні риси можна лише тимчасово підкреслити за допомогою багаторазового подвоєння» (Bussler, 1879, с. 158).

Д. Клебанов (1972) так само надає значення викладу оркестрової фактури у танцювальних жанрах, зауважуючи, що остинатний ритм та повторна метро-ритмічна формула «...може отримати різноманітне втілення у фактурі та інструментуванні» (с. 207). Він висвітлює тяжіння композиторів та аранжувальників до простих та стабільних тембрових комбінацій у реалізації акомпанементу (що і рекомендує в своїй праці Л. Бусслер), яке, однак, позбавляє інструменти виразності (Клебанов, 1972, с. 210). На його думку, це продиктовано самими жанрами, які «не пред'являють інструментам та виконавцям інших, більш високих естетичних вимог» (1972, с. 209-210). Для подолання тембрової та фактурної одноманітності при реалізації метро-ритмічної формули, Д. Клебановим пропонується створення її варіювання, застосування різних комбінацій інструментів й цілих груп при її викладі, а також доповнення ритміки введенням нових голосів (1972, с. 211).

Автори рекомендують застосовувати інший підхід в оркеструванні поліфонічних жанрів, оскільки їх музичний склад (а разом тип розгортання тематизму і фактурної організації) є відмінним від танцювальних жанрів, гомофонних за складом. Загалом, на думку Л. Бусслера, жанр фуги є необхідним

у вивченні оркестрування, оскільки він «різко контрастує» із танцювальними жанрами та «...накладає найчіткіші умови на оркестрове письмо, і, таким чином, не залишає новачкові занадто багато самостійності». (1879, с. 158). Використовуючи для прикладу власне оркестрування Фуги *G-dur* з другого тому ДТК Й. С. Баха, автор для реалізації поліфонічної фактури пропонує такі методи: збереження рівності звучання за рахунок активного використання струнно-смичкових інструментів (Bussler, 1879, с. 139); використання духових як інструментів підсилення та урізноманітнення (з обов'язковим дублюванням струнними) (с. 139-140); рівномірність розподілу інструментів за кожною партією (с. 141), їхню темброву відповідність до виконуваних функцій (на кшталт одноголосних проведень теми у смичкових (с. 139), відведення фігурацій дерев'яним духовим (с. 143), утримання гармонії та підтримка кульмінацій мідними та литаврами (с. 150-151) тощо), реалізацію інструментальними засобами прихованих поліфонічних голосів (с. 146); посилення оркестрового колориту у повторях (с. 138); відмінність інструментальних комбінацій в епізодах з подібним тематизмом (експозиції та репризи) (с. 152-153). Дещо з цього перераховує й У. Пістон, зауважуючи на необхідності збалансованої звучності кожної з ліній, яка може бути реалізована правильним підбором тембрових мікстів (1969, с. 457).

Загальні рекомендації щодо втілення фуги в оркестровому звучанні присутні у праці Д. Клебанова. Він розділяє їх на два типи. «Строге інструментування» полягає в дотриманні кожної з поліфонічних ліній одними інструментами або інструментальними групами від початку до кінця (що часто зустрічається в творчості барокових композиторів і рідше – композиторів класиків та романтиків) (1972, с. 196). Головними аспектами такого підходу є вкладення теми у діапазон інструментів та створення рівного звучання всіх голосів. Наслідками цього є відсутність «тембрового зіставлення розділів фуги» та «колористичних ефектів» (Клебанов, 1972, там само).

Інший тип, «барвисте» або «колористичне інструментування», пов'язаний з використанням тембрових характеристик інструментів або інструментальних

груп для виокремлення кожної з ліній (Клебанов, 1972, с. там само). Такий тип можна знайти у музиці композиторів різних періодів (сам автор наводить у приклад партитури В. А. Моцарта, Р. Штрауса, Б. Бартока, Б. Бріттена, Д. Шостаковича). Крім наявних голосів поліфонічної фактури можливе додавання інших оркестрових функції – акордів, гармонічних педалей, фігурацій, ритмічного підкреслення, введення різних оркестрових ефектів (на кшталт флажолетів струнних, глісандо арфи тощо) (Клебанов, 1972, с. 196-198). Це є цілком природним, оскільки ці функції формувалися в ранньокласичну і склалися у класичну епохи. У творах XX століття необов'язковим в оркеструванні фуги є дотримання одного тембрового варіанту при викладі поліфонічної лінії, позаяк барвисте оркестрування дозволяє створити особливі темброві зв'язки без порушення логіки голосоведення (Клебанов, 1972, с. 198). На це наголошує і С. Адлер (2002), вказуючи на раптову зміну тембрової комбінації всередині мелодичної фрази чи поліфонічної лінії у випадках застосування прийомів сучасних композиторських технік (с. 672)<sup>10</sup>.

Праця Д. Клебанова також містить коментарі щодо оркестрування органних прелюдій Й. С. Баха (1972, с. 200). Щодо них концентрується увага на акустичній та динамічній стороні першоджерел, яке мусить бути відбито в їх оркестровому варіанті (Клебанов, 1972, с. 200-201). На думку автора, засобами оркестрування можуть бути вирішені ті завдання, які зазвичай входять до виконавської діяльності: реалізація динамічних відтінків (поступенево, терасоподібно, чи плавно за рахунок *крецендо* та *димінуйендо*), фразування та артикуляція, темброве втілення органних регістрів (яке в тому числі залежить від динаміки), створення оркестрового простору, подібного до специфіки акустики органу (Клебанов, 1972, с. 201).

Схоже бачення стосовно оркестрової реалізації органних творів (хоральних прелюдій, фуг і фантазій) Й. С. Баха має Ш. Кеклен (1959), пропонуючи застосування мікстових подвоєнь у пасажах (с. 153), багатоярусний виклад

---

<sup>10</sup> Попри це, загальні рекомендації щодо барвистого оркестрування поліфонічних творів у Д. Клебанова і С. Адлера схожі, що можна пояснити близьким часом написання їх праць.

акордів (с. 153-154), доповнення голосів фактури іншими інструментами (зокрема ударними) (с. 155). Однак він робить ремарку щодо необов'язковості точного відтворення органного твору засобами оркестру, адже їхня звучність не є тотожною (там само).

Серед не поліфонічних жанрів найбільше рекомендацій міститься у зв'язку із інструментальним концертом. Ш. Кеклен та С. Адлер у своїх міркуваннях стосовно цього зауважують, що найпростішим в реалізації є фортепіанний концерт. Це передусім пов'язано із тембром самого фортепіано, яке за характеристикою звучанням різко контрастує із рештою оркестрових інструментів і має широкі технічні й динамічні можливості відносно оркестру. С. Адлер (2002) говорячи про фортепіано вказує, що воно «...відносно добре поєднується з усіма оркестровими інструментами, але не зливається з жодним» (с. 611). Ш. Кеклен (1956), висловлюючи подібну думку, наголошує також і на темброво-динамічному балансі фортепіано та оркестру, вказуючи що він «...залишається умовою, якщо не достатньою, то принаймні необхідною» (с. 302).

Загалом, баланс між солістом та оркестром є чи не головним параметром, за яким Ш. Кеклен характеризує оркестрування в жанрі концерту. Стосовно фортепіано він вказує на необхідності знання особливостей виконавської техніки на цьому інструменті що дозволить використовувати фортепіано на максимумі його звучності, (Koechlin, 1956, с. 303), використанні *solo* на тлі чистих або переважно чистих тембрів (струнних, струнних з дерев'яними, струнних з дерев'яними та валторнами, тільки мідних), застосовуванні принципу контрасту різного рівня (менший – подібність оркестрових тембрів до фортепіано, більший – їхня різюча відмінність) відповідно до драматургії (с. 304). Згідно з цим, він виділяє декілька типів взаємодії фортепіанного *solo* з оркестром: 1) послідовне проведення однієї теми у соліста (можливо без супроводу) і згодом в оркестрі й навпаки (Koechlin, 1956, с. 304-305); 2) відповідь соліста оркестру й навпаки на різнорідному матеріалі зі значним тембровим і динамічним контрастом (с. 305); 3) соліст має мелодійний тематизм, що «...уособлює

людську стихію» із власним акомпанементом, в той час, як оркестр або відсутній, або має простий супровід нейтральними тембрами, або робить малозначимі тематичні вставки більш яскравими тембрами (с. 306); 4) коротка діалогічна вставка *solo* всередині або наприкінці оркестрової фрази і навпаки (с. 307); 5) одночасне проведення теми в оркестрі з його інваріантом (наприклад у вигляді арпеджіо) у соліста (там само); 6) дублювання оркестрових партій у соліста на гучній динаміці (як наслідок – «вмонтування» його в оркестровий склад (с. 309); 7) різноманітна взаємодія, унікальна для кожного випадку, як-то басовий супровід оркестру солістом (там само), злиття низьких регістрів *solo* і оркестру, супровід *solo* у вигляді арпеджіо оркестрових педалей тощо (с. 310).

Відносно інших інструментів у якості *solo*, як-то смичкових, дерев'яних та мідних духових, пропоновані Ш. Кекленом методи взаємодії не відрізняються і залежать від їх техніко-виразних можливостей. Однак тут значущу роль має їхній тембр, який може достатньо легко зливатися із рештою оркестрових інструментів (Koechlin, 1956, с. 317), про що також зазначає і С. Адлер (2002, с. 611).

За концепцією Ш. Кеклена, скрипка серед усіх струнних інструментів знаходиться у більшому балансі з оркестром за рахунок виразності у високому регістрі, віртуозності викладу її партій та положенням соліста на сцені, який знаходиться «перед оркестром» (1956, с. 313). Однак вона все ж вимагає обережного ставлення оркеструвальника до супроводу, оскільки активне застосування широких за динамічними можливостями та яскравими за тембрами інструментів (як, наприклад, мідні), або надмірного оркестрового *tutti*, може порушити темброво-динамічне співвідношення соліста з оркестром (Koechlin, 1956, с. 316). Баланс решти інструментів скрипкового сімейства (альта, віолончелі і особливо контрабаса) гірший через їх регістрове положення і технічні обмеження, що вимагає від оркеструвальника створення вираженої тканини оркестрового супроводу (Koechlin, 1956, с. 317). У дерев'яних і мідних духових кращий баланс внаслідок особливої характерності їх тембрів, проте наявна область виразної гри та знову ж таки – яскравість тембру, можуть швидко

втомити слухача, що зменшує тривалість їх взаємодії (Koechlin, 1956, с. 317-318).

Особливості оркестрування в жанрі концерту, які враховує С. Адлер, так само ґрунтуються на методах взаємодії соліста з оркестром. Але, на відміну від Ш. Кеклена, головними критеріями є не стільки баланс інструментальних партій, скільки розподіл їх функцій всередині музичної фактури. Автором пропонується шість технік оркестрування: 1) використання діалогу; 2) розподіл ролей на передньому і задньому плані між партіями *solo* і *tutti*; 3) використання тембрового контрасту для виокремлення соліста з оркестру; 4) відокремлення *solo* і *tutti* шляхом ритмічної незалежності; 5) доцільне використання розрідженої фактури акомпанементу; 6) відокремлення лінії соліста від оркестру за допомогою простору та регістрового положення (Adler, 2002, с. 612).

У першій техніці, яка «безпосередньо впливає з *concerto grosso*», сольний інструмент експонується ізольовано, для акцентування його тембрової виразності та закріплення звукового образу в «сприйнятті слухача», а подальше залучення оркестру супроводжується кардинальною зміною тембро-фактурного комплексу (там само). В другій, тематичний матеріал, який зазвичай належить солісту, передається оркестру, тоді як оркестровий супровід переходить до сольного інструмента (с. 613). При цьому важливим є вибір найбільш характерних прийомів для забезпечення його художньої виразності (с. 615).

При застосуванні третьої техніки, виокремлення соліста з оркестру відбувається за рахунок підбору контрастних до сольного інструмента тембрових комбінацій (Adler, 2002, с. 618). Вирішальними обставинами, що зумовлюють використання четвертої техніки, є однаковість або схожість тембрового забарвлення *solo* і *tutti* (с. 627). Через це ритмічний малюнок всіх партій диференціюється відповідно від їхньої ролі (проведення головного тематизму, контрапункту чи забезпечення супроводу) (там само).

Під час реалізації п'ятої техніки створюється оптимальна розрідженість оркестрової фактури, яка уможлиблює виразність та ефективну презентацію сольного матеріалу. З іншого боку, це індивідуалізує кожну з партій, що у

результаті дає багат шарову музичну тканину (Adler, 2002, с. 630). В ситуації, коли сольний інструмент зливається з оркестром у певних регістрах або «акустично близьких» тембрових комбінаціях (с. 635), розв'язанням цієї проблеми є застосування шостої техніки, яка полягає у розташуванні сольної партії вище або нижче за оркестрові (с. 636), ритмічній диференціації сольної та оркестрових партій (там само), підкресленні окремих мотивів сольного тематизму тембрально протилежними інструментами (с. 637).

Як зрозуміло з вищевказаного, попри різні точки зору щодо аспектів взаємодії соліста та оркестру в жанрі концерту, С. Адлер і Ш. Кеклен дотримуються спільного принципу, а саме контрасту між сольною й оркестровими партіями. При цьому обидва пропонують для його реалізації використовувати тембро-виразні особливості сольного та оркестрових інструментів. З цього можна зробити висновок, що одним із головних параметрів в оркеструванні концерту є наявність яскравого різноманітного колориту. Він, свою чергу, підкреслює змагальність і віртуозність цього жанру, та уможливлює темброву драматургію.

Стосовно інших оркестрових жанрів, на кшталт симфонії або увертюри, авторами надано значно менше рекомендацій. Тільки в праці Л. Бусслера є розділи, що присвячені питанням оркестрування частинам сонатно-симфонічного циклу. Зокрема у скерцо автор зауважує на «первісному зв'язку з танцем», що дозволяє композитору вільно використовувати оркестрові засоби (Bussler, 1879, с. 158). Це виявляється у реагуванні оркестрування на гармонічні зміни (с. 160), створенні інструментами динамічних контрастів (с. 162), темброве розмежування елементів фактури (с. 163), зміни тембрових комбінацій у нових розділах форми (с. 164) і загалом – використання яскравого колориту (с. 175).

На противагу скерцо, для повільних частин (наприклад *Adagio*), Л. Бусслер рекомендує більшу стриманість в оркеструванні, оскільки в них «...домінує спів, кантилена, портаменто, витримане звучання з підйомами та спадами» (1879, с. 176-177). Він вказує, що на передньому плані цього розділу знаходиться

«індивідуальна мелодія», якій необхідно обрати відповідне характеру темброве втілення (с. 177). Інші елементи оркестрової фактури виконують функцію акомпанементу, тому важливим є підбір комбінацій, які не створюватимуть перешкоди для сприйняття головної мелодії (с. 182).

Стосовно сонатного аллегро та фіналу рекомендації спільні зі скерцо. Відмінністю є те, що для створення першого оркеструвальнику необхідні навички розподілу оркестрових засобів відповідно до «...законів єдності, контрасту та інтенсифікації», вміти «розширити або звужувати оркестр, стримуючи і розвиваючи його елементи», ґрунтовно розумітися на оркестровій динаміці, просторі, розподілі функцій всередині тканині (Bussler, 1879, с. 191). У другому ж випадку, за рахунок тяжіння фіналів до «...простішої або вільнішої побудови, гостріших контрастів», підхід до оркестрування може бути не такий вивірений (в якому присутнє відшліфовування деталей), оскільки це дозволяє більше виділятися контрастам без належного розвитку (с. 199).

В контексті міркувань про камерний оркестр ХХ століття, Ш. Кеклен звертає увагу на характерний жанр для цього складу, а саме камерної симфонії. Беручи за основу твори Д. Мійо, І. Стравінського, А. Берга, А. Шенберга та Е. Саті, він виділяє прикметні риси в оркеструванні симфонії такого типу. Серед них: 1) використання невеликого за кількістю, але різноманітного за складом інструментального колективу (часто – ансамбль солістів); 2) поліфонізований виклад або контрапунктуюча фактура; 3) переважання комбінацій без дублювань (які можуть бути застосованими за деякими випадками); 4) яскравість оркестрового колориту; 5) нарочитий темброво-динамічний дисбаланс; 6) підкреслена тембрами гострота у дисонантних співзвуччях; 7) потужне звучання, яке формується інструментальною нерівномірністю (Koeschlin, 1959, с. 250-254).

Попри наявні коментарі Л. Бусслера та Ш. Кеклена, в працях решти авторів опис оркестрування у симфонічних жанрах відсутній. На мою думку, це пов'язано з індивідуальним підходом кожного з композиторів до музики цього типу, через що виділити сталі риси і сформувати відповідно цього єдину систему



прийомів складно. Хоча названі автори роблять спробу цього досягти, необхідно розуміти лабільність визначальних рис симфонічних жанрів. Тому подана ними систематизація може бути застосована до творів попередніх епох, однак є малоефективною при аналізі творчості сучасних композиторів.

Окремо слід виділити розділи, присвячені оркеструванню творів зі співочими голосами. В них панують інакші підходи, оскільки вокальна музика спирається на літературний текст, який на думку Л. Бусслера (1879): «...сам по собі як фактор естетичного ефекту не має значення, а пов'язаний лише зі співом...Це стосується скрізь, коли зміст тексту повністю трансформується в музику, оскільки він виражає не що інше, як настрій» (с. 350). Якість оркестрування у творах цих жанрів вимірюється не тільки за колоритом й увиразненням тембрів інструментів, а й ефективною підтримкою співочих голосів, яка при цьому не заважає сприйняттю проспіваного тексту. Цим обґрунтовують Ш. Кеклен і С. Адлер специфічність написання твору для голосу і оркестру, оскільки літературний текст може погано сприйматися слухачами, бо «...композитор занадто обтяжив своє оркестрування і погано аранжував свою вокальну лінію (Koeschlin, 1959, с. 1). В той же час, «...оркестровий супровід до оперної арії або вокально-оркестрового твору часто створює атмосферу і навіть надає інтерпретацію тексту» (Adler, 2002, с. 643).

Названі автори виділяють схожі принципи в оркеструванні інструментального супроводу до голосу. Ш. Кеклен (1959) ранжує типи цього супроводу за експонентним принципом відповідно до ролі оркестру: звичайна акордова підтримка клавішних, струнних і дерев'яних у розмовному речитативі (фр. «*recit parlé*») (с. 2); мелодизація супровідних голосів з опорою на акордові звуки у драматичному речитативі (фр. «*recit dramatique*») <sup>11</sup> (с. 3-5); діалоги оркестрових голосів (струнних, дерев'яних, зрідка – мідних) з вокальними на тотожному та/або контрастному матеріалі в аріях комічних опер (с. 6-10); «дуєт» голосу і оркестру у «виразних і витриманих мелодіях» каватин і арій (с. 11-13);

---

<sup>11</sup> Такі типи речитативів можна атрибутовувати як французькі відповідники італійських речитативів «*secco*» і «*accompagnato*».

оркестрова реалізація при гучних динамічних відтінках у партіях вокальних голосів (с. 14-35); оркестрове *tutti* в драматично напружених («пароксизмальних») епізодах (с. 36-37).

Серед прийомів оркестрування, за рахунок яких реалізується супровід, Ш. Кеклен (1959) перераховує застосування групи струнних як «більш гнучких у використанні, більш однорідних та більш нейтральних» з урахуванням їх характерних прийомів (смичкових штрихів, тремоло, піцикато) (с. 41), дерев'яних та мідних для посилення звучності, створення колориту та тембрової драматургії (там само), облегшення фактури темброво-нейтральними комбінаціями для прозорості витриманими акордами (с. 43), репетиціями нот або тремоло (с. 43; с. 45) і навпаки – її насичення різноманітними арпеджіо, фігураціями (с. 47-48), створення поліфонічної тканини за рахунок струнних (с. 49), гармонічної підтримки духовими (с. 61), дублювання інструментами або оркестровими групами вокальної лінії для її насичення (с. 67) забезпечення темброво-динамічних акцентів (с. 76-77) і врешті – створення самостійного оркестрового полотна, на тлі котрого розгортається вокальна лінія (с. 78). Всі перелічені прийоми, на думку композитора, можуть використовуватися не тільки для супроводу сольних голосів, а й різних вокальних ансамблів – від дуєтів до септетів (Koeschlin, 1959, с. 80)

Подібна класифікація типів оркестрового супроводу і прийомів оркестрування подана у праці С. Адлера (2002). Він так само виділяє супровід двох типів речитативу, де «...перший позначається просто як вокальна лінія з цифрованим басом, на якому імпровізуються акорд», а «другий тип складається здебільшого з простих блок-акордів, але в ньому більше використовується оркестр, і часто оркестрове переривання вокальної партії посилює драматизм» (с. 640); супровід сольної оперної арії або вокально-оркестрового твору, де присутні «прості фігури акомпанементу» в операх Дж. Верді (с. 643); ритмічне виокремлення інструментальних партій від голосу у Ж. Бізе (с. 644); барвистість оркестрування у вокальному циклі Г. Малера (с. 648); супровід вокальних ансамблів (зокрема квартетів) з легким оркеструванням, подвоєнням в

інструментальних партіях вокальних ліній, необтяженими тембрами оркестровими фігураціями в опері Л. ван Бетховена (с. 652).

Своєю чергою, Л. Бусслер (1879) в характеристиці супроводу керується не стільки роллю оркестру, скільки жанром, в якому він взаємодіє з голосом. Від цього залежатимуть інструментальний склад та способи його викладу. У жанрі водевілю <sup>12</sup> використовується невеликий танцювальний оркестр – п'ять дерев'яних (*Fl., Picc., Ob. 2 Cl., Fg.*), шість мідних (*2 Cor., 2 Trmb., Trbn., Tb.*) духових, ударні (*Timpr., Tamb., Tril., Cas. E Pt.*) та струнні (в кількості по одному-два інструменти на партію) (с. 4). Він дозволяє реалізовувати характер танцювальної музики, підтримувати ритм, дублювати вокальні лінії (с. 122-123), проводити оркестрові інтерлюдії та постлюдії (с. 123-124). Зрештою, більшого від нього не вимагається, зважаючи на несерйозність жанру, на чому наголошував Д. Клебанов (1972, с. 209-210).

Оскільки в ораторії та опері використовується великий симфонічний оркестр, відповідно до змісту і сенсу твору (Bussler, 1879, с. 216-217), це дозволяє композиторам створювати індивідуальний підхід як до оркестрування окремих номерів, так й варіативності у тембро-фактурному викладі (с. 217). На відміну від водевілю, вища підготовленість співаків в опері та ораторії дозволяє не дублювати їх вокальні партії оркестром, тому, на думку Л. Бусслера, головним його завданням є підтримка співака у «гармонічному контексті» (с. 218). Відмінність між цими жанрами полягає в розташуванні оркестру: в опері він знаходиться на авансцені або ямі, а в ораторії співаки та інструменталісти знаходяться на одному рівні. Тому в цьому жанрі акомпанемент має бути дискретним, аби не заглушати соліста/солістів. (с. 219).

Всередині оркестрування в супроводі голосу названі автори окремо виділяють акомпанемент хору. Тут вони демонструють певні схожості і розбіжності у своїй класифікації. Л. Бусслер (1879), керуючись жанром (як і в супроводі соліста/солістів) визначає чотири типи взаємодії хору з оркестром:

---

<sup>12</sup> Цей популярний у XIX столітті розважальний жанр відсутній у переліку Ш. Кеклена та С. Адлера через його неактуальність на момент створення ними своїх праць.

1) дублювання хорових партій оркестровими інструментами, використовуючи невідповідні (він називає мідні духові) лише в епізодах, що часто зустрічається у реквіємі (с. 221-222); 2) модифікація хорових партій оркестром з зосередженням на динаміці фігурацій в ораторіях і пасіонах (с. 223); 3) частково незалежний тематизм оркестру від хору у ораторіях і тому ж таки реквіємі (там само); 4) повна незалежність хору від оркестру з самотійними інтермедіями у операх (с. 352).

С. Адлер (2002) подає дещо подібну класифікацію, однак спирається не на жанр, а на оркестровий стиль певних композиторів. На приклад у творах Й. С. Баха (як і решти барокових композиторів) він відмічає використання оркестру для виділення початку і закінчень фраз у фузі, в той час, як гармонічний супровід утримується в групі басо-континуо (с. 658); у Ф. Й. Гайдна хорові партії повністю дублюються оркестром (с. 660); у К. Орфа фактури хору і оркестру знаходяться у постійній збалансованій взаємодії за рахунок використання хорових партій у вигідних діапазонах області виразності, часткового дублювання хорових партій оркестром та введенням легкого акомпанементу, що не закриває хор (с. 662-665).

Ш. Кеклен (1959) рекомендує в оркеструванні супроводу хору прораховувати кількість виконавців, оскільки від розмірів вокального колективу залежить вибір тембрових комбінацій і загальна звучність оркестрової фактури (с. 91). Відповідно цьому він визначає методи оркестрування, що ґрунтуються на функціях взаємодії співочого та інструментального ансамблів: 1) одноголосся оркестру і хору в унісон або октаву, що створює характер «...здорової та енергійної величі» (с. 109); 2) реалізація двох-, трьох- і чотириголосної фактури, де хорові партії дублюються інструментами оркестру (с. 109-111); 3) одноголосний хор (в унісон та/або в октаву) розгортається на фоні оркестрової гармонії з різними варіантами викладу (вертикальні акорди, арпеджіо, фігурації тощо) (с. 111-113), або оркестрового контрапункту (с. 112-116); 4) одноголосний оркестр на фоні хорової гармонії (с. 116); 5) поліфонізована фактура хору із оркестровим підкресленням (шляхом дублювання хорових партій) та/або

окремим його контрапунктом (с. 117-120); 6) оркестр доповнює поліфонічну фактуру хору новими голосами або створює інваріант хорових партій (с. 120-127); 7) оркестр і хор мають відмінний тематичний матеріал і фактурний виклад (с. 127-128); 8) оркестр і хор знаходяться в діалогічних позиціях (с. 129-131); 9) хор трактується як ще одна оркестрова група зі своїм характерним тембром (часто – без застосування літературного тексту) (с. 131-136).

Визначивши загальні рекомендації щодо оркестрування в певних жанрах, хочеться підбити проміжні висновки. Подані композиторами-авторами підручників та посібників з оркестрування рекомендації здебільшого стосуються танцювальних жанрів, маршу, поліфонічних жанрів, інструментального концерту. Значно менше – у жанрах симфонічної музики. Окремо значна кількість коментарів стосується жанрів, у яких взаємодіють співочі голоси з оркестром (опера, ораторія, кантата). Однак, методи їх оркестрування є відмінними від суто інструментальної музики, оскільки вокальна музика використовує літературний текст, який мусить враховуватися при вибудовуванні балансу звучностей.

Загалом рекомендації стосуються обраних інструментальних складів, методів функціонування оркестрових груп, викладу оркестрової фактури, тембрових комбінацій, оркестрового колориту і простору. На ці параметри звертають увагу всі автори при аналізі фрагментів партитур, різних за жанрами. Однак, не для всіх існують подібні рекомендації, що можна пояснити наявністю конкретних стійких рис у музичній мові та структурі, які й формують певний жанр.

Дж. Самсон у статті про музичний жанр, що міститься у «Музичному словнику Грова», зазначає, що при його утворенні провідним є принцип кодифікації повторень із закладеною перспективою для утворення нових кодів (Samsom, 2001). Воно є основою складання слухацького досвіду, організованого, довершеного і фіналізованого у вигляді певних жанрів (там само). Ці коди детермінуються залежно від концепції, однак можуть бути «впізнаваними»

навіть за відсутності певної жанрової назви. Наприклад, четверта частина «Presto» з квартету №14 «Смерть та дівчина» Ф. Шуберта за структурою є рондо-сонатою, однак дводольний розмір 6/8, характерна силабо-тонічна ритміка «восьма-чверть-восьма-чверть» (♩|♩ ♩ ♩) та швидкий темп дозволяють віднести його до танцювального жанру італійської тарантели. В музиці для оркестру цю функцію виконує й оркестрування, яке не тільки структурує музичний матеріал за рахунок оркестрової фактури, але й створює відповідні до жанру маркери оркестровими засобами. Для деяких типів жанрів ці маркери легко сприймаються слухачем, тому композитори-автори підручників та посібників з оркестрування надають для них точні рекомендації. Наприклад, у поліфонічних жанрах оркестрування підпорядковується композиційній техніці і слугує засобом організації тематичного матеріалу.

Стосовно танцювальних жанрів і маршу вони наголошують на опорі на метро-ритмічну складову, певний тип фактури й підборі відповідних до цього засобів оркестрування. Тому друга частина «На балу» «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза чітко ідентифікується як вальс за тридольним метром, гомофонно-гармонічним складом з характерним супроводом «бас-акорд-акорд», відповідним складом оркестру (малий симфонічний оркестр з арфами), що нагадує танцювальний, та певним типом оркестрування з чітким розподілом функцій: струнні виконують мелодичну і басо-супровідну, дерев'яні створюють тембровий контраст до струнних, дублюючи їх або граючи контрапункти, валторни утримують гармонічні педалі і заповнюють фактуру, арфи також забезпечують підтримку гармонії акордами та арпеджіо. Позначення оркеструванням жанрових маркерів зустрічається і в «Марші Радецького» Й. Штрауса-старшого, де аранжувальником Л. Вайнігером мілітаристичність підкреслюється застосування «військових» ударних інструментів (тарілок, малого та великого барабана) задля метричного поділу такту, а святковість виражається в безперервній грі мідних духових.

Звичайно, що жанрова назва створює певні очікування від твору й

«... частково зумовлює нашу реакцію на його стилістичний і формальний зміст» (Samsom, 2001). Однак у деяких випадках композитори після встановлення жанро-змістовної відповідності, повністю змінюють її внутрішню структуру, чим створюється когнітивний дисонанс у слухача. Подібне зустрічається у хореографічній поемі «*La valse*» М. Равеля, де початковий вальсовий характер поступово розмивається через швидку зміну тембрових комбінацій і багат шарове розгалуження оркестрової фактури (хоча деякі маркери жанру залишаються на місці, як-то силабіка в акомпанементі та тридольність мелодики). Поза тим, це також підтверджує роль оркестрування при детермінації жанру, оскільки воно висвітлює його характерні маркери в залежності від змістовного аспекту.

Оркестрування, також, може бути провідним при утворенні жанрового коду, або взагалі забезпечувати його існування. Мова йде про концерт та *concerto grosso*. Їх сутність полягає у наявності двох «дійових осіб» із різною звучністю, де менша – соліст/солісти – протиставляється та/або синтезується із більшою – оркестром. Тому автори в рекомендаціях зосереджується на ефективній реалізації їхніх партій, надаючи певні прийоми взаємодії оркестру із солістом/солістами, оскільки перший має більшу політемброву звучність здатної до різноманітного викладу, а другий/другі має обмеження у цьому порівняно з першим. І якщо протягом існування концепція концерту як такого могла змінюватися, а роль оркестрування або підвищувалася, або навпаки знижувалася чи нівелювалася (загадати такі прецеденти, як концерт для оркестру, концерт без оркестру, «Музика для...»), то у *concerto-grosso* наявність оркестру є обов'язковою умовою існування.

Менше рекомендацій подано стосовно інших оркестрових жанрів, як-то симфонії чи увертюри, через експліцитність індивідуальної композиторської концепції при їх формуванні. Л. Бусслер в оркеструванні симфонії спирається на тип чотиричастинного циклу (сонатне аллегро, повільне адажіо, скерцо або менует, фінал), що пояснюється часом створення його роботи, а саме остання третина XIX століття. Такий тип характерний для композиторів класицизму і

деяких композиторів наступних епох, однак не був стійким. Зокрема у В. А. Моцарта двадцять шість з сорока однієї симфонії містять подібну кількість частин, решта – тричастинні; у творчості Ф. Шуберта з дев'яти симфоній одна двочастинна; стільки ж частин в Симфонії №3 К. Сен-Санса; Симфонія №6 «Пасторальна» Л. ван Бетховена, «Фантастична симфонія» Г. Берліоза та Симфонія №3 «Рейнська» Р.Шумана мають по п'ять частин; різна кількість частин і у симфоній Г. Малера (від чотирьох до шести); Симфонія №2 Ф. Мендельсона поготів має одинадцять частин.

Крім того, жанрова належність частин симфоній так само виходить за межі запропонованого Л. Бусслером типу. Третьою частиною чотиричастинного циклу Ф. Й. Гайдна та В. А. Моцарта й справді був менует, а Л. ван. Бетховен у симфоніях замість менуету використовував скерцо. Однак автори подальших епох або змінювали цей тип, або синтезували різні жанри: у третій частині Симфонії №3 Й. Брамса містяться жанрові ознаки вальсу, Г. Малер Симфонію №5 розпочинає траурним маршем, а Скерцо Симфонії №6 містить в собі ознаки маршу і лендлеру; Г. Берліоз у загаданій «Фантастичній...» використовує вальс (друга частина) і марш (четверта частина). Таким чином, при організації симфонії на перший план виходять авторський задум і особливості музичної мови композитора. Оркестрування ж стає у підпорядковане положення, тому автори пізніших робіт не вдаються до його типологізації у подібного роду жанрах.

Враховуючи вищевказане, можна дійти висновку, що кореляція жанру і оркестрування з композиторської перспективи визначається ефективністю передачі жанрових маркерів, їх відбиття та акцентування оркестровими засобами. Там, де маркери є основоположними і формують уявлення слухача про жанр (як у поліфонічних, танцювальних, марші, концерті), його взаємозалежність з оркеструванням є очевидною, що уможливлює типологізацію. У випадку лабільності жанрових рис, оркестрування підпорядковується індивідуальному задуму і композиторській техніці.

Жанр в музикознавчих розвідках часто займає чільне місце. Особливо це



помітно в роботах, для яких він не є центральною темою, однак побіжно висвітлюється в контексті розповіді про композиторську творчість, оркестрування та оркестровий стиль. Значна кількість літератури подібного роду містить різні погляди, тому в межах роботи варто зосередитися на джерелах, де встановлюється зв'язок між оркеструванням/оркестровим стилем та жанром.

У роботі С. Коробецької (2011) про оркестровий стиль, кореляція між ним і жанром встановлюється на основі двох точок дотику: «внутрішнім» змістовним аспектом – функціонування оркестрового стилю лише в умовах оркестрових жанрів (с. 35), та «зовнішніми» типами і умовами виконання – вибір інструментального складу, формат виконання (концерт для соліста/солістів з оркестром, симфонія, ораторія тощо) і акустичний простір (с. 36-37). На її думку, вплив жанрової складової в оркестрових стилях композиторів різної доби мав різний ступінь домінування: у докласичну та класичну епоху жанр диктував методи оркестрування, що впливало на реалізацію стильових засобів (с. 37-38); композитори-романтики навпаки – підпорядковували жанр під свій індивідуальний стиль, створюючи нові моделі за рахунок того ж самого оркестрування (с. 38); закладена в епоху романтизму індивідуалізація жанрів продовжилася у XX столітті, тому і засоби оркестрового втілення обиралися більшою мірою відповідно до композиторської концепції, аніж до жанрового визначення (там само). Зважаючи на це, дослідницею виділено певний тип оркестрового стилю – жанровий, яке реалізується тільки у музиці певного типу і має свої визначальні риси (Коробецька, 2011, с. 37). Подібний тип стилю зі схожими характеристиками пропонує і С. Шип у своїй типології художніх стилів (Шип, 2023, с. 73).

Додатково С. Коробецькою надана спрощена типологізація жанрів оркестрової музики на симфонічну та камерно-оркестрову, де визначальними є інструментальний склад (2011, с. 36) та «відмінності композиційної масштабності» (с. 37). При цьому усталені інструментальні жанри (авторка наводить у приклад симфонію, симфонієту, концерт, сюїту, увертюру, фантазію, рапсодію), які асоціюються в першу чергу з великим оркестром, можуть

виконуватися меншими складами відповідно до «масштабу авторської концепції» (с. 36-37).

Запропонована типологізація підпорядковується концепції С. Коробецької про кореляцію жанру та оркестрового стилю. Однак вона є односпрямованою, оскільки дослідницею опускаються вокально-оркестрові жанри по типу вокального циклу з оркестром, ораторії чи опери. В них наявність цього типу інструментального складу (різного за масштабом) є обов'язковою умовою, а його роль є важливою при формуванні внутрішнього і зовнішнього змістовного аспектів.

Про цей жанровий тип розмірковує С. Бородавкін в контексті визначення оркестрового стилю Й. С. Баха (Бородавкін, 1998а; 1998b). Подана автором концепція передовсім, спирається на техніку оркестрування (Бородавкін, 1998а, с. 7-8), тому ним зроблено детальний аналіз прийомів та засобів застосованих у різних жанрах. Його положення було розглянуто у попередньому підрозділі, через що пропоную підсумувати принципи оркестрування в умовах конкретних жанрів.

У вокально-інструментальних творах, зокрема кантатах та ораторіях, автор визначає типи оркестрового вирішення в залежності від змісту літературного тексту і драматургічного розміщення конкретного номера. Зокрема, у хоралах та Й. С. Бах застосовує дублювання вокальних партій інструментами оркестру, подекуди вдаючись до інваріантного викладу (на кшталт фігурування) (Бородавкін, 1998b, с. 15). У хорах композитор використовує два типи оркестрової реалізації: 1) як і в хоралах – дублювання та підтримка групою *basso-continuo* (що, на мою думку створює чіткість хорового звучання); 2) багатоголосний виклад із контрапунктуючими партіями оркестру (що дає яскраве і різноманітне звучання) (там само). У речитативах, знов таки в залежності від змісту тексту, використано групу *basso-continuo* в якості підтримки, та різноманітні сольні інструменти, як «мелодично розвинуті голоси» (Бородавкін, 1998b, с. 15-16). В аріях, аріозо та вокальних ансамблях застосовується різнобарвність усіх голосів за рахунок тембрової специфіки

кожної з партій; при цьому інструменти за тематичним наповненням не поступаються співочим голосам (Бородавкін, 1998b с. 16). Хочеться від себе зауважити, що визначені дослідником типи взаємодії оркестрових інструментів зі співочими голосами є подібними до тих, що пропонували Л. Бусслер, С. Адлер та Ш. Кеклен у своїх працях.

Стосовно інструментальних творів С. Бородавкін знаходить більш чітке розмежування принципів оркестрування. Танцювальні номери оркестрових сюїт, на думку автора, мають переважно гомофонно-гармонічний склад (Бородавкін, 1998b, с. 11), що зумовлює: чотириголосний виклад фактури, меншу ступінь варіювання оркестрових складів, певний тип дублювання партій, підлегле положення духових інструментів струнним (однак у моменті викладу контрастного матеріалу все ж встановлюється їх рівноправність), утримання одного викладу фактури протягом тривалого часу, залежність темброво-фактурного викладу від жанрової належності частини циклу та її положення у формі (с. 11-12).

В концертних жанрах оркестрування залежить від конкретного випадку. У Брандербурзьких концертах поліфонічність викладу підкреслюється рівноправністю «концертуючих інструментів, оркестрових груп і партій» (Бородавкін, 1998b, с. 11). Оркестровий склад кожного з концертів є своєрідним. Від нього залежить кількість проведень основної теми та її темброва варіативність, тому С. Бородавкін підкреслює взаємозв'язок форми і фактури з оркестровим складом (там само). Він ж й регламентує прийоми оркестрування, які реалізують концертність: наявність тембрової колористики (с. 11), варіювання (с. 9), різноманітних тембрових комбінацій (с. 10), відсутність закріплених функцій за інструментами, регулярна зміна кількості голосів, звідси – різноманітність фактурного викладу (там само).

На думку С. Бородавкіна, протилежний підхід Й. С. Бах демонструє в концертах для одного або кількох сольних інструментів. Там проявляється опора на партії *solo/soli*, оскільки вони «...значно розвинуті, мають віртуозний характер та знаходяться на першому плані» (1998b, с. 13). Своєю чергою, оркестр

забезпечує підтримку соліста/солістів, що виявляється у більш спрощеному викладі (там само). Однак, при цьому методи взаємодії можуть бути доволі різноманітні: оркестр може дублювати сольну партію/партії, протиставлятися йому/їм, створювати контрапункт, акомпанувати; можливий зворотний підхід – *solo* акомпанує оркестру, *solo* супроводжується одним інструментом, або взагалі – викладатися самостійно, без супроводу (там само).

Загалом, враховуючи детальний опис С. Бородавкіним принципів оркестрування в жанрі концерту, можна сформулювати такі положення: наявність чітко визначеної сольної партії/партій, їх розвинута віртуозність, різноманітна роль оркестру (суто супровідно-підтримуюча, контрапунктуюча, солююча), динамічні протиставлення *solo* і *tutti*, наявність тембрової драматургії, яка формується шляхом використання тембрових семантики та комбінаторики. Подібні тези зустрічаються в різних наукових розвідках, позаяк жанр концерту викликає зацікавленість широкого кола дослідників.

В. Ракочі (2021) у дослідженні «Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр» визначає три характерні ознаки жанру: 1) наявність кількох неоднакових за кількісним складом сторін діалогу (соліст/солісти і оркестр) у процесі музичного розгортання; 2) антитези звукових потужностей, технік і манер гри; 3) елемент змагальності протидійних сил (с. 123-124). При цьому його формування залежало від розвитку оркестру, що зумовлює їх пряму кореляцію, оскільки «...обидва процеси (еволюція жанру і оркестру – В. Б.) є потужними перманентними каталізаторами трансформацій один одного» (с. 409). Звідси витікають різні типи оркестрового викладу, в залежності від епохи.

В барокових концертах дослідник виділяє дві стильові моделі – кореллівську, та вівальдівську, котрі зумовлюють принципи оркестрування. Для першого типу характерними є «тембрально монохромний і численно невеликий оркестр», «...різна кількість частин у концертах, вільне варіювання послідовності темпів, тематична єдність *tutti*- й *solo*-епізодів, непередбачувана кількість таких епізодів, тріо-сонатний склад *concertino*, незначний ступінь контрастності і рівний статус

*concertino i grosso*» (Ракочі, 2021, с. 286). У другому типі наявні тричастинна будова циклу з певною темповою послідовністю (швидко-повільно-швидко), різноманітний за складом оркестр, «мотивна мозаїчність» у першочерговому *tutti*, фактурний контраст між *solo* і оркестром (там само).

В. Ракочі підкреслює внесок А. Вівальді у формування концерту, вважаючи його пошуки більш перспективним (2021, с. 284). Тому аналізуючи його концерти для струнних інструментів, дослідник формулює дев'ять груп інновацій в оркеструванні, які узагальнено можна подати так: 1) абсолютне соло – використання від одного до трьох інструментів *solì* без супроводу, що утворює контраст з наступним *tutti*; 2) способи виділення соліста на тлі оркестру за рахунок технічно складнішого матеріалу у *solo/solì*, раптової відсутності супроводу, тривалої паузи або педалі в оркестрі під час гри соліста; репетицій у партії *solo*; 3) введення нового музичного матеріалу за рахунок зміни оркестрування; 4) застосування точного (для ущільнення політембрового викладу) або фоно-орнаментального (для функціонального розмежування ліній і меншої звучності) дублювання; 5) надання перегукуванню двох функцій: створення динамічного, регістрового, фактурного і тембрового контрасту та більш зручного розподілу матеріалу між виконавцями; 6) утворення контрасту за рахунок: тембрових або фактурних змін у структурованих партіях, неоднакового музичного матеріалу у двох партіях; 7) виклад матеріалу частин різними за складом ансамблями; 8) введення солювання в оркестрі («внутрішнє оркестрове соло»), що є протилежним до основного соліста («зовнішнє соло»), змінює характер викладу і вносить новий тип взаємодії, окрім усталеного соліст(и)-оркестр; 9) використання розширеного оркестрового складу (зокрема за рахунок введення контрабасу, як постійного учасника басової групи) (Ракочі, 2021, с. 190-199). Подібні типи викладу можна вбачати при аналізі концертів наступних епох.

Загалом, в оркеструванні для барокового концерту В. Ракочі (2021) відзначене наступне: опора на струнний оркестр, опціональне або обмежене додавання до його складу духових (с. 282-283); відповідність оркестрового

викладу до типу форми (наприклад, у тричастинному концерті – почергове проведення тематичного матеріалу у *tutti* та *solo* у крайніх частинах, відсутність *tutti* у середній) (с. 283-284); переважання гомофонного викладу над поліфонічним; наявність драматичного контрасту, підкресленого різнотематичним викладом *solo* й *tutti*; відхід від функціональної закріпленості інструментів (с. 284); наявність поміркованої тембрової колористики згідно до художніх потреб, з іншого боку – пошуковості у цій сфері (с. 284-285); підкреслення оркестровими засобами динамічних відтінків (с. 285);

Щодо класичного концерту, автор зазначає про наявність трьох стильових моделей – барокової, класицистичної та мішаної. Для першої характерні ті риси, що були перелічені раніше. Для третьої існує два підтипи: а) «барокова модель (риторнелна форма, *basso continuo*, незмінно спільна гра соліста і оркестру) із рисами класицистичного концерту (оновленню інтонаційних зворотів, або посиленню контрасту в межах одного музичного матеріалу)» (Ракочі, 2021, с. 395); б) «класицистична модель з рисами барокового концерту (*basso continuo* у складі оркестру і тяжіння до риторнелної форми)» (там само).

Опорою для класицистичної моделі стала творчість Ф. Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Вона демонструє поступову відмову від барокових рис *concerto grosso* на користь сольного концерту та *sinfonia concertante*. Визначальними характеристиками стали використання концертної сонатної форми в першій частині, орієнтація на парний склад оркестру, що охоплював три, а подекуди й чотири групи інструментів, а також зростання ролі оркестру, що призводило до симфонізації концерту та урізноманітнення його функцій (Ракочі, 2021, с. 5).

Однак їхнє трактування жанру все ж було дещо відмінне. Зокрема Ф. Й. Гайдн разом із розвитком сольного концерту, створив гібридний жанр – концерт симфонію або *sinfonia concertante* (де посилюється роль симфонізму), розширив оркестровий склад до поліфункціональних трьох груп, переосмислив функції окремих інструментів та груп оркестру зі супровідної до сольної, відокремив соліста від оркестру (Ракочі, 2021, с. 378-379). В. А. Моцарт в свою чергу, розвивав переважно сольний концерт, підвищив роль оркестру, співмірну

із солістом в поданні тематичного матеріалу, індивідуалізував сольну партію з врахуванням технічних та виразових можливостей конкретного інструмента, посилив драматичність за рахунок напруженої сольної-оркестрової взаємодії (Ракочі, 2021, с. 382-393).

Підсумовуючи, за В. Ракочі, в оркеструванні для класицистичного концерту характерним є: розуміння тембрового-виразних можливостей оркестру; відповідність оркестрового складу обраному солісту (для тембрового відтінення останнього); утвердження симфонічного оркестру з трьома групами; підкреслення контрасту політембровістю обраного складу; наявність функціональності голосів гомофонної фактури, різноманітність їх викладу; різний ступінь тембрового контрасту, звукової щільності та змагальності за рахунок суто оркестрових епізодів, епізодів *solo* із супроводом (у подвійній експозиції) та сольних каденцій (2021, с. 396-398).

В межах типологізації барокових концертів на *solo* (з явним позаоркестровим солістом і оркестром), *ripieno* (без солістів) і *grosso* (з кількома солістами та оркестром), автор зосереджує увагу на останньому зважаючи на його актуальність у музиці ХХ століття: «Потреба диференціювати *concerto grosso* й сольний концерт стосується не лише творів першої половини ХVІІІ ст., а й нашого часу. У цьому переконують часті експериментування ... до яких вдавались композитори ХХ ст...» (Ракочі, 2021, с. 153). Його дефініція цього типу надана як концерт, «...у якому зіставлено дві різні за кількістю та принципом організації групи виконавців: *concertino* – це менша, а *grosso* – більша кількість музикантів. Партії в першій групі виконуються одним виконавцем (ансамблевий принцип), у другій – кількома (хоровий принцип)» (Ракочі, 2021, с. 153). В. Ракочі розмежовує *concerto grosso* і концерт з кількома солістами за рахунок позначенню назви груп *concertino* і *grosso* в партитурі, кількості партій *basso-continuo* та функціям і статусу оркестру (там само).

Про роль *concerto grosso* у сучасній українській музиці згадує також й І. Тукова. На її думку, тенденція звернення до жанрів минулого, обумовлює використання цього типу концерту сучасними композиторами (сама авторка

згадує З. Алмаші, В. Губаренка, В. Камінського). Тому для визначення їх методів роботи із цією жанровою моделлю, вона передусім визначає її характерні ознаки: багаточастинність структури, де співвідношення частин будується за принципом контрасту (образного, тематичного, темпового, ладового тощо); наявність чергування повільних гомофонних частин зі швидкими поліфонічними; контрастне зіставлення матеріалу у групах *concertino* та *ripieno* як принцип формотворення; функціональне і темброве виокремлення вказаних груп (Тукова, 2003, с. 12).

З іншого боку *concerto grosso* розглядає І. Гребнева (2017). Вона виводить цей жанр на рівень стилю, визначаючи типові для нього риси. Серед таких, авторка виділяє естетичну самостійність від утилітарних функцій, взаємозв'язок трьох типів інструментального музикування (сольного, ансамблевого та оркестрового), нерозривну єдність виконавської та композиторської практик (що визначає його як композиторсько-виконавський жанр), наявність інваріантних ознак залежно від кількості та якості інструментального складу, потенціал у розвитку інструментальних сольних стилів (завдяки яким формується симфонічне оркестрове виконавство) (Гребнева, 2017, с. 97). Ці тези обґрунтовують реалізацію стильових ознак жанру у системі композиторського стилю.

Повертаючись до питання кореляції жанру та оркестрування, варто звернути увагу на конкретні аспекти, висвітлені дослідниками в різних оркестрових творах. Крім розглянутих раніше вокально-інструментальних та концертних, багато музикознавчих розвідок присвячено симфонії. Оркестрування в ній так само висвітлюється з позиції відповідності до жанрових рис.

Крім уже згаданих оркестрового складу, функціонального співвідношення груп, викладу оркестрової фактури, науковці вказують на значний вплив оркестрування на побудову музичної форми, вкрай важливої для цих жанрів. В цьому аспекті увага приділяється тембровій складовій, оскільки вона «...значною мірою обумовлює процеси формотворення, особливості композиції і драматургії» (Жарков&Коханик, 2020, с. 96). Зокрема, в контексті аналізу



оркестрового письма Ф. Й. Гайдна, А. Трофімов (2019) вказує на «закони з вибудовування тембрового профілю симфонії», до яких він відносить відповідне до частини чергування зон яскравого, туттійного звучання (сонатне *allegro*, менует і фінал) з легким, прозорим (повільні частини й тріо менуету), наявність різного типу тембрової архітекτονіки (з «мінімальною кількістю градацій щільності» до більш складної, з введенням «соло партій»), вибір характеру (однорідні і політемброві) і частоти змін однорідних тембро-фактурних секцій (де «найбільш статичною виявляється друга - повільна частина», а «динамічною і мінливою - перша та заключна частини циклу») (с. 185-186). Стосовно останнього, схоже твердження залишає Г. Савченко (2021а) в контексті аналізу Симфонії №1 Д. Клебанова (с. 68)

На вплив тембрової складової на побудову форми у Симфонії №3 Й. Брамса вказує і Г. Кларк Мур / *Hilarie Clark Moore* (1991), коментуючи так: «Шляхом вибору конкретного інструменту або інструментів Брамс досягає широкого діапазону тембральних відмінностей, від однорідної до неоднорідної оркестрової звучності. Оркестрові тембри і частота їх зміни, а також безперервність та переривчастість під впливом оркестрових флуктуацій сприяють акцентуації провідного голосу та посиленню рис форми» (с. 5). Слід додати, що темброва колористика бере участь при формотворенні не тільки у симфонії. Так само значна роль їй приділяється у симфонічних п'єсах (що спостерігається на приклад аналізу О. Жаркова та І. Коханик «*Prélude à l'Après-midi d'un faune*» К. Дебюссі (2020, с. 107)) і оркестрових сюїтах (по типу «*Symphonische Tänze*» Е. Гріга, які аналізуються Р. Урнежюсом (2018, с. 186)). Це можна пояснити потужним потенціалом політембрового інструментального колективу (яким є оркестр), актуалізація якого виникає у процесі фактурного викладу. Для більшості оркестрових творів, а в особливості програмних, темброва драматургія є необхідністю. Тому не дивно, що оркестрова колористика переймає на себе структуруючу роль, функціональне значення якої принагідно слід назвати

«темброва композиція»<sup>13</sup>.

Дослідження музикознавчих розвідок в питанні кореляції жанру й оркестрування дає розуміння про наявність спільних та відмінних рис з композиторською перспективою цієї проблематики. До подібного відносяться обумовленість вибору оркестрового складу та встановлення функціонального значення його груп згідно з жанровою моделлю, характерна для жанру техніка оркестрування, відбиття оркестровими засобами жанрових маркерів, відповідна роль тембрової колористики у формотворенні і фактурі.

Головна відмінність музикознавчої перспективи полягає в аналітичному фокусі, який досліджує результат пост-фактум. Автори-композитори надаючи свої рекомендації не враховують особливості музичної мови того, хто буде оркеструвати, його композиторську техніку, стилістичні нахили, естетичні уподобання і загалом – мистецьку індивідуальність. Тому у своїх коментарях вони виходять на рівень узагальнень, особливо в тих жанрах, де найлегше виокремити їх маркери.

Музикознавці, своєю чергою, мають за відправну точку назву твору, яка може містити жанровий показник, що вже створює певні уявлення про його оркестрове втілення. В такому випадку дослідниками встановлюється відповідність або не відповідність оркестрування до обраної назви. За відсутності жанрового показника у заголовку, дослідники мають змогу проаналізувати стильові особливості, складові музичної мови, структуру і методи викладу оркестрових партій, що дозволить визначити жанрову належність. Аналіз творів подібного плану дає можливість прослідкувати динаміку еволюції жанру і його видозміну в творчості окремого митця, в межах композиторської школи або в конкретному часовому проміжку.

Відмінність поглядів композиторів та музикознавців також можна пояснити

---

<sup>13</sup> Його визначення міститься в згаданій мною статті О. Жаркова та І. Коханик про твір К. Дебюссі: «Темброва композиція ... структура оркестрового (політембрового) твору, один із шарів всієї композиції, яка регламентує відносини різних оркестрових елементів між собою та з іншими елементами музичної мови, обумовлює тембровий синтаксис і розкриває семантику інструментального втілення композиторської ідеї» (Жарков&Коханик, 2020, с. 99).

різновидом їх праць: перші викладають свої тези у методичній літературі, тоді як другі надають результати своїх досліджень у науковій.

#### **1.4. Орестрування в аспекті творчого діалогу в часопросторі: історично орієнтоване орестрування**

Створення нових орестрових редакцій давніх творів є важливим аспектом композиторської діяльності. Про це можуть свідчити численні орестрування творів Й. С. Баха, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя та К. Монтеверді, зроблених у ХХ столітті А. Казеллою (Bach-Casella, 2017), О. Респігі (Bach-Respighi, 2017), Дж. Маліп'єро (Malipiero, б. д.), А. Шенбергом (*Compositions by Arnold Schönberg*, 2025) й А. Веберном (Mazzotti, 2008) тощо. Тенденцію «осучаснення» творів минулого засобами орестру можна пояснити підвищеним попитом на давню музику у слухачів й виконавців (Haskell, 2001) і формуванням «сучасного орестру» кінця ХІХ-ХХ століття, що має свій виразовий потенціал і гнучку відповідно до художніх потреб структуру (Ракочі, 2020а, с. 202).

Взаємодія із музикою минулих століть на рівні орестрування нерідко проявляється у підкресленні стильових рис часу її створення. В контексті цієї дисертації такий спосіб, заснований на роботі зі стильовою моделлю певної епохи або композитора, пропоную визначити як «історично орієнтоване орестрування». Оскільки це поняття в науковому обігу обґрунтовується вперше, вважаю доцільним звернутися до сфери виконавської музичної практики, де є розроблене поняття «історично орієнтоване виконавство».

Загалом, «автентичне», «історично інформоване» або «історично орієнтоване» виконавство<sup>14</sup> обґрунтовано у багатьох джерелах (Величко, 2015; Єрмак, 2020; Коденко, 2020; Ніколаєвська, 2017; Сікорська, 2016; Butt, 2001; Lawson&Stowell, 1999). В іншомовних працях, зокрема, під «автентичним» розуміється таке виконання, де застосовано один або комбінацію кількох

---

<sup>14</sup> Попри лексичну різність, подані у переліку назви є синонімами одного типу виконавської практики (Butt, 2001).

підходів: «...використання інструментів епохи композитора; використання виконавських технік, задокументованих в епоху композитора; виконання, засноване на значенні першоджерел для конкретного твору; вірність намірам композитора щодо виконання або типу виконання, якого бажав або досягнув композитор; спроба відтворити контекст оригінального виконання; спроба відтворити музичний досвід первинної слухацької аудиторії» (Butt, 2001). Серед першоджерел, з якими мусять працювати музиканти під час підготовки, є як музичні – автографи оригіналу, ескізи і чернетки творів, виконавські й теоретичні трактати – так й позамузичні, по типу згадок у літературі, журналів, газетних повідомлень, листів, щоденників, каталогів, реклами тощо (Lawson&Stowell, 1999, с. 17).

Схожим чином обґрунтовується концепція історично інформованого виконавства у Н. Сікорської (2016), яка базується на «системному підході до реконструкції традицій музики минулого» (с. 196). Окрім переліченого вище, авторка пропонує виконавцям спиратися також на сучасні наукові дослідження (крім першоджерел), розбиратися в історичному контексті творчості композиторів, заглиблюватися у спосіб музичного мислення тої епохи, національної школи та композиторського стилю, проводити аналіз композиційних технік, знаходити обґрунтоване визначення «жанрового стилю» кожного твору, опановувати «...стильовими елементами, композиційною й інтонаційною лексикою та виконавськими прийомами», а також мати певний артистичний образ виражений у «...невимушеності, “не-концертності” сценічного образу артистів, їхній непоказній поведінці» (Сікорська, 2016, с. 196-197). До вказаного слід додати й ідею І. Коденко (2020) про кореляцію «методів деконструкції та історичної реконструкції» (с. 103), сутність яких полягає у досягненні явища давньої музики через руйнування її стереотипів «для розуміння істинного смислу речей», з наступним їх синтезом (що і є реконструкцією)» (с. 101-102).

Ю. Ніколаєвська (2017) пропонує власне обґрунтування цієї практики,

впроваджуючи концепцію під назвою «аутентична виконавська стратегія»<sup>15</sup>. Її тлумачення наступне: «Це – така організація модальної форми музичного твору, що базується на стійкій системі орієнтирів (закладених у тексті твору) та відтвореній в акустичній формі, що співвіднесена з традиціями епохи, в якій цей твір було створено (включаючи весь комплекс засобів музичної виразності)» (Ніколаєвська, 2017, с. 194). Дослідниця звертає увагу, що сучасний підхід у виконанні давньої музики спирається на синтезі академічної і автентичної традицій: від першої береться система засобів виразності й інструментарій, а від другої естетичні засади та досвід першовідкривачів цього руху.

Відносно розвитку цього типу практики варто зазначити, що він розпочався ще з середини XVIII століття у Англії, але значного поширення отримав саме у середині XX століття<sup>16</sup> (Haskell, 2001). О. Величко (2015) пояснює це глибоким інтересом сучасників до музики минулого і бажанням відновити забуті твори. Науковиця наводить перелік фестивалів, тематика котрих присвячена докласичній музиці. Їхня поширеність приводить до появи колективів, які спеціалізуються в цій сфері, а це, своєю чергою, зумовлює відкриття у закладах вищої освіти відповідних профілізацій. Дослідницею підмічено, що тенденція «вірного» трактування давньої музики змінила дискурс уваги виконавців, науковців та педагогів на «...переосмислення усталених традицій прочитання музики різних епох з урахуванням естетики, тембро-акустичного образу епохи, темпово-часової драматургії технічно-виконавських засобів, а також послідовної ретроспекції виконавських манер та освітніх систем, викладених у трактатах, методах, інструментальних школах визначними виконавцями-віртуозами, педагогами, конструкторами-органологами минулих епох» (Величко, 2015, с. 90).

Проте подібний підхід викликає активні дискусії в музичній сфері. Зокрема

---

<sup>15</sup> З точки зору Ю. Ніколаєвської, поняття «стратегії» може бути застосоване не тільки до виконавської практики, оскільки у власній монографії (Ніколаєвська, 2020) нею виокремлюються різні типи стратегій, на кшталт композиторської, слухацької, інтерпретаційної, комунікативної тощо.

<sup>16</sup>Показово, що розвиток історично інформованого виконавства хронологічно співпадає з появою значної кількості редакцій та оркеструвань давніх творів, про які зазначалося на початку.

критиці піддається сама ідея «автентичності» такого виду практики, оскільки сучасні музиканти не можуть наблизити виконання «до того звукового образу, який мав на увазі композитор» (Харнонкурт, 2002, с. 8), а слухачі не здатні почути її «вухами того часу», оскільки вони мають попереднє ставлення до цієї музики як до усталеного «шедевру мистецтва», не знаходячись у моменті її першовідкриття (Kivy, 1988, с. 283). Це ставить під сумнів і назву такого типу практики, про що розмірковує Є. Лазаревич (2017). Спираючись на Р. Тарускіна, Дж. Кермана та інших західних науковців, авторка описує поступовий відхід від концепції «автентичного виконання» до «історично орієнтованого», або «історично інформованого». Це пояснюється тим, що для передачі реального (автентичного) звучання творів минулих часів необхідне розуміння традиції їх виконання. Для цього важливою є поступова передача знань і навичок від попередніх поколінь наступним, як це відбувається у народній музиці. «У виконавців давньої музики XX ст. відсутня ланцюговість передавання і засвоєння традиції. Наслідком цього ... стало акцентування уваги на матеріальних аспектах виконання, а не на виконавських техніках, стилях, естетичних завданнях», – наголошує Є. Лазаревич (2017, с. 254). Попри критику, розвиток цього напрямку в музичному мистецтві не зупинився і сучасні інтерпретатори давньої музики, на думку дослідниці, змогли адаптувати досвід попередників у цілком органічну концепцію.

Враховуючи досвід виконавської практики, здається можливим обґрунтування історично орієнтованого оркестрування як такого, у якому передано стильові та жанрові особливості певної епохи чи конкретного композитора. Це твердження дотичне до поняття «стилізація», у зв'язку з чим пропоную розглянути його з точки зору оркестрування перед формулюванням власної концепції.

Проблематика стилізації достатньо добре розроблена в музикознавчих джерелах (Бондар, 2019; Данилець, 2021; Мельник, 2020; Кушнірук, 2023; Шип, 1989; Щітова, 2011). Використаю таке його тлумачення: «Стилізація – формотворчий прийом композиторської техніки, пов'язаний із переважно

цілеспрямованим наміром автора імітувати ознаки моделі чужого стилю з метою певного концептуального вирішення власного творчого задуму» (Кушнірук, 2023, с. 614). Складові стильової моделі – це система виразових засобів «найбільш характерних для музики певної епохи або окремого автора» (Бондар, 2019, с. 97). Під час стилізації автор неодмінно «вступає в діалог з творчою особою іншої епохи», оскільки вона вимагає від нього наявності «...тонкого художнього смаку, відчуття міри, свого “я”» (Щітова, 2011, с. 226). При цьому інший стиль може відтворюватися з максимальною точністю або синтезуватися з елементами сучасної музичної мови (Бондар, 2019, с. 97).

Існують прецеденти, коли автор стилізації спирається не тільки на стильову модель конкретної епохи чи композитора, скільки на жанр (наприклад, барокове *concerto grosso*). В такому випадку жанрова назва дає установку на сприйняття «кола відповідних історико-стильових асоціацій» (Мельник, 2020, с. 161), та зберігається «особливе ставлення до жанрового інваріанту, константність якого має здатність накопичувати щоразу нові типізуючі значення» (там само, с. 167).

Прояви стилізації в оркеструванні помітні не тільки на рівні технічних прийомів. Маючи в арсеналі знання про функціональне трактування інструментів, типові комбінації, колористичні засоби та організацію фактури, автор може скласти власну «темброву композицію» (Жарков&Коханик, 2023) уподібнюючи її до «чужої» стильової моделі. Міра використання характерних рис оркестрування, притаманних певній епосі та/або композитору, зумовлює різні рівні стилізації. Пропоную позначити їх як *часткову*, *неповну* і *повну*, спираючись на концепцію стилізаційної музично-мовної взаємодії С. Шипа (1989, с. 96-97).

На рівні *часткової стилізації* автор бере загальні характерні риси стилю епохи / композитора й сполучає їх з його власним авторським стилем, який можна відносно легко ідентифікувати. Таких прикладів існує безліч, тому наведу Камерну симфонію №7 Є. Станковича, де для автора «жанрово-стильовою моделлю ... стали концерти А. Вівальді і барокова модель концерту в цілому» (Коханик, 2010), або симфонічний цикл «Українські народні танці» (Данилець,

2021, с. 119) чи Симфонію №5 «Pro memoriam» (Макаренко, 2015, с. 154) Л. Колодуба, де засобами оркестру відбувається стилізація під народне вокальне та інструментальне виконавство.

При *неповній стилізації* композитор може використовувати окремі характерні риси оркестрування стильової моделі (наприклад прикметні оркестрові прийоми, організацію оркестрової фактури, побудову форми та виклад гармонії засобами оркестрування), але на рівні музичної мови залишається в межах свого стилю. Тут варто згадати цикл «*Palladio*» сучасного британського композитора К. Дженкінса, котрий за типовими ознаками (струнний оркестр, структура циклу «швидко-повільно-швидко», риторнелна побудова, гармонічна послідовність), відповідає бароковому жанру *concerto grosso*, однак на рівні музичної мови сприймається як твір ХХІ століття (Burns, 2020). В подібному ключі можна сприймати й твір «*Rendering*» Л. Беріо: хоча автор у якості композиційного матеріалу бере фрагменти з незавершеної Симфонії №10 Ф. Шуберта, у місцях «заповнення прогалин» (*Rendering (author's note)*, б. д.) проглядаються риси оркестрового стилю класика ХХ століття (на кшталт багатоголосного *divisi* струнних, викладу тематизму тембрами ударних тощо).

Рівень *повної стилізації* передбачає ситуацію, при якій автор повністю перебирає на себе стиль епохи або конкретного композитора, розчиняючись у ньому настільки, що ми не можемо визначити його індивідуальний стиль. При тому, власна «художня позиція» автора стилізації та першоджерела, до якої вона наближується, може бути сильно відмінною (Шип, 1989, с. 97). У зв'язку із цим, на мою думку, виникає унікальна стратегія оркестрування, яка у межах цього дослідження названа як «історично орієнтована».

Сформулюю його визначення, спираючись на концепції Ю. Ніколаєвської (2017, с. 194) та Г. Савченко (2022, с. 87): ***історично орієнтоване оркестрування*** – метод організації тембро-фактурної структури твору, що дозволяє узгодити фіксований кінцевий результат із традиціями епохи, до якої твір належить. З огляду на введення нового поняття вважаю



доцільним викладення його ключових положень:

1. обраний інструментальний склад є подібним або відповідним до конкретної доби;
2. зберігаються головні риси оркестрового стилю епохи / національної школи / композитора;
3. в оркеструванні підкреслені характерні жанрові ознаки;
4. музичний склад і фактура співвідносяться з такими у певному епохальному стилі;
5. прийоми оркестрування і коло засобів музичної виразності (таких, як темброва колористика, агогіка, артикуляція, інструментальні техніки) є характерними стилю епохи / національній школі / певного композитора.

Стратегія історично орієнтованого оркестрування може бути використана як в оригінальних композиціях, так і при роботі із «чужим» авторським текстом. Враховуючи останнє твердження, необхідно окреслити коло питань, які пов'язані зі сферою аранжування. Зокрема, першим є термінологічна різноманітність, якою описують цю сферу композиторської діяльності.

Іншомовні джерела, трактуючи поняття «аранжування», вказують на адаптацію твору для іншого інструментального носія, або його [твору] доопрацювання чи спрощення, незалежно від зміни носія (*Arrangement 2b. Merriam-webster*, б.д.; Boyd, 2001). Схоже визначення пропонує Б. Фільц: «Аранжування – перекладення (пристосування) музичного твору, написаного для одного інструмента (голосу) або складу інструментів (голосів) для виконання на інших інструментах або іншим складом інструментів чи голосів... Аранжуванням також називається полегшений виклад твору для виконання на тому самому інструменті» (Фільц, 2006, с. 85). Таке роз'яснення робить аранжування синонімом до інструментування / оркестрування та транскрипції, без з'ясування їх смислових тонкощів (про що й зазначає М. Бойд / *Malcolm Boyd* (2001)).

С. Адлер (2002) робить різницю між транскрипцією, яка є перенесенням «...раніше написаного твору з одного інструментального носія на інший» (с. 667),

та аранжуванням, яке передбачає композиторський процес, за котрим може відбуватися трансформація або доповнення існуючого матеріалу (там само). До подібного трактування поняття «аранжування» схиляється і С. Щітова (2011): оскільки воно передбачає представлення музичного твору у формі «відмінній від первинної», цей процес зумовлює зміну гармонії, транспозиції, модуляції і додаванні нового матеріалу (с. 226).

На думку М. Борисенко (2005), «транскрипція» є окремим проявом композиторської інтерпретації, оскільки виникає інакша художня цілісність нового «авторського твору» на базі чужої композиції (с. 145). У такому випадку, «транскриптор» пропонує «відбір та компоновання стилевих засобів», даючи нове трактування твору (с. 174). В кінцевому результаті виникає окремий жанр з кількома авторськими концепціями, де «...твір-першоджерело стає моделлю нової системи» (с. 175). Нею запропоновано й типологію транскрипції, залежно від тембрового фактору: транскрипції-перекладення (з тембровою зміною першоджерела), транскрипції-обробки (без зміни тембру), комбіновані (з частковою зміною тембру) (с. 166-167).

Зважаючи на обґрунтування кожної з концепцій, для власного аналітичного вокабулярію я схилятимуся до ідеї аранжування, як зміни тембро-фактурної структури шляхом перенесення з одного інструментального носія на інший. Оркестрування у такому випадку є одним із різновидів такого процесу. Так чи інакше, аранжування передбачає творчий підхід, бо відбувається переосмислення першоджерела в якості нового варіанту шляхом спрощення або навпаки – доповнення. При цьому інакша «тембро-фактурна структура» (Савченко, 2022), що виникає у результаті аранжування, не дає нової жанрової якості, як це відбувається із транскрипцією.

Варто зазначити, що сфера аранжування завжди займала чільне місце у композиторській практиці. Ще з часів бароко композитори створювали редакції як власних творів (наприклад, Третя партита *E-dur* Й. С. Баха існує в скрипковому (*BWV1006*) й в лютневому (*BWV1006a*) варіантах), так і творів своїх сучасників (до прикладу можна навести перекладення тим же Й. С. Бахом

інструментальних концертів А. Марчелло і А. Вівальді). Ця тенденція зберігалася у наступних епохах та набула «майже епідемічних масштабів у ХІХ столітті» (Adler, 2002, с. 666), коли твори отримували фортепіанні редакції (у дві та чотири руки, двох фортепіано), або невеликих ансамблів (скрипково-фортепіанний дует, струнний квартет), не послабивши свої позиції надалі.

Причини звернення митців до цієї сфери варто з'ясовувати окремо в кожному конкретному випадку. Використовуючи власний композиторський досвід, пропоную узагальнити їх до чотирьох. *Першою* причиною слід назвати адаптацію музичного твору до іншого інструментального складу задля його розповсюдження та легкого доступу до прослуховування. Як було вказано, найбільш поширеною є фортепіанна транскрипція, оскільки можливості цього інструмента дозволяють виконувати твори для різних за розмірами складів (Довжинець, 2015, с. 150). У зв'язку з цим можна пригадати клавіри до оперних або симфонічних партитур (які часто створюються самими композиторами), або фортепіанні транскрипції Ф. Ліста симфоній Л. Бетховена або Г. Берліоза. Також перекладення робляться для струнного квартету (наприклад Прелюдії та фуґи Й.С. Баха, в інструментуванні В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена), дуету скрипки з фортепіано (перекладення А. Зейболда оперних арій Дж. Верді, Р. Вагнера, Дж. Мейєрбера, або симфонічної поеми «Danse macabre» К. Сенс-Санса, створеної самим автором) тощо. На мою думку, ці ансамблі також мають широкі технічні й тембро-виразні можливості, є достатньо розповсюдженими та мобільними.

*Другою* причиною є поповнення репертуару інструментів, у котрих відсутні оригінальні твори певного стилю або історичної епохи. Це актуально передусім для більшості народних інструментів, оскільки їхня «академізація» вимагає належної системи освіти, що ґрунтується на прищепленні культури виконання відповідної стилю та епосі (Сліпченко, 2023, с. 70).

*Третя* причина – «оновлення» або «осучаснення» давно написаного твору. У свою чергу, це може бути зумовлено кількома факторами: 1) поява інакших

музично-виразних засобів або творчих рішень, не доступних автору на момент створення (інструментарій, композиторська техніка та техніка інструментування тощо); 2) неможливість виконання оригінальним інструментарієм (з причин його унікальності, не розповсюдженості або виходу з ужитку); 3) зміна стильової або естетичної парадигми, що породжує пошук шляхів актуалізації. Перший фактор проявляється у численних редакціях: варто згадати декілька варіантів існування Симфонії №40 В. А. Моцарта з різним інструментальним складом, або редакції Симфонії №5 Я. Сибеліуса, де композитор переробив першу частину (*Symphony №5 [Sibelius]*, 2003). Стосовно другого можна навести у приклад «Арпеджионе-сонату» Ф. Шуберта, яка сьогодні виконується на альті, віолончелі або контрабасі, оскільки «смичкова-гітара» – інструмент, для якого вона створювалася – вийшла з музичного обігу (Marjamäki, 2021, с. 2-3). Прояв третього фактора було описано на початку цього підрозділу.

Четверта причина – інструктивна. Зазвичай, вона виникає у зв'язку із навчальним процесом: під час підготовки композитора, для опанування навичками інструментування/оркестрування відбувається трансформація фортепіанних або вокальних творів для інших складів (камерних, оркестрових, хорових). Подекуди, для цих цілей застосовується і ансамблевий репертуар – скрипково-фортепіанний дует, струнне тріо, квартет (Koeschlin, 1959, с. 156). Частково сюди можна віднести й процес читання партитур, з єдиною відмінністю, що готовий результат фортепіанного перекладення не фіксується у нотному записі.

Як вже було вказано, більшість аранжувань створюється для камерного інструментального складу. Але існує й протилежна тенденція, коли твори написані для малих складів оркеструються для великого, тобто оркестру, що є актуальним для мого дослідження. Проаналізувавши розділ «Аранжувальники» (*Arrangers*, 2024) на сайті Проєкту міжнародної нотної бібліотеки (англ. «*International music score library project*», скор. «IMSLP»), можна з'ясувати, що це явище було поширене ще з XVIII століття, про що свідчить оркестрування клавірних сонат Й. К. Баха для фортепіано з оркестром В. А. Моцартом, і

розвивалося надалі: можна навести у приклад оркестрування балади «Лісовий цар» Ф. Шуберта для голосу з симфонічним оркестром Г. Берліозом і Ф. Лістом, першої частини «Патетичної» сонати Л. ван Бетховена для симфонічного оркестру А. Брукнером, «Іспанської рапсодії» Ф. Ліста для фортепіано з оркестром Ф. Бузоні. До цієї тенденції долучаються оркестрування творів старих майстрів виконаних у XX столітті й перерахованих мною раніше.

Загалом, при такій ситуації виникає два варіанти взаємодії, на котрих я волію зупинитися детальніше. Перший можна охарактеризувати наступним чином: *під час роботи із періоджерелом композитор підпорядковує його своєму оркестровому стилю, зберігаючи загальні риси (на рівні форми, тематизму, гармонії)*. В такому випадку, формально твір має одного автора, але насправді виникає прецедент подвійного авторства із індивідуально-стильовим синтезом, на який вказує М. Борисенко (2005, с. 37). В якості прикладу такої взаємодії хочу навести оркестрування В. А. Моцартом ораторії «Ацис і Галатея» Г. Ф. Генделя.

Відомий класик перш за все змінив інструментальний склад на сучасний йому: в оригіналі використовується бароковий оркестр із двома флейтами, двома гобоями, скрипками (переважно в унісон з нечастим розподілом на дві партії), віолами та *basso-continuo*; у варіанті В. А. Моцарта застосований тип класичного симфонічного оркестру з парними дерев'яними духовими (у т.ч. з кларнетами), двома валторнами і групою струнно-смичкових (дві партії скрипок, альти, віолончелі й контрабаси) (The Mozart Arrangement, 2024). Це визначило зміни у викладі фактури, адже за відсутності *basso-continuo* її функції реалізовано дерев'яними духовими, які заповнювали гармонію та створювали темброву колористику<sup>17</sup>. Крім того, чотириголосний виклад смичкових надав цій групі щільності звучання, а партія альтів нівелювала створений між скрипками та віолончелями розрив. З урахуванням всього зазначеного виникає інший звуковий образ класицистичного гатунку, оскільки оркестровий стиль В. А. Моцарта відмінний від Г. Ф. Генделя й має інакші риси: «Ясність аранжування Моцарта

---

<sup>17</sup> Також слід вказати і на розподіл партій, адже першочерговий матеріал гобоїв було переписано в тому числі й на кларнети (The Mozart arrangement, 2024).

підкреслювала динаміку та фразування мелодичної лінії» (там само).

Впізнаваність першоджерела при подібного роду взаємодії залежить від ставлення до нього оркеструвальника і стійкості його індивідуальних стильових рис. У випадку з роботою В. А. Моцарта, його стильові риси проглядаються тільки на рівні оркестрування, оскільки зосередившись на темброво-фактурній видозміні, він привніс мінімальну структурну трансформацію в оригінал. Дещо інакший підхід демонструє К. Дебюссі у його оркеструванні «*Gymnopédie*» Е. Саті. Їх було підготовлено у 1897 на замовлення диригента Г. Доре для концерту «*Societe Nationale*» (Simpson, 2004). Ставлення до першоджерела стає зрозумілим на рівні структури циклу: з трьох п'єс написаних Е. Саті, К. Дебюссі оркестрував дві (№1 і №3), а також змінив їх порядок (поставивши наперед останню). На мою думку, таке рішення продиктоване більшим колористичним потенціалом першої п'єси, що дозволяє створити темброву драматургію циклу. Цим зміни не обмежуються, оскільки звуковий образ партитури відповідає оркестровому стилю автора. Мінімалістичне гомофонно-гармонічне письмо (мелодія із басо-акордовим акомпанементом) Е. Саті передано засобами середнього за розмірами оркестру з двома флейтами, двома гобоями, чотирма валторнами, двома арфами, тарілкою і струнними. «Імпресіоністичне письмо» (Simpson, 2004) реалізується внаслідок тембрової лабільності, застосування м'якості струнно-щипкових і смичкових інструментів та різнобарвності духових. К. Дебюссі значно ущільнив оригінальну фактуру: «...дві флейти, сольна скрипка та альт виконують мелодію, а перші та другі скрипки, альти, віолончель і контрабас створюють гармонійну основу ... роль басів полягає лише в тому, щоб підкреслити першу долю кожного такту ... арфа переважно виконує гармонію ... чотири валторни використовуються економно, для додавання колористичності та щільності фактурі» (Eaves, 2011, с. 16-18).

Подібна ситуація виникає й з аранжуванням А. Веберном Ричеркару з «Музичного приношення» Й. С. Баха. Застосовуючи сучасні прийоми оркестрування, він «змінює важливі риси оригінальної фуги ... фрагментуючи тему та частини... використовуючи широкий діапазон ретельно підібраних

тембрів і точні вказівки динаміки, артикуляції та прийомів гри, щоб зробити його більш різноманітним і підкреслити окремі деталі» (Mazzotti, 2008, с. 18). При цьому не порушується сприйняття цілісності композиції. На думку, М. Борисенко (2005), ця робота А. Веберна відображає багаторівневу картину «...складних зв'язків між стилістикою оригіналу та версії», оскільки «...транскриптор зберігає оригінальний звуковисотний текст, проте реально цілком перетворює його інтонаційний зміст та відповідно композиційну семантику» (с. 94).

Під час другого варіанту взаємодії із першоджерелом, *його характерні риси музичної мови і жанрово-стильові особливості стають домінантними, а оркестровий стиль аранжувальника нівелюється та уподібнюється до стилю автора оригіналу*. За такої ситуації уможливорюється реалізація історично орієнтованого оркестрування, обґрунтованого протягом цього підрозділу й приклади якого буде детально проаналізовано в дослідженні надалі.

### **Висновки до Розділу 1.**

1. Поняттєва система оркестрування в англійських, американських, німецьких, французьких, польських та українських працях є схожою в трактуванні таких понять, як звук, тон, барва, колорит, тембр, діапазон, регістр, звукова характеристика, комбінація, лінія, звучність, щільність, ясність, (оркестрова) фактура, але все ж має свої смислові тонкощі. Зважаючи на відмінності, у дослідженні поняття виведено у струнку систему: встановлено синонімічність понять «музичний звук» і «тон», уточнено визначення *тембру* і його параметрів (форму – фізичний аспект і внутрішню структуру – слухацьке сприйняття, за Й. Павловським), з'ясовано кореляцію тембру зі звуковою *барвою* (сукупні характеристики інструмента із власним семантичним значенням, поміщеним у контекст оркестрової фактури) і *колоритом* (стабільні та лабільні комбінації барв інструментів з однаковою або різною структурою). Окремо було розглянуто комплексність оркестрової фактури: з'ясовано її розуміння різними авторами і обрано точне визначення за Д. Клебановим (як оформленої фонічної

оболонки, що є змістом спричиненої структури), подано різні її класифікації і відібрано найбільш універсальну – комбінація підходів американських композиторів У. Пістона та С. Адлера, якими виділено сім типів фактури (унісонна, мелодія з акомпанементом, з побічним мелодичним голосом, багатоголосна, контрапунктуюча фактура, акордова, складна фактура), структурні елементи якої функціонують на розташовані на трьох різних планах (передньому, середньому і дальньому), визначено параметри фактури, такі як *ясність* (результат визначеної організації звуків і структур по вертикалі, за Дж. Ф. МакКеем), *щільність* (формування горизонтальної лінії тембрами у певних акустичних умовах, що впливає на якість вертикалі, за Ш. Кекленом та Г. Ігнатченком), *звучність* (спричинений горизонтальним рухом голосів рельєф фактури, який формують потужність і тривалість звуків інструментів, їх темброве забарвлення та регістрове положення, за Дж. Вагнером та Ш. Кекленом).

2. Дослідження взаємодії стилю та оркестрування в науковому просторі дозволило сформувало теорію оркестрового стилю, яка еволюціонувала від простої описовості оркестрування різних композиторів до комплексної системи, що включає психологічні, філософські, естетичні й соціокультурні аспекти. Зважаючи на це, оркестровий стиль у цьому дослідженні розуміється як упорядкована система темброво-оркестрових характеристик, що формується під впливом оркестрового мислення, філософсько-естетичних, культурно-соціальних та індивідуальних факторів, забезпечуючи гармонійну єдність між змістом і виразними засобами оркестрової музики (згідно з визначенням С. Коробецької). Для аналізу творів найбільш дієвими є підходи Г. Савченко та Р. Урнежюса, які розглядають оркестровий стиль з позиції музичного жанру, інструментального складу, тембрового втілення, оркестрової колористики, фактурного викладу, функціонального співвідношення оркестрових груп, а також стабільних елементів оркестрування, зумовлених оркестровим мисленням.

3. Дослідження кореляції між музичним жанром та оркеструванням виявляє



як спільні, так і розбіжні погляди на цю проблематику з позицій музикознавства та композиторської практики. Обидва підходи враховують, що жанр зумовлює вибір відповідного типу оркестрової фактури, характерних оркестрових прийомів, інструментального складу, тембрової барвистості та колористики, необхідних для передачі жанрових особливостей. Проте, здійснюючи аналіз, музикознавці досліджують вже існуючі твори та їх оркестрові рішення, встановлюють відповідність оркестрування заявленому жанру, виходячи з назви твору або визначають жанрову належність на основі оркестрових характеристик. З іншого боку, рекомендації композиторів щодо оркестрування часто є більш узагальненими та спрямованими на майбутнє і не завжди враховують індивідуальні особливості музичного мислення та стилю тих, на кого рекомендації розраховані. Відмінності аналітичного фокусу композиторів та музикознавців обумовлені метою і жанром їхніх праць.

4. Враховуючи звернення композиторів до музики минулих епох, результатом котрого є редагування, оркестрування чи реконструкція «чужих» творів або застосування стилізації у власних, в дисертації пропонується метод «історично орієнтованого оркестрування». Він базується на концепціях «аутентичної виконавської стратегії» Ю. Ніколаєвської (2017) та «темброво-фактурної структури» Г. Савченко (2022). Запропоновано таке визначення поняття: *«історично орієнтоване оркестрування* – метод організації “тембро фактурної структури твору”, що дозволяє узгодити фіксований кінцевий результат із традиціями епохи, до якої твір належить». Такий метод передбачає добір інструментального складу, спорідненого або відповідного певній історичній добі, збереження характерних рис оркестрового стилю епохи чи конкретного композитора, інтенсифікація жанрових особливостей засобами оркестрування, використання притаманної певній епосі оркестрової фактури, застосування типової для того часу техніки оркестрування. Його застосування ефективно як при роботі з авторськими партитурами, так й під час оркестрування творів інших композиторів.

## РОЗДІЛ 2. СИСТЕМНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ЯК МЕТОД АНАЛІЗУ ОРКЕСТРУВАННЯ

### 2.1. Моделі аналізу оркестрування як системного явища

Дослідивши джерела, присвячені практичним рекомендаціям з оркестрування, питанням оркестрового стилю, жанрово-оркестрової взаємодії, стилізації та аранжування, можна дійти висновку про комплексність оркестрування. Узагальнюючи, його можна представити як багаторівневу систему із кількома складовими.

Подібну тезу висловлює С. Коробецька (2011): «Оркестрування ... є системою технологічних прийомів і принципів сполучання тембрів, організацію інструментального звучання, а з іншого – є системою художньо-виражальних можливостей оркестрових інструментів ... це “майстерня” композитора, з якої він черпає як музично-технологічні засоби, так і тембро-виразні барви» (с. 85). Серед складників, що утворюють внутрішню структуру оркестрування, вона називає оркестр (як виконавський апарат, інструментарій та акустично-звукові явища (с. 51)), його склад і основні групи, технічні засоби, електронні прилади, тембри інструментів та музично-мовні засоби (на кшталт тембру, фактури, ритму, гармонії, мелодики тощо) (с. 85).

В цілому погоджуючись із баченням дослідниці, зроблю ряд уточнень. На мою думку, *оркестр* – як особлива форма об'єднання музикантів, що грають на різних інструментах (Ракочі, 2020а, с. 17) – є фундаментальним компонентом системи оркестрування<sup>18</sup>. Це пояснюється тим, що застосування композиторами цього типу колективу визначає як саму екзистенцію оркестрування, так і функціонування його складових (про що розмірковувалося у Підрозділі 1.1.). Оркестр, з одного боку, є засобом втілення авторського задуму, а з іншого – джерелом технологічних знахідок, про що свідчить відмінність його трактування у творчості різних композиторів навіть за умов обраного ними ідентичного

---

<sup>18</sup> Погляд С. Коробецької (2011) на оркестр з проєкції оркестрового стилю, в якому перший відіграє важливу стилеутворювальну функцію (с.53) і через оркестрову музику стає середовищем існування останнього (с. 52), не враховує його конститутивність у системі оркестрування.

інструментального складу.

Оркестром реалізується закладений у ньому комплекс тембро-виразних засобів окремого музичного інструмента та оркестрових груп. «Шаблони» їх застосування й комбінацій утворюють систему правил, яка є *технікою оркестрування*. Після оркестру вона є другим за значенням компонентом системи оркестрування. Тлумачення оркестрової техніки наступне: «...конкретний прояв тих чи інших технологічних прийомів використання інструментальних тембрів та фактурних оркестрових засобів, спрямованих на творчу реалізацію композиторського задуму, на вирішення творчого завдання» (Коробецька, 2011, с. 62).

Загалом, система правил поєднання інструментів може бути загальною для всіх композиторів, що доречно відзначити у зв'язку із класико-романтичним, або *функціональним* (Коробецька, 2011, с. 86) оркеструванням з його типізованими рисами. Однак, у переважній більшості випадків, техніка оркестрування рухається дедуктивним напрямком, так як вона є інструментом реалізації художньої задуму конкретного автора, залежна від його художньо-естетичних уявлень про звуковий образ оркестру (у т.ч. за певних акустичних умов (Войтович, 2018)) та індивідуальної концепції окремого твору, підпорядковується композиторській техніці загалом і функціонує в межах системи вищого порядку – оркестрового стилю (епохального та індивідуального). Вона має дві функції в системі оркестрування: з одного боку, регламентує вибір технологічних засобів (застосування і комбінації інструментів) й тип організації оркестрової фактури, а з іншого, є визначальним маркером, за яким встановлюються стильові параметри та композиторська ідея.

Підсумовуючи зазначу: запропонована С. Коробецькою система оркестрування є розгорнутою, але не вичерпною, що зумовило внесення мною уточнень. З їх урахуванням вважаю за необхідне переформулювати структуру означеної системи через ряд факторів: по-перше, дослідниця мислить її складники у однорівневій кореляції, тоді як пропонована мною структура має ієрархічний поділ з ланцюговою взаємодією; по-друге, такі компоненти як

оркестр, оркестрова техніка, оркестрова фактура та колорит мають поліфункціональне значення в кількох системах – оркестрування і оркестрового стилю, що на мою думку не є доцільним, оскільки чинність цих параметрів є визначальною саме в оркеструванні.

Отже, першим рівнем системи оркестрування є оркестр з його інструментальними групами і набором акустично-звукових якостей (Коробецька, 2011, с. 51). На наступному знаходяться тембро-виразні характеристики музичних інструментів, який сполучає перший щабель із третім – технікою оркестрування. Вона, організуючи інструменти оркестру, утворює оркестрову фактуру (четвертий рівень), а при реалізації його тембрового і виразового потенціалу – оркестровий колорит (п'ятий рівень).

Фактура і колорит також формуються за допомогою музично-мовних засобів (шостий рівень), таких як ритм, гармонія, мелодика, динаміка, регістр, штрихи та артикуляція (Коробецька, 2011, с. 84). Варто зазначити, що тембро-виразність інструментів чинить безпосередній вплив на оркестровий колорит і музично-мовні засоби, позаяк саме вона відповідає за кінцевий результат (реальне звукове втілення). Художній задум на цьому рівні знаходиться у двосторонній взаємодії із попередніми (в першу чергу із технікою) і консолідує підсумковий ідейно-звуковий «образ» оркестрування. Подана система може бути унаочнена схемою (див. Додаток Б, №2).

Монолітність системи оркестрування підкреслюється стійкістю всіх її головних рівнів. Позатим, під впливом різних чинників вона демонструє лабільність складників, які формують кожен з щаблів. За таких обставин вони отримують інакшу якість, що в кінцевому результаті впливає на функціонування всієї системи. Для визначення елементів оркестрування, що призводять до змін у функціонуванні системи, вважаю доцільним застосовувати метод моделювання.

Поняття «модель» застосовується дослідниками при певній речовій, знаковій чи мислимій системі, в якій «відображені структура й принципи функціонування об'єкта пізнання» (Модель, б.д.). Іншими словами, у ній в абстрактній формі

представлено об'єкт, систему чи поняття, для зручності наукового дослідження (Стеценко, 2010, с. 10). Класифікація моделей є розлогою і строкатою в залежності від сфери їх застосування (*Model in science*, 2020; Стеценко, 2010, с. 11, Султанова, 2016, с. 171). Враховуючи специфіку оркестрування, яке має динамічні процеси (до прикладу, фіксований нотний текст озвучується та перетворюється на інтерпретований у процесі виконання (Ніколаєвська, 2021, с. 16)), внутрішню структуру із організованими елементами та власними функціями, визначу пропоновані у подальшому його аналітичні моделі структурно-функціональними (Султанова, 2016, с. 172).

Процес моделювання передбачає дослідження об'єктів за допомогою їх моделей (Мороз, 2002) і проходить у декілька етапів: визначення мети і задачі моделювання, опис системи з її змінними, створення або вибір моделі, її дослідження, аналіз результатів (Стеценко, 2010, с. 14-15; Султанова, 2016, с. 170-172). Перший і другий етапи було означено у вступі та попередніх підрозділах цього дослідження. Тому наразі пропоную створити моделі аналізу оркестрування як системного явища, зважаючи на фактори впливу на його складники.

Передусім, головним чинником є концепція конкретного твору. Вона обумовлює образний зміст, який впливає на організацію структури, вибір технологічних й музично-мовних засобів, їхнє темброво-фактурне втілення. Окреслені параметри реалізуються в оркестровому творі передусім засобами оркестрування, що підтверджує Г. Савченко (2021а): «Оркестровка уявляється тим параметром художньої цілісності, який, за наявності константних базисних принципів і прийомів, детермінований індивідуальним художнім задумом у кожному творі» (с. 69). Однак попри наявну індивідуальну концепцію, в оркеструванні містяться сталі риси, які проглядаються від твору до твору конкретного композитора, формуючи його оркестровий стиль.

Зважаючи на вищевказане, першу модель аналізу оркестрування в межах мого дослідження названо «*концепційно-стильовою*». Вона може застосовуватися в дослідженні різних за жанровим рішенням творів: в яких

вказана жанрова назва, в яких вона відсутня, в тих, що мають назву у вигляді жанрового новотвору, або замість жанрової назви мають виключно програмну. В останньому випадку назва обумовлює композиційну структуру цілого, є детермінантом образно-змістовної складової, створює установку на її сприйняття. У площині оркестрування це прослідковується у зв'язку із темброво-фактурним планом, його відповідним фактурним втіленням, виборі відповідних темброво-виразних засобів і колористики.

Залежно від окресленої у програмній назві концепції, оркестрування може цілковито підпорядковуватися технічному задуму (як у творах «*Let there be light*» Б. Фроляк, «*Sinfonia urbana*» А. Загайкевич), так і бути головним засобом передачі смислу (наведу у приклад «*TUTTI*» С. Луньова, «*Octagone*» Л. Сидоренко, «Фрау Гайдн» С. Пілютикова). Використання описаної концепційно-стильової моделі при аналізі уможливорює встановлення зв'язків між ідейним задумом, композиторською технікою та оркеструванням, дозволяє визначити значущість останнього при цій взаємодії, й у підсумку з'ясувати стабільні елементи, які можна віднести до оркестрового стилю. Зауважу, що пропонована модель може бути застосована до одного конкретного твору. Однак для точної атрибуції стильових рис необхідно розглядати творчість композитора у динаміці, через що необхідним є аналіз певної кількості його [композитора] творів.

Крім стилю і концепції, іншим дієвим чинником впливу на оркестрування є жанр. Нерідко він диктує вибір інструментального складу, умови функціонування інструментів, їхню взаємодію, вибір комбінацій, узгодження за вертикальним показником, оркестрові прийоми тощо. Для деяких жанрів, на кшталт танцювальних або інструментального концерту, важливою є реалізація певних канонів оркестрування, адже вони є жанровим маркером (про що згадувалося у Підрозділі 1.3.). Окремо у приклад можна навести й *concerto grosso*, який відродився у XX столітті й продовжує існувати у XXI-му, та презентований у творчості українських композиторів Ю. Іщенка, В. Губаренка, О. Безбородька, З. Алмаші, Є. Петриченка. Для аналізу оркестрування цих і

подібних творів принагідно застосовувати модель, названу мною «жанрово-детермінованою». Завдяки їй стає можливим визначення ступеня взаємодії оркестрування із жанром, оскільки роль першого може полягати в інтенсифікації жанрових рис (у танцях, марші, сольному концерті), або їх редукованості (коли визначення жанру міститься в назві, але меншою мірою проявлено в оркеструванні – увертюра, сюїта), і поготів – мати конститутивне значення у «генокодів» жанру (концерті для оркестру, *concerto grosso*). За наявності типізованої композиційної структури та відповідного оркестрового втілення, подана модель може бути застосована й для розгляду таких жанрів, як симфонічна поема або симфонія, котрі за своєю суттю здебільшого тяжіють до концепції індивідуального проєкту. Однак для них й більшості жанрів (у тому числі новотворів, на кшталт «Музики для...») визначальні риси містяться у музично-мовних засобах, що зводить оркестрування до підпорядкованого становища. Така ситуація унеможливорює застосування жанрово-детермінованої моделі й спонукає розглядати твір у розрізі індивідуального підходу композитора до жанру, що зумовлює використання для аналізу концепційно-стильової моделі.

Варто розуміти, що стиль і жанр в системі оркестрування не є ізольованими чинниками впливу, особливо у творчості сучасних українських композиторів. Жанрово-стильова взаємодія, на думку О. Лігус (2017), обумовлена розвитком історичного мислення: «Якщо в музиці давніх епох детермінантою стилю та жанру був канон, то з часом індивідуалізація творчого вираження привела до втрати кожною категорією своєї автономії» (с. 135). Дослідниця окреслює етапи цієї еволюції від підпорядкованого положення жанру відносно стилю (оскільки перший був вираженням ідей другого), через встановлення паритетності (де на стиль впливали жанр й навпаки) до повного злиття (Лігус, 2017, там само). Останнє характеризується нею і рядом науковців, на котрих спирається авторка, як «жанровий стиль», котрий має дуальне значення: а) як прояв жанрового змісту

на рівні семантичних ознак<sup>19</sup>; б) як індивідуалізація жанру (Лігус, 2017, с. 133).

Про взаємодію цих двох категорій музичного мистецтва згадує К. Біла (2009). При аналізі музичних творів, вона пропонує враховувати специфіку їх композиторської інтерпретації (с. 110). Для цього нею сформульовано жанрово-стильову модель, дефініція якої наступна: «Це ідеалізація, система, що відображає особливості комплексу виразових засобів того чи іншого жанру, тобто модель жанру, що належить до певного стилю» (с. 107). Аналітичними ключами у такому випадку є розуміння обраного жанру у стилі митця, стилі композиторської школи та мистецької доби (с. 108).

На думку Р. Каширцева (2021), жанрово-стильовий синтез є наслідком темброво-акустичного втілення різноманітних жанрових моделей в певній стильовій тенденції, названої ним як «модус інструментування» (с. 145), який дотичний до оркестрування.

Тенденцію жанрово-стильового синтезу в сучасній українській музиці висвітлює О. Берегова (2013). Відносно оркестрових жанрів, зокрема симфонії, нею зафіксовано розмивання жанрових меж симфонією та концертом, симфонією та ораторією, симфонією та балетом, творчий діалог композиторів з традиціями минулих епох у вигляді «полістилістичних запозичень, алюзій, цитат, постмодерністської гри стилів» (с. 134). Крім цього, вона виявляє поступовий занепад «симфонії-драми», створення нових типів лінійних концепцій, індивідуалізацію жанру симфонії, з виходом його на рівень індивідуального проєкту (там само).

Щодо інших жанрів, таких як опера, балет, кантата, ораторія, дослідниця визначає інтенсивний пошук нової стилістики як традиційними методами (залучення інакшої тематики, фольклору) так експериментальними (застосовування авангардних засобів виразності, долучення нео-стилів та

---

<sup>19</sup> Щодо дійсності першого твердження, свідчить подібне розуміння цього терміну С. Шипом («...єдність форми і змісту мистецьких артефактів в умовах певного жанру художньої практики» (2023, с. 73)), І. Туковою («...елементи (жанрового стилю – В. Б.) є засобами жанрової виразності») (2003, с. 7)), та схожість із ним похідного поняття «жанровий оркестровий стиль», сформульованого С. Коробецькою (2011, с. 37) і охарактеризованого у моєму дослідженні раніше.



полістилістики, експериментування у області форми), що сприяє також і жанровому оновленню) (с. 134-136; с. 141-144).

В контексті розмов про сучасну українську оркестрову музику, С. Коробецька (2013), як і О. Берегова, виділяє тенденцію до «синтезу різних стилів та жанрів» (с. 60). Нею з'ясовано, що оркестрування не тільки підсилює смислові акценти запозичених стилів, а є проявом жанрової дифузії, подекуди спричиняючи її. Це зумовлює інтенцію композиторів до жанротворчості шляхом поєднання усталених жанрів (на кшталт концерту-симфонії, симфонії-реквієму) або оновлення старих (симфонія-медитація, симфонія-сповідь, бурлескна симфонія) (Коробецька, 2013, с. 60). Не менший вплив цьому сприяє поява «нео-стилів» (авторка називає неокласицизм, необароко, неоромантизм), які не тільки характеризують музичну мову та образний зміст, а й окреслюють жанрові моделі (*concerto grosso*, симфоніста, класична та романтична симфонії) (Коробецька, 2013, с. 60-61).

Підбиваючи підсумок про жанрово-стильову взаємодію, варто розуміти її значення в оркеструванні сучасної музики. Характерний для XX і наступного XXI століть прояв композиторської індивідуальності обумовлює пошук різноманітних форм звукової реалізації, яка знаходить своє вираження у сталих жанрах. Тому їх прикметні ознаки інтенсифікуються або навпаки, редукуються оркеструванням, й, своєю чергою, стають визначальними у стильових особливостях митців. Це твердження дає розуміння про кореляцію означених моделей, позаяк концепційно-стильову модель аналізу оркестрування неможливо ізолювати від жанрової складової, а жанро-детермінована враховуватиме втілення жанрів, яке матиме свої особливості залежно від набору стильових ознак конкретного композитора.

Останнім чинником впливу на систему оркестрування є опора композитора на певну стильову або жанрову модель. Якщо вона знаходиться в орбіті його творчих пошуків, оркестрування можна розглядати в межах концепційно-стильової моделі. Однак, у випадку взаємодії з музикою минулих століть, в оркеструванні постає питання щодо присутності характерних рис

оркестрового стилю певної епохи або конкретного композитора. В залежності від міри їх [рис] використання, автор вдається до часткової, неповної, повної стилізації (див. Підрозділ 1.4). Стосовно останнього у дослідженні запропоновано визначати таке оркестрування як «історично орієнтоване». Воно може бути реалізоване в суто авторських творах, або при роботі із «чужим» нотним текстом. В свою чергу, за наявності творів із подібним методом (зокрема експромту «Згадуючи великого Вівальді» В. Птушкіна, або опери «Наталка Полтавка» О. Щетинського), їх оркестрування можна проаналізувати у межах *«історично-орієнтованої»* моделі.

Варто зазначити, що перелічені у цьому дослідженні моделі оркестрування не є вичерпними. Вони репрезентують особистий погляд дослідника, котрий, у тому числі, ґрунтується на власному композиторському досвіді. Зважаючи на поданий перелік моделей, їх подальше застосування відбуватиметься при аналізі оркестрування творів сучасних українських композиторів, котрі були написані у ХХІ столітті.

## **2.2. Оркестрування у творах В. Польової та Б. Фроляк крізь призму концепційно-стильової моделі**

Значущість граничного індивідуалізму, принципової множинності, різновекторності художніх пошуків, є знаковими для музичного мистецтва ХХ-ХХІ століть. Це значною мірою унеможлиблює зведення оркестрування до певного уніфікованого типу, тому для визначення особливостей творчих підходів при аналізі нагальним є застосування концепційно-стильової моделі. Її ефективність спрацьовує у випадку як окремого твору, так і системи його оркестрового стилю. З огляду на це, вважаю доцільним структурувати цей підрозділ за окремими композиторськими персоналіями. Різнобічна презентація оркестрування простежується навіть в музиці композиторів однієї генерації, тому для аналізу обрано твори В. Польової та Б. Фроляк.

### 2.2.1. Стильові константи оркестрування В. Польової

Оркестрова творчість Вікторії Польової (1962 р.н.), композиторки, членкині Національної спілки композиторів, лавреатки Національної премії Т. Г. Шевченка (Кузик, 2024) є розлогою та багатовекторною. У її доробку три симфонії (№1 – 1988 р.; №2 «Приношення Брукнеру» – 1990 р.; №3 «Біле поховання» – 2003 р.), масштабні програмні твори для симфонічного оркестру («*Оно*» – 2004 р., ред. – 2009 р.; «*Null*» – 2006 р., «*Langsam*» – 1992 р., ред. – 2009 р., «*Nova*» – 2022 р.), твори для камерного оркестру («Пташеня Рухх» – 1986 р., «Коло» – 2006 р.; «Послання одній простій людині» – 2009 р., «Маргіналії» – 2014 р.), твори для соліста/солістів й оркестру («Трансформа» для ансамблю солістів та симфонічного оркестру – 1993 р.; «*Nenia*» для скрипки і симфонічного оркестру – 2004 р.; «Душа» для скрипки *solo* та камерного оркестру – 2021 р.) тощо (Польова Вікторія Валеріївна, б.д.). Хоча мисткиня проявляла особливу зацікавленість до інструментальних жанрів у своєму ранньому періоді творчості, а зрілий період (з 1990-х років) відмічений тяжінням до хорових та симфонічно-хорових жанрів (Кузик, 2024), суто оркестрова музика постійно залишається в орбіті її творчого інтересу, про що свідчать опуси останніх років.

Ряд дослідників, що присвячують свої праці музиці В. Польової, відмічають синтез тенденцій авангарду, полістилістики у ранньому періоді, медитативності та «сакрального» мінімалізму<sup>20</sup> в зрілому (Серова, 2014; 2016; Кузик, 2018; 2024; Берегова, 2020; Стародуб, 2022; Наумова, 2023). До головних стильових ознак її творчості відносять стриманість, медитативність і молитовність, масштабність і процесуальність художнього мислення, «математично продумана формобудова» з найменшими деталями (Кузик, 2018, с. 336, с. 337), тяжіння до статичної форми

---

<sup>20</sup> Під терміном «сакральний мінімалізм» розуміється поєднання «медитативної техніки мінімалізму з прийомами богослужбового співу» (Серова, 2013, с. 226). Його реалізація простежується переважно у жанрах духовно-релігійного плану, однак може проникати у твори філософської-релігійної тематики. У зв'язку із сакральним мінімалізмом згадують творчість А. Пярта (Берегова, 2020, с. 202), В. Мартинова, Х. Гурецького (Серова, 2013, с. 226; с. 229), В. Польової (Кузик, 2024), які «...зуміли переосмислити репетитивну техніку відповідно до прийомів остінатного розгортання, притаманних поліфонічній школі Середньовіччя» (Серова, 2013, с. 226).

(Сєрова, 2016, с. 43) з нелінійною драматургією (Наумова, 2023, с. 257), використання тиші, як художнього ефекту і засобу розгортання мистецького процесу (Стародуб, 2022, с. 50-51), перформативності та видовищності під час виконання (Берегова, 2020, с. 53; Стародуб, 2022, с. 52-53), розширених виконавських технік (Стародуб, 2022, с. 53-55).

Науковці згадують оркестрову творчість композиторки при визначенні перелічених стильових ознак, однак не висвітлюють їхнє втілення в оркеструванні. В наслідку, це свідчить й про відсутність систематизованих досліджень щодо оркестрового стилю В. Польової, оскільки за рахунок оркестрування реалізуються його визначальні риси. Така ситуація обумовлює детальний огляд трьох її творів різних періодів творчості – «*Langasm*» (1992, ред. 2020), «*Опо*» (2004, ред. 2009) і «*Nova*» (2022). Застосування аналітичного підходу Р. Урнежюса та Г. Савченко у визначенні оркестрового стилю, описаного у Підрозділі 1.2, уможливить окреслення концепційно-стильової моделі оркестрування В. Польової.

Початковою точкою аналізу є визначення загальних рис відібраних творів. Першим спільним знаменником можна вважати наявність концепції, зафіксованою програмною назвою. Зауважу на той факт, що переважна більшість оркестрових творів композиторки містять у своєму заголовку програму, внаслідок чого дослідниця О. Берегова (2020) відмічає звернення В. Польової до принципів програмного симфонізму (с. 175). Користуючись типологією назв, поданою К. Фізер (2019), класифікую відібрані партитури з точки зору типу програмності.

Заголовок твору «*Langsam*»<sup>21</sup> (Польова, 2020) має німецьке походження, тому його варто віднести до *іншомовної назви літературно-стилістичного* типу (Фізер, 2019, с. 94). Однак, переклад цього слова з мови оригіналу – «повільно» або «неспішно» (*Langsam*, б.д.) – виводить на категорію *заголовку-стану* (с. 92),

---

<sup>21</sup> Слід зауважити, що назва твору В. Польової є схожою з п'єсами композиторів нововіденської школи, зокрема із четвертою п'єсою «*Langsam (Marche funebre)*» з першої редакції ор.6 А. Веберна, або із першою частиною «*Langsam (Präludium)*» з Трьох оркестрових п'єс ор.6 А. Берга.

який є підтипом *фабульно-сміслових назв* (с. 91). Така дуальність пояснюється тим, що заголовки В. Польової часто є метафоричними та інтертекстуальними, подекуди без чіткого пояснення в анотації. У випадку з «*Langasm*» композиторка надає ремарку до виконання: «Грати необхідно таким чином, щоб виникало відчуття “благородної старої класики”. Акценти мають бути м’якими, фермати – недовгими, глісандо – ледь помітним. Вторгнення мідних співучі, зміни темпів природні та гнучкі. Реприза дуже сповільнена і віддалена, наче спогад, що тане у водах часу» (Польова, 2020). Тобто, мова йде передусім про передачу музикантами певної ремінісценції, яка апелює до досвіду академічної традиції, а програмна назва є своєрідною концептуальною настановою. В ході подальшого аналізу стане зрозуміло, що програмний зміст також реалізується засобами оркестрування.

Подібне стосується й твору «*Оно*» (Польова, 2009), де програмна назва містить філософський підтекст, пов’язаний із висловом англійського філософа Б. Раселла про необхідність привнесення у життя чогось нескінченного та надлюдського, що й зазначено в анотації (там само). Окремо варто сказати, що «*Оно*» (укр. «Воно», нім. «*Id*») описана німецьким психологом З. Фройдом (2020) як несвідома частина людської психіки, сутність котрої полягає у наявності вроджених інстинктів, що забезпечують «принцип задоволення» (с. 109). Таким чином, у назві знову проявлено дві амбівалентні ідеї: філософсько-піднесена й позалюдська з одного боку, та біологічно-психологічна, цілковито людська, з іншого. Згідно К. Фізер, обидва сенси назви можна віднести до *абстрактно-номінативного типу* заголовку (2019, с. 91).

Інакша ситуація виникає із визначенням програми твору «*Nova*» (Польова, 2022), оскільки, крім присвяти «мужності України», у партитурі відсутні будь-які ремарки. Це обумовлює звернення до етимології слова, яке є похідним від латинського «*novus*» – «новий, свіжий» (*Novus*, б.д.). Поняттям «*nova*» у астрономії позначають «...тип зірки, яка світить набагато яскравіше протягом декількох місяців в результаті ядерного вибуху» (*Nova*, б.д.). У підсумку назву

цього твору можна віднести й до типу *наукових понять* (Фізер, 2019, с. 92), й до типу *інішомовних* (точніше *латинських*) *назв*, й типу *абстрактно-номінативного*. Забігаючи наперед зазначу, що драматургія «*Nova*» частково пов'язана із батальною тематикою, що демонструється оркестровою колористикою і масштабністю оркестрової фактури.

Другою спільною рисою аналізованих партитур є інструментальний склад, а саме великий симфонічний оркестр в усіх трьох випадках. Однак, їхні кількісний і якісний показники залежать від заявленої у програмі концепції. Твір «*Langasm*» викликає асоціацію із повільними частинами сонатно-симфонічних циклів композиторів XVIII-XIX століть не тільки за звучанням вказаної в анотації «благородної класики», а й за рахунок відповідного цій епосі парного симфонічного оркестру без туби та з одним видовим дерев'яним духовим і литаврами (2 *Fl.*, 2 *Ob.* (*II=Cor. ingl.*), 2 *Cl. in B*, 2 *Fg.*, 4 *Cor. in F*, 2 *Trmb. in B*, 3 *Trmbn*, *Timp.*, *Archi*). Подібний тип оркестру, але вже з тубою, додатковими фортепіано і трьома ударними (литаври, великий і малий барабани), використано у творі «*Nova*», що створює «астрономічну масштабність» з одного боку, а з іншого – імітує поле бою (оскільки «присвята мужності України» явно відсилає до подій російсько-української війни 2022-го року). Монументальна філософська концепція твору «*Ono*» обумовлює обраний композиторкою склад великого потрійного симфонічного оркестру з видовими інструментами (флейта-пікколо, англійський ріжок, басовий кларнет, контрафагот), розширеною групою ударних (литаври, великий барабан, тарілки й там-там) розрахованих на п'ятьох виконавців, арфою, фортепіано і електронікою (не зафіксованої у партитурі й переліку інструментів, але заявленої в підзаголовку і анотації).

Третьою спільною рисою аналізованих партитур є відсутність жанрової детермінанти, яка може вказуватися у заголовку, підзаголовку або анотації. Хоча в деяких творах В. Польової присутня жанрова назва (наприклад, у хорах релігійної тематики, операх, балеті), для її оркестрової музики не є характерним чітке жанрове визначення (виключенням є перелічені раніше три симфонії).

Враховуючи одночастинність будови, середню тривалість звучання (в середньому близько п'ятнадцяти хвилин), складну архітектоніку структури і наскрізність тематичного розгортання, за жанром всі три твори можна віднести до масштабної симфонічної програмної п'єси.

Окресливши спільні риси, перейдемо до визначення характерних особливостей оркестрування обраних творів. Хронологічно більш раннім є написаний у 1992 році «*Langsam*», який згодом, вже у зрілому періоді творчості отримав дві редакції. Проведений аналіз спирається на актуальну третю версію партитури, датовану 2020-м роком.

Графічно вона схожа на пізньоренесансний або ранньобароковий твір, про що свідчать ритмічна індивідуалізація голосів фактури, використання змінної метрики, половинних розмірів (4/2, 3/2, 5/2 тощо) із довгими тривалостями (бревіси, ціла з крапкою, половинна) (Додаток Б, №3). Враховуючи це, а також програмну назву, авторську ремарку до виконання та інструментальний склад, стає зрозумілою заявлена авторкою ремінісценція на музику минулого. Форму твору «*Langsam*» на макрорівні пропоную визначити як тричастинну з кодою. Структурний розподіл відбувається за рахунок гармонічних, динамічних та фактурних змін, а також засобами оркестрування

Підтвердженням цього є експозиційний розділ *Larghetto* (А, тт. 1-51). Його початок (тт.1-9) вирішений тембрами струнно-смичкових інструментів; фактура є *контрапунктуючою*, але *прозорою* за рахунок невеликої кількості голосів на початку викладення в середньому та низькому регістрах. Поступово вона шляхом збільшення кількості голосів набуває *щільності*: від одного педального *h-малої октави* у других скрипках з почерговим підключенням альтів, перших скрипок, віолончелей з контрабасами і внутрішнім розподілом на *divisi*. Заздалегідь зазначу: струнно-смичкові інструменти у цьому творі є головними носіями тематизму й переважаючими тембрами, оскільки вони забезпечують достатню динамічну та колористичну рівність звучання, а також створюють особливе темпоральне відчуття безперервності й «плинності».

Вступ валторн у тт. 9-10 відбувається для посилення місцевої малої кульмінації та в умовах витриманої контрапунктуючої фактури надають їй більшої насиченості. До т. 21 (літера *A*) підключається решта духових, вводячи нові контрапунктуючі лінії, які, однак, темброво не переважають струнні. У т. 21 відбувається перша місцева велика кульмінація вирішена засобами великого оркестрового *tutti*, в якому деякі з ліній є недубльованими, щодо інших застосовано цілком класичні унісонні мікстові поєднання, на кшталт флейт та гобоїв зі скрипками, валторн з альтами, фаготів з контрабасами. Цей прийом *функціонального оркестрування* зменшує яскравість колориту, позаяк відчутне домінування тембру струнних. Зняття драматургічної напруги у тт. 25-32 відбувається внаслідок поступового відключення тембрів й зменшення гучності, через що виникає ефект оркестрового димінуйендо. Епізод у тт. 33-50 (літера *B*), по суті, не пропонує інакшого темброво-фактурного вирішення, хоча тут за рахунок витриманих педальних звуків, зменшення гучності та уповільнення темпу (позначка «*allargando e diminuendo molto*» від т. 37) створюється ефект поступового завмирання.

Гармонічна мова цього експозиційного розділу є тональною, з опорою на *E-dur*. Відповідно до цього, мелодична лінія розгортається в межах мажорного тетрахорду, із переходами в інший регістр внаслідок стрибків на сексту або октаву. Разом із рухом мелодії змінюється й гармонічний план: після стійкого *E-dur* відбувається незначне відхилення до *A-dur* і поступове закріплення у *H-dur* наприкінці розділу, хоча композиторка не використовує ключові знаки від т. 33 і підготовлює через ряд коротких «кластерних акордів» гармонічну модуляцію до наступного розділу. Ритміка є безакцентною: через постійні зміни половинних розмірів ( $3/2$ ,  $4/2$ ,  $2/2$ ,  $5/2$ ), а також міжтактові заліговування порушується відчуття метричної рівномірності.

Наступний серединний розділ (**B**, тт. 51-126) є зіставленням двох тематично-фактурних комплексів. Контрапунктуючий тип викладу з попереднього розділу **A** протиставний новому – *гомофонно-гармонічному* типу з тембровою індивідуалізацією головного мелодичного голосу (скрипка *solo*,



гобой, флейта тощо) на передньому плані. Тональний центр зрушується на терцію: від розширеного *E-dur* до *in G* у якому поєднуються мажорний та лідійський лади. Іntenція переходу від одного фактурного типу до іншого закладається валторнами наприкінці розділу **A** (тт. 45-50, літера *B*) і розгортається у тт. 51-75 (літера *C*). Фактура цього епізоду (*a*) переважно є прозорою: гармонічний супровід смичкових у вигляді витриманих педальних нот та/або піцикато віолончелей і контрабасів, який аудіально не перекриває мелодичну функцію, яка почергово викладається у перших скрипок (тт. 52-65), гобоя (тт. 58-65), окремо скрипки *solo* (тт. 67-70) та флейти (тт. 71-75) на динаміці *piano/pianissimo*. Контраст із попередніми розділами створюють метрика, яка відходить від змінних половинних розмірів до витриманих в одному четвертному розмірі (на кшталт 4/4 або 3/4) цілих фрагментів, і темпова агогіка – поступове пришвидшення від  $\text{♩}=50$  до початкової позначки  $\text{♩}=60$ . Противагою епізоду *a* є інакший темброво-фактурний виклад у епізод *Maestoso* (*b*, тт. 76, літера *D*): повернення контрапунктуючої щільної й більш насиченої фактури на гучній динаміці (*forte*) створює значну темброву, фактурну і образну опозицію.

Як було вказано, в будові розділу **B** спостерігається багаторазове зіставлення епізодів *a* та *b*. Їх подальший розвиток відбувається за рахунок тематичного розгортання (переважно в епізодах *a*) та збільшення кількості фактурних голосів і введення нових тембрів (в епізодах *b*). Опозиція двох типів тематично-фактурного викладу зберігається до репризи *Tempo I* (т. 110). Варто відзначити, що у розділі **B** посилюється роль кожного із інструментів: поступове включення та виключення їх тембрів створює колористику, яка, однак, не є яскравою за рахунок постійного використання струнно-смичкових. На тьмяність колористики впливають і виконавські прийоми, які не виходять за межі базових (хоча подекуди використовуються смичкові глісанді і піцикато). Розгортання тематичного матеріалу відбувається внаслідок зміни темпу, динаміки, гармонічного плану (від початкового *E-dur* до *A-dur*, *F-dur*, *D-dur*, *G-dur*, *h-moll*

й політональних зіставлень), а також збільшенням або зменшенням голосів гомофонно-гармонічної фактури.

У репризі (A1, тт. 110) повертається першочерговий контрапунктуючий виклад з тим же самим тембровим вирішенням. На репризність вказують також темповий («*Tempo I*») і метричний (3/2) показники. Однак кода твору – епізод від літери *K* (т. 177) до *Q* (т. 215) – різко контрастує із попередніми епізодами. По-перше, її темп є повільнішим за попередні ( $\text{♩}=40$ ), а до темпової позначки *Largo* додається визначення «*misterioso*». По-друге, тональна гармонія (з центрами *E-dur*, *A-dur*, *F-dur* тощо), використана у попередніх епізодах, розмивається й у підсумку заміщується атональною кластерною вертикаллю. По-третє, контрапунктуюча і гомофонно-гармонічна фактури змінюється на *складну фактуру* сонористично-педального типу. Її відмінною рисою є насиченість та щільність внаслідок горизонтального руху голосів, що ускладнюють оркестрову вертикаль. Вона, крім цього, є ритмічно нерегламентованою: відчуття зазначеного тактового розміру 2/2 є умовним за рахунок застосування контрольованої алеаторики, що підкреслюється ремаркою авторки «ритмічно вільно, уникаючи попадання в долю» (Польова, 2020).

Окремо слід відзначити застосування у цьому розділі таких оркестрових технік: кластерів, утворених близьким розташуванням як однорідних, так й полярно різних тембрів (на кшталт альтів з високими фаготами, низькими скрипками і кларнетами, або низькими флейтами і валторнами), мікрохроматичних глісанді без вібрато, вібрато на чверть тону, гранично тихого звучання (подекуди складного для виконання на духових інструментах), багатоголосного розподілу струнних на *divisi*, нашарування і зіставлення фрулято у духових із тремоло *sul ponticello* у смичкових. У результаті досягається сонористичний виклад, темброва колористика котрого видозмінюється за різноманітної взаємодії оркестрових груп: струнних із різними дерев'яними та мідними (тт. 177-198), дерев'яних зі струнними (тт. 199-205), мідних зі струнними (тт. 206-210), дерев'яних із мідними на тлі струнних (тт. 211-215) тощо. У коді остаточно втрачається відчуття

ремінісценції на звучання «старини» і твір закінчується в дусі оркестрової естетики XX-XXI століть (Додаток Б, №4). Тим не менш, з точки зору новаційного та традиційного векторів, оркестрування у «*Langasm*» можна віднести до останнього, оскільки композиторкою зберігається баланс між колористикою і функціональністю.

Як зрозуміло з аналізу, оркестрування відіграє важливу роль у формотворенні та тематичному розвитку. Однак варто відзначити, яким чином у ньому відображена головна концепція твору. По-перше, темпоральна «плинність» композиції «*Langsam*» досягається внаслідок витриманої («педальної») та прозорої оркестрової фактури із застосуванням нейтральних тембрових мікстів або тембрів струнно-смичкових, здатних до максимального злиття. Вони, в свою чергу, створюють темброво-динамічну рівність, безперервність звучання й за рахунок легатної смичкової техніки послаблюють відчуття рівномірності. По-друге, на плинність часу впливає й робота з оркестровим простором: домінуючі прозорі епізоди з розрідженою фактурою чергуються із поодинокими динамічними сплесками, яким почасти передують епізоди повної тиші на генерал-павзі цілого оркестру. В результаті, провідним є спатіальне відчуття «примарності» та «віддаленості», яке посилюється внаслідок його опозиції до просторової «насиченості» та «наближеності». По-третє, стан «благородної класики» створюється тембровими рішеннями, виконаних у дусі класико-романтичної моделі оркестрування, на кшталт зосередження на струнно-смичковому ансамблі, традиційних флейтово- або гобойно-скрипкових мікстів, застосування педальних тонів валторн у середньому регістрі тощо.

Визначені характерні риси оркестрування твору «*Langsam*», що належить до раннього періоду творчості В. Польової, проглядаються в партитурах зрілого періоду, а саме «*Оно*» (2004, ред. 2009) і «*Nova*» (2022). На перший погляд, вони не є тотожними, оскільки у них застосовано дещо різні за кількісним і якісним показниками інструментальні склади; відмінним є й графічне оформлення обох партитур; зрештою, відрізняються окреслені програмною назвою концепції, які безпосередньо впливають на засоби оркестрової реалізації. Однак, при

детальному розгляді наявні спільні риси дають розуміння про існування стилєвих констант в оркеструванні В. Польової.

Інструментальний склад в обох випадках більший за використаний у партитурі «*Langsam*», а саме – великий потрійний симфонічний оркестр з видовими інструментами сімейства дерев'яних духових (флейтою піколо, англійським ріжком, бас-кларнетом, контрафаготом), різноманітними ударними (литаври, дзвіночки, дзвони, вібрафон, великий барабан, тарілки, там-там), арфою й фортепіано й електронікою в творі «*Оно*», та подвійний симфонічний оркестр з одним видовим (флейтою пікколо), кількома ударними (литаври, малий барабан, великий барабан) і фортепіано в «*Nova*». Проте, незважаючи на розміри інструментальних колективів, функціональне трактування оркестрових груп є однаковим. Так, струнно-смичкові інструменти часто викладаються монолітно, єдиним багатоголосним ансамблем; їм рідше надається проведення головного тематичного матеріалу, позаяк вони слугують тлом, на якому розгортаються інші інструменти. Своєю чергою, духові інструменти трактуються композиторкою як функціонально вагомі, адже вони забезпечують проведення тематизму головних та супровідних партій, темброву підтримку, динамічне посилення або послаблення. Варто зазначити, що між дерев'яними та мідними інструментами встановлюється функціональний паритет, однак перші частіше є засобом колористичного пере забарвлення (особливо у творі «*Оно*»), а другі застосовуються для темброво-динамічного підсилення, безпосередньо впливають на щільність й насиченість оркестрової фактури.

Відсутність значної кількості ударних у «*Langsam*» не давало змогу простежити значущість цих інструментів для оркестрування В. Польової, оскільки присутні у складі цієї партитури литаври використовувалися традиційно, для підкреслення важливих кульмінаційних епізодів. Наявність різноманітних ударних та їх трактування в творах «*Оно*» і «*Nova*» свідчать про їхню провідну роль: часто вони є носієм тематизму, що робить їх застосування постійним; ними ж викладаються контрапунктуючі лінії (це стосується, в тому числі, ударних з невизначеною висотою звуку, яким доручаються ритмічні

контрапункти); нерідко разом зі струнними вони утворюють оркестрове тло (у вигляді педалі або фігурацій); також вони не позбавлені своїх звичних функцій підкреслення та динамічного підсилення. Характерно, що арфа (у «*Оно*») та фортепіано (в «*Оно*» і «*Nova*») часто викладаються у зв'язці з ударними, утворюючи із ними темброві міксти. При цьому, звуковий результат використання цих інструментів залежить від контексту: глісанді арфи або фортепіано у партитурі «*Оно*» прирівнюється до тремоло барабанів і тарілок (наприклад у тт. 35-42) або тремоло-глісандо литавр (тт. 20-42), що у наслідку створює ефект безперервного розкотистого «гудіння» та «шипіння»; повторний ритм фортепіано на витриманих акордах у творі «*Nova*» співпадає з остинатним ритмом литавр і малого барабану (тт. 66-152), що у наслідку дає ударно-акцентоване і гостре звучання, яке згодом зливається у єдиний гул, який можна охарактеризувати як «звукова стіна».

Попри однаковість функціонального співвідношення оркестрових груп, обидві партитури для розкриття образного змісту програми, втілення концепції, використовують відповідні засоби оркестрової виразності, що корінним чином впливає й на організацію музичної тканини. Фактурний виклад у творі філософської спрямованості «*Оно*» схожий на такий, що був застосований В. Польовою у коді «*Langsam*», а саме полішарову *складну фактуру*, яка виникає за рахунок витриманих педальних нот і тембрових мікстів (Додаток Б, №5). Оскільки у кожному з шарів відбуваються темброві нашарування, ритмічні неспівпадіння та інтервальні розщеплення між партіями, фактура не має *ясності*, однак є достатньо *щільною* та *насиченою*. Це впливає й на відчуття оркестрового простору: звукова «крихкість» у розріджених експозиційних епізодах із застосуванням меншої кількості інструментів з чіткою диференціацією по вертикалі (як у тт. 20-25), чергується зі звуковою «в'язкістю» у кульмінаційних епізодах (тт. 113-128). В останньому випадку тканина поліфонізується, формуються різнорівневі фактурні шари, які можна охарактеризувати як «звукові ландшафти» (подібні до тих, що описувала дослідниця Г. Р. Кім (2006)).

У анотації до твору зазначено, що композиторка спирається на «...драматургічну модель особливого роду, що поєднує споглядання та процесуальність, вибудовуючи медитативну конструкцію як грандіозний катарсичний духовний акт, цим продовжуючи традицію східного містицизму» (Польова, 2009). «Медитативність» та «містицизм» створюють описана оркестрова фактура, політемброві міксти (часто позбавлені значної барвистості), повільний темп (переважно *Largo*), безакцентна ритміка, наявність епізодів повної тиші на генерал-павзі оркестру. Це, знов-таки, вказує на стилістичну єдність партитур «*Ono*» і «*Langsam*», однак про більшу спрямованість першого на сучасну естетику свідчить наявність розширених виконавських технік, до котрих варто віднести глісандо по струнам у фортепіано (тт. 1-14), гра смичком на дзвіночках (т. 20), видування повітря в духових (тт. 135-140), різноманітні глісанди у решти інструментів (флажолетні у смичкових (т. 155), без конкретної висотності на тремоло у литавр (тт. 1-10), разом із трелями у мідних та дерев'яних духових (тт. 64-67)). Все перераховане дозволяє віднести оркестрування «*Ono*» до новаційного вектору в оркеструванні.

Інакші фактурне вирішення і відбір оркестрових засобів спостерігається у творі «*Nova*». З одного боку, його програма пов'язана із астрономічною тематикою – «посилення саява зірки в результаті вибуху» (*Nova*, б.д.), про що зазначалося у підрозділі раніше, тому стає зрозумілим застосування в серединному розділі (*Allegro*, тт. 66-213) фактури типу *рівнозначних трьох і більше партій*, що в результаті створює *ясність і щільність* оркестрової тканини, а провідним принципом розгортання є збільшення фактурних голосів. З іншого боку, застосування менш *насиченої* імітаційної *контрапунктуючої* фактури в початковому (*Moderato*, тт. 1-65) і кінцевому (тт. 214-246) розділах є наслідком звернення до фольклорної сфери, зокрема української (що можна пояснити присвятою «Відвазі України» (Польова, 2022, с. 1)).

На відміну від «*Ono*» й, почасти, «*Langsam*», у партитурі «*Nova*» В. Польова використовує темброву семантику. В контексті цього твору, мідні інструменти мають прив'язку до українського колориту, оскільки їх тембри уподібнюються

до звучання трембіт, або козацьких військових труб. Певною мірою з народною сферою пов'язані й дерев'яні духові, які за рахунок трелей і форшлагів у високому регістрі (тт. 188-203) набувають звучання народних свисткових інструментів, та деякі ударні інструменти (литаври і великий барабан), тембри яких є алюзією на козацькі тулумбаси (тт. 214-222). Однак, ударні разом з фортепіано все ж є проявом іншої семантики, а саме батальної, оскільки їхній виклад в остинатному ритмі у взаємодії із репетиціями або педальними тонами струнно-смичкових набуває мілітаристського характеру, а опозиція цих груп дерев'яним та мідним з інакшим типом викладу створюють ефект «поля бою». Варто зазначити, що композиторка не застосовує розширені виконавські техніки, що зустрічалися в «*Ono*» і «*Langsam*»; тембри інструментів є впізнаваними і легко сприймаються на слух, у наслідку надаючи ясності оркестровому звучанню (Додаток Б, №6). В розрізі цього, оркестрування знаходиться у межах *традиційного* вектору.

Про зв'язок твору «*Nova*» із батальною тематикою, крім масштабності оркестрової фактури, свідчить й загальний темпоритм. Тут спостерігається явна опора на *moto* із постійною динамікою руху, на відміну від темпоральної «плинності» й «медитативного занурення», характерних решті розглянутих партитур. Свідченням цього є позначки помірного та швидкого темпу (*Moderato* та *Allegro*), витриманий метр у розмірі 4/4, акцентна ритміка, використання остинатних патернів, дрібних тривалостей (восьмих, шістнадцятих, тридцять других), в тому числі з особливим ритмічним поділом (т. зв. «таплетами»), що у підсумку збільшує музичну подієвість, створює рухливу горизонталь у багатоповерховій фактурній вертикалі. Прикметним є той факт, що тривалість твору «*Nova*» є найменшою – близько восьми з половиною хвилин (Польова, 2022) – на відміну від більш тривалих за звучанням «*Langsam*» (близько дев'ятнадцяти хвилин) (Польова, 2009) і «*Ono*» (приблизно вісімнадцять хвилин). Хоча тут варто звернути увагу й на менший масштаб побудови композиції: складна двочастинна репризна форма у випадку з «*Nova*»,

наскрізна динамічна форма «кульмінаючого типу» (Польова, 2009) в «*Оно*» і тричастинна з кодою у «*Langsam*».

Підбиваючи підсумки щодо проаналізованих партитур, хочу зазначити, що застосована до них концепційно-стильова модель дає розуміння про роль оркестрування як основного засобу передачі програмного змісту. За рахунок оркестрової фактури, її акустичних якостей (щільність, насиченість, ясність тощо), тембрової барвистості та колористики, передано темпоральне відчуття «плинності» у композиції «*Langsam*», «медитативність» та психологічне «занурення» в «*Оно*», космічна масштабність, з одного боку, і батальність – з іншого у «*Nova*».

Попри концепційну відмінність творів, варто звернути увагу на їх спільні риси, які можна віднести до оркестрового стилю В. Польової. По-перше, для неї характерним є тяжіння до «принципів програмного симфонізму» (Берегова, 2020, с. 175). По-друге, масштабність концепції визначає склад оркестру; у випадку з «*Langsam*», «*Оно*» та «*Nova*» це різні типи великого симфонічного оркестру. По-третє, елементи музичної мови композиторки, такі як репетитивність, патерність, інтервальна лімітованість, безпосередньо виявляються в оркеструванні утриманням одного типу фактури протягом тривалого часу, залученням стійких тембрових комбінацій в експонуванні музичного матеріалу та при його повторі, регулярністю тембрових мікстів з помірною барвистістю, обмеженням амбітусу інструментальних партій. По-третє, оркестрування є значним чинником тематичного розгортання, яке відбувається із залученням одного або кількох таких способів: а) зміна ритмічного малюнку у застосованих раніше інструментальних партіях; б) збільшення фактурних голосів за рахунок введення нових інструментів або їх зменшення у наслідок «виключення» використаних; в) ущільнення або розрідження оркестрової фактури темброво-динамічними або регістровими засобами; г) посилення/послаблення оркестрової колористики або активне зіставлення різних за барвистістю «тембро-фактурних структур» (Савченко, 2022). По-третє, характерним є проникнення принципів хорового письма в



оркестрування, а саме вертикалізація фактури, регістрова близькість голосів, регулярне використання витриманих тонів та мелодичної педалізації. По-четверте, про вплив на оркестрування В. Польової естетики ХХ століття свідчать використання розширених виконавських технік, кластерних акордів, мікстові сполучення різних тембрів, полішаровість оркестрової фактури.

### **2.2.2. Оркестрування в системі виражальних засобів Симфонії №3 «Любов» Б. Фроляк**

Музика Богдани Фроляк (1968 р. н.), сучасної української композиторки, заслуженої діячки мистецтв України, членкині Спілки композиторів України, доцентки кафедри композиції ім. Мирослава Скорика Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, є затребуваною не тільки в Україні, а й закордоном, про що свідчить виконання її музики на українських та міжнародних фестивалях (Богдана Фроляк, б. д.). За свої здобутки Б. Фроляк удостоєна рядом премій, зокрема, імені Л. Ревуцького (2000), Б. Лятошинського (2005), М. Лисенка (2011), Національної премії імені Тараса Шевченка (2017) (там само).

У творчому доробку композиторки значна кількість творів різних жанрів. В царині оркестрових нею написано три симфонії (№1 «*Orbis Terrarum*» (1998), №2 (2009), №3 «Любов» (2024)) для оркестру, Симфонія-реквієм «Праведная душе» для солістів, хору і симфонічного оркестру (2016), концерти для різних інструментів з оркестром (кларнета (2004-2005), віолончелі (2022), гобоя (2023), фортепіано (2000, 2012)), оркестрові твори різного жанрового спрямування: «Пісні зірок» (2010), «Adagio пам'яті Мирослава Скорика» (2021) «*Let there be light*» (2023), «*The Way*» (2023) для симфонічного оркестру; «*Vestigia*» для скрипки, альту та струнних (2003), «*Dämmerung*» для кларнета і струнних (2005); «*Kyrie eleison*» (2004) та «*Agnus Dei*» (2006) для мішаного хору і струнних тощо (Основні твори композитора Богдани Фроляк, б. д.). Такий значний перелік свідчить про тяжіння Б. Фроляк до оркестрової музики.

Поза тим, існує невелика кількість наукових досліджень, в яких оркеструванню композиторки приділяється достатня увага. Серед них варто назвати музикознавчі розвідки Н. Вакули (2009), яка в контексті розгляду жанрових модифікацій концерту в творчості львівських композиторів присвячує частину свого дослідження оркестровій реалізації Фортепіанного концерту Б. Фроляк (с. 21-22). Не менш важливим є погляд дослідниці Б. Бебих, яка аналізує взаємозв'язок композиції «Пісні зірок» із фільмом С. Параджанова «Тіні забутих предків» (2024) та наявності україно-польських впливів у «*The Way*» (2023). Враховуючи належність цих творів до оркестрового доробку мисткині, науковиця не оминає розгляд тих аспектів оркестрування, що слугують засобами втілення програмності (2024, с. 23-24), побудови драматургії циклу (2023 с. 24-25), передачі музичних образів (2023, с. 25; 2024, с. 25).

Ці науковиці не ставлять оркестрування у центр свого дослідження, тому вивсвітлюють його побіжно. Більш змістовно його проаналізовано у статтях Ю. Воловчук (2021) та О. Берегової (2024). Перша робить детальний огляд симфонії-реквієму «Праведная душе» на слова Т. Шевченка, визначає побудову циклу та його драматургію (2021, с. 186-187), типи оркестрово-хорових фактур (нею виокремлені «туттійна», «ансамблева» і «соборна» (с. 190)) та їх роль у відображенні емоційно-психологічних станів (с. 192), визначає функціональне трактування груп інструментів й голосів (зазначаючи про наближення оркестру до хору (с. 189), і, навпаки, сприйняття хору як ще однієї оркестрової групи (там само)) та «темброве оформлення» (с. 188) всього твору.

О. Берегова (2024) ж зосереджується на тих оркестрових творах Б. Фроляк, що були написані за період російсько-української війни, а саме «*The Way*», «*Let There Be Light*», Віолончельному та Гобойному концертах, музиці до театральної вистави «Війна, що змінила Рондо» (с. 81). Зважаючи на такий вибір, вона визначає елементи оркестрування, музичної мови та композиторської концепції, які зрештою виводять її на засади оркестрового стилю. Систематизуючи спостереження авторки, варто серед них назвати такі: 1) втілення принципів кордоцентризму, як ключової риси української ментальності; 2) яскрава

образність, якою виражено мотиви страждання і просвітлення, символічної боротьби світла і темряви, багатобарвність та мінливість буття; 3) релігійність та присутність молитовного начала; 4) синтез східних і західних духовних традицій; 5) вплив естетики постмодернізму, що виявляється в нашаруваннях стильових елементів різних епох (від бароко до імпресіонізму); 6) «протиставлення епізодів тиші і гуркоту» як втілення боротьби світла та тіні; 7) темброва і фактурна семантика протиборних сил – Зла (з «...гучними, страхітливими оркестровими tutti, унісонним скандуванням окремих звуків, “рявканням” і “завиванням” мідних духових, наростанням динаміки») і Добра (переданого «...світлими оркестровими барвами, просвітленими мажорними тональностями, хоральним звучанням струнних, сонорно-алеаторичними засобами, стилізацією музики В.-А. Моцарта, алюзіями до музики імпресіоністів») (Берегова, 2024, с. 85).

Хочу зауважити, що найяскравіше риси оркестрового стилю композитора розкриваються в суто інструментальних масштабних циклічних жанрах, до котрих можна віднести симфонію. Зважаючи на це твердження, пропоную проаналізувати один з останніх оркестрових творів Б. Фроляк – Симфонію №3 «Любов» з позицій концепційно-стильової моделі.

Прем'єра симфонії відбулася 2 червня 2024 року у Львівській національній філармонії імені Мирослава Скорика силами її оркестру і диригента – заслуженого діяча мистецтв України та народного артиста В. Сивохіпа, на замовлення котрого й було створено твір (Поліщук, 2024). Його назва відсилає до однойменного фортепіанного циклу В. Барвінського, що було ідеєю замовника. Однак, на думку самої Б. Фроляк, розуміння цього почуття в її оркестровому циклі є інакшим: «У Барвінського цикл пов'язаний безпосередньо з почуттями до жінки. Я ж у Симфонії трактую поняття любові ширше – як любов до ближнього, любов до землі, на якій живеш, до світу, до Творця, до дитини, коханої людини, рослини, сонця, Всесвіту...» (Поліщук, 2024).

Зважаючи на масштаб концепції, стає зрозумілим звернення авторки до жанру симфонії. Створена у 2024 році (Фроляк, 2024), Симфонія №3 «Любов»

хронологічно є більш дистанційованою від двох попередніх: №1 «*Orbis Terrarum*» датується 1998-м роком, а №2 (без програмної назви) написана через одинадцять років у 2009-му. Проте вона має спільні риси з попередніми, оскільки всі твори композиторки у цьому жанрі мають однакову будову циклу, а саме двочастинну (Поліщук, 2024). Значення і розміри кожної з частин різні, позаяк у Симфонії №3 перша частина – «головна і драматична», а друга – «світлий *Post Scriptum*» (там само). Привертає увагу й програмна назва, яка наявна у двох з трьох творів. Тут хотілося б зауважити на значній кількості творів Б. Фроляк, що містять програму в заголовку, однак, на відміну від творів В. Польової, вона є не конкретною, а скоріше узагальненою, спрямованою на створення установки на образ. Крім того, якщо твір має жанрове визначення, програмна назва може бути відсутньою, що можна спостерігати у зв'язку з інструментальними концертами композиторки.

Для втілення свого задуму авторкою було обрано масштабний інструментальний склад – великий подвійний симфонічний оркестр з розширеною групою ударних та додатковими клавішними й щипковими інструментами: дві флейти, два гобої, два кларнети *in B*, два фаготи, чотири валторни *in F*, дві труби *in B*, три тромбони і туба, литаври, том-томи, малий і великий барабани, підвішена тарілка, там-там, дзвони, дзвіночки, вібрафон, челеста, арфа, скрипки I та II, альти, віолончелі та контрабаси. Прикметно, що подібний склад є знаковим для оркестрового стилю композиторки, оскільки його застосовано у більшій кількості її оркестрових творів, зокрема симфоніях, концертах для гобоя і віолончелі (Берегова, 2024), «*Adagio* пам'яті М. Скорика» (Фроляк, 2021), «*Let there be light*» (Фроляк, 2023).

У Симфонії №3 Б. Фроляк струнно-смичкові інструменти є основою, оскільки вони є носіями різних оркестрових функцій: мелодичної, контрапунктуючої, педальної, фігуративної тощо. Це зумовлює різноманітність викладу їх фактури, на кшталт мелодії із супроводом, хорального викладу, витриманих акордів тощо. В останньому випадку група струнних створює фонічне тло, на котрому розгортається тематизм в інших груп оркестру. За

рахунок поліфонізації голосів фактури струнних, їх поділу на *divisi*, частого зосередження або у середньо-низькому, або у середньо-високому регістрах створюється її щільність та насиченість. Саме в цій групі композиторкою застосовується прийом, який можна охарактеризувати як «висвітлення фону». Він полягає у виключенні з фактури решти груп оркестру (переважно дерев'яних та мідних), а витримана у цей момент гармонія струнних поліфонізується, що в результаті переносить на них фокус уваги слухача.

Розташування смичкових інструментів по регістрах відповідає їхньому висотному положенню: крайні високі тони доручаються першим скрипкам, високі та середні – другим скрипкам та альтам, низькі – віолончелям, крайні низькі – контрабасам. Останні нерідко виступають у якості витриманого органного пункту в контроктаві, створюючи фактурну глибину. У деяких випадках всі струнні зосереджуються в одному регістрі (зазвичай середньо-низькому), що дає насичене, але водночас темброво-нейтральне забарвлення. Оркестрові *solì* частіше доручаються високій скрипці та віолончелі, що є традиційним підходом в оркеструванні. Прикметно, що сольне висловлення цих інструментів зустрічається в інших творах – «*Let there be light*» і Віолончельному концерті (Берегова, 2024, с. 82-83). Загалом, постійне використання групи струнно-смичкових (усього ансамблю або деяких партій з розподілених на багатоголосне *divisi*) часто позбавляє їх особливої виразності, а реалізація тембрового колориту відбувається шляхом зіставлення з іншими оркестровими групами або окремими *solo* всередині струнного ансамблю.

Групи дерев'яних та мідних духових, на противагу струнним, мисляться композиторкою як носії яскравої колористики, що у наслідку робить їх більш вживаними у проведенні тематизму. Окремим інструментам доручається *solo*, які для особливої барвистості подані поза межами так званої «області виразності» (у крайніх низьких чи екстремально-високих регістрах). У дерев'яних нерідкими є дублювання всередині групи (іноді на відстані кількох октав), а також темброві передачі, що часто є запорукою тематичного розгортання. Б. Фроляк у партитурі Симфонії №3 не використовує екстраординарних тембрових мікстів духових

інструментів, адже, виходячи передовсім з висотного положення тематизму, застосовує найбільш прийнятні з реєстрової точки зору інструменти. Через це темброві комбінації можуть бути цілком традиційними: флейти з гобоями в унісон або октаву, флейти з кларнетами в октаву або в інтервал, гобої або кларнети або валторни з фаготами, труби з тромбонами, тромбони з фаготами тощо.

У більшості випадків дерев'яні подані цілою групою для створення гармонічного дисонансу до смичкових шляхом утворення політональності у різних шарах фактури. Мідним інструментам в таких випадках доручено мелодичну функцію. Цікавим оркестровим прийомом є зіставлення гармонічних вертикалей всіх трьох груп, що посилює *звучність* фактури. При цьому композиторка зберігає реєстрову ієрархію всіх інструментів: зосередження у середньо-високому реєстрі дерев'яних, у середньо-низькому – мідних і розгалуження по реєстрах смичкових.

Тракування групи ударних та додаткових (щипкових і клавішних) інструментів є знаковим для оркестрового стилю Б. Фроляк, оскільки вони нерідко позбавлені своїх традиційних функцій – ритмо-підкреслювальної та колористичної<sup>22</sup>. Ударні та додаткові часто є головним носієм тематизму, який діалогізує із групами дерев'яних, мідних та рідше – струнно-смичкових інструментів. На рівні з духовими вони є головним колористичним засобом та чинником тембрової драматургії. Вступ цих інструментів відділяє розділи форми або підтримує вихід на кульмінацію. Іноді, як і струнно-смичкові, ударні створюють звукове тло, на якому розгортаються інші групи. В деяких випадках вони знаходяться у тембровій опозиції до струнних, що у наслідку утворює політемброву багат шарову тканину, не позбавлену ясності. Рідше ударні підкреслюють ритм окремих епізодів.

---

<sup>22</sup> Таке трактування ударних, струнно-щипкових та клавішних не є прикметним суто для творчості Б. Фроляк, позаяк від початку ХХ століття композитори розширювали сферу застосування цих інструментів, підвищуючи їх значимість у проведенні тематизму. Тому можна говорити, що ця риса оркестрового стилю мисткині вписується у межі *сучасного оркестрового стилю* (Коробецька, 2011, с. 141).

Відповідно до реалізації оркестрових груп, у Симфонії №3 «Любов» Б. Фроляк можна виокремити такі типи оркестрової фактури (за класифікаціями У. Пістона та С. Адлера):

1) *контрапунктуюча*, яка виникає внаслідок ритмічної та регістрової диференціації голосів й за своїми параметрами є *щільною* та *ясною*, з помірною *звучністю*; застосування цього типу частіше необхідне для музичного розгортання, або в якості зіставлення з попереднім епізодом;

2) фактура, у якій є *побічний мелодичний голос* (з перемінною зміною планів), де складніше визначити головний тематизм через наявність декількох основних музичних ліній із супроводом, що створює підвищену *звучність та насиченість фактури*; зазвичай виникає після епізодів *tutti*, або у якості розвитку наступного типу фактури

3) фактура *мелодія з акомпанементом*, за своїми параметрами *прозора* та *ясна* без щільності, в якій темброво-барвисте *solo* викладене на фоні темброво-нейтрального супроводу; частіше за все застосовується в експозиційних розділах або для зняття напруги після наступного типу;

4) *складна фактура* з тембровим і фактурним зіставленням різних шарів, головними параметрами котрих є значна *звучність і щільність*; частіше за все вона має ознаки «*сонорно-оркестрового фонізму*» (Єфіменко, 2017) або викладена шляхом зіставлення оркестрових груп, які мають власний ритмічний й гармонічний комплекс (в наслідок чого утворюється поліритмічна та політональна тканина); використання такого типу фактури пов'язано із емоційно-напруженими кульмінаційними епізодами.

Окресливши трактування функцій оркестрових груп та типи оркестрової фактури (які цілком належать до *традиційного* вектору), доцільно перейти до аналізу оркестрування, його ролі у побудові циклу та реалізації концепції Симфонії №3 «Любов» Б. Фроляк. На мою думку, програмна назва цього твору, яку за типологією К. Фізер (2019) можна визначити як «*заголовок-стан*» (с. 51), є узагальненням лірико-інтимного образного змісту. Зважаючи на деяку «всеосяжність» програмної назви, для розуміння концепції жанрове позначення

є більш інформативним, оскільки на різних рівнях організації циклу Б. Фроляк демонструє тяжіння до принципів симфонізму. Його теорія висвітлена в роботах різних дослідників (Зинкевич, 1986; Walsh&Wilson, 2001; Юцевич, 2003b; Гужва, 2007; 2008; Берегова, 2020; Щелканова, 2022). Не беручи на себе розкриття всіх аспектів, зосереджуся на такому: «розкриття художнього задуму в процесі руху, розвитку, змінювання і конфліктів музичного образу» (Юцевич, 2003b, с. 240), діалектичне поєднання суперечностей, зіткнення або зіставлення образних планів, проростанням їх одного з іншого (Гужва, 2007, с. 24), тематичний розвиток та єдина «архітектура» циклу в цілому (Walsh&Wilson, 2001). Оскільки у XX-XXI століттях симфонічний жанр набуває різних проявів (Walsh&Wilson, 2001), у ньому увиразнюється декілька тенденцій, таких як «...вільний вибір образного змісту й засобів виразності, значне розширення композиційних і технічних прийомів», створення нових лінійних концепцій – тембрової, фактурно-образної та сонорно-тонової, модально-гомофонної, споглядально-дієвої, медитативної...», «помітна індивідуалізація жанру як за структурно-формальними ознаками, так і за драматургією», поява національних типів симфонізму, у яких синтезуються досягнення європейського симфонізму з особливостями національних музичних культур» (Берегова, 2020, с. 158-159). Зважаючи на останнє твердження, доцільним є виокремлення знакових рис українського симфонізму доби Незалежності, які полягають у наявності лірико-драматичної стихії, національної визначеності музичної мови, міцному зв'язку із жанрами хорової і духовної музики, орієнтації на національні та європейські традиції (Берегова, 2020, с. 183).

Втілюючи складну концепцію Симфонії №3, Б. Фроляк природно звертається до принципів симфонізму. Його реалізація зумовлює тривалість циклу – близько сорока п'яти хвилин (Львівська філармонія, 2024), а також двочастинну будову, в якій перша частина є більшою за розмірами й концентрованою за своїм змістовним і образним наповненням, а другій частині відведено роль ліричної постлюдії з утриманням одного образу. Першу частину варто вважати смисловим центром через те, що вона позначена складністю тематичного і



тонального розвитку, комплексною тембровою семантикою, підвищеною процесуальністю, переплетеною образністю з її протидією та взаємодією; натомість для другої частини характерним є тематична зосередженість, гармонічна стадіальність, менша подієвість і моно-образність.

Ще одним параметром який свідчить про опору композиторки на принципи симфонізму є тематизм і робота із ним у творі Б. Фроляк. Перша частина циклу складається з шістнадцяти епізодів, в яких експонуються, модифікуються та синтезуються три різні теми: 1) *секундова*, де відбувається висхідний чи низхідний рух від тону на велику та/або малу секунду; 2) *терцієва*, що набуває вигляду низхідного руху по звуках акорду (тризвуку, септакорду, нонакорду); 3) *кварто-квінтова*, яка викладена у висхідному русі по чистим або збільшеним/зменшеним квартам/квінтам (Додаток Б, №7). Поява цих тем є послідовною, має прив'язку до певних образів, що цілком відповідає концепції симфонії. Перша секундова тема викладена від самого початку твору (епізод 1, тт. 1-30) більшими тривалостями (цілими і половинними) й впродовж свого розгортання проводиться у первісному або модифікованому вигляді більшу кількість разів; її можна пов'язати із образом фатуму, невідворотності подій. Друга терцієва тема шістнадцятими виникає після першої, у епізоді 2 (тт. 31-66, цифра 2), й часто зіставляється із першою, оскільки має інакшу структуру та оркестровий виклад; враховуючи останнє твердження, можна вказати на уособлення лірико-інтимного начала в її образі. Третя кварто-квінтова тема виникає пізніше за дві попередні у епізоді 6 (тт. 151-169, цифра 7), оскільки композиторка в процесі розробки і зіставленні секундової та терцієвої тем впродовж епізодів 3–5 цілком органічно вводить новий матеріал, який є продовженням закладеної раніше інтенції руху й водночас позначений певним ступенем контрастності. За рахунок свого викладу та інтервальної структури, кварто-квінтова тема втілює боротьбу й насагу, а при одночасному зіставленні з іншими темами – сумніви й схвильованість.

Різноманітність тем з прив'язкою до певних образів і розмаїтості їх викладу в різних епізодах вказують на контури сонатної форми у першій частини. У

підтвердження цієї тези можна навести вибудований тональний план (детально який буде розглянуто далі), наявність трьох розділів із рисами експозиційності (епізоди 1–10, ц. 1–9), розробковості (епізод 11–14, ц. 10–14) і репризності (епізоди 15–16, ц. 15–18), а також генерал-павзи у т. 388, яка відмежовує два останніх розділи, забезпечуючи перехід від розробки до репризи). Однак варто зазначити, що зіставлені за принципом тематичного, гармонічного і фактурного контрастів шістнадцять епізодів із наскрізним розвитком, а також особлива систематичність їх появи, не дають змоги атрибутувати форму цієї частини як виключно сонатну.

В другій частині, навпаки, присутні три епізоди, що побудовані на однаковому тематичному матеріалі – висхідному русі по мажорному тетрахорду із подальшою зупинкою на верхньому тоні із можливим його «оспівуванням» (подібний прийом зустрічався у епізоді 5, тт. 113-151 першої частини). Його розгортання здійснюється шляхом тембрового пере забарвлення мелодії, збільшення фактурних голосів та зміщення тонального центру. На тематичний зв'язок із попередньою частиною вказує поява наприкінці другої терцієвої теми (цифри 24–25, тт. 604-629). Як було вказано раніше, у цій частині витримано один образ – суб'єктна особистісна лірика, яка є ніби продовженням лірико-інтимного начала терцієвої теми. Враховуючи все вищеперелічене, форму другої частини визначу як наскрізну із трьома стадіями.

Тематичний розвиток Симфонії №3 «Любов» відбувається за рахунок різних засобів, таких як модифікація інтервальної та ритмічної структури секундової, терцієвої та кварто-квінтової тем, їх синтезування, зміна тембро-фактурного викладу, а також гармонічної вертикалі. У першому випадку в секундовій темі використовується октавна перестановка (через що відбувається рух не на секунду, а на септиму), в терцієвій та кварто-квінтової – зменшується або збільшується інтервал ходу (наприклад, замість великих терцій композиторка застосовує малі, а замість тільки чистих кварт – кварта+третон). Трансформація відбувається й внаслідок різних поліфонічних технік – вже названої перестановки, інверсії чи ракоходу.

Ритміка змінюється залежно від контексту, де в емоційно-напружених епізодах мелодичні лінії містять дрібні тривалості (восьмі, шістнадцяті, тридцять другі, в тому числі із «таплетами»), а в епізодах, в яких втілені «інтимні» або «рефлексивні» образи застосовано довші (цілі, половинні, чверті, разом із міжтактовим заліговуванням). Варто зауважити, що перехід від однієї образної сфери до іншої відбувається передусім за рахунок поступового збільшення чи зменшення тривалостей, хоча подекуди композиторка робить раптові ритмічні зрушення із відмінним темброво-фактурним викладом. Синтезування тем набуває двох виглядів: введення інтервальної структури однієї лінії в іншу або одночасне контрапунктичне проведення у близьких регістрах двох ліній. Результат такої роботи з інтервальною структурою та ритмом у тематизмі, його зіставлення або синтез впродовж музичного розгортання, прямим чином впливає на образне та змістовне наповнення Симфонії №3 «Любов», й може вважатися фактором застосування композиторкою принципів симфонізму.

Оркестрова фактура у творі Б. Фроляк є одним з чинників структурування музичного процесу, оскільки нею досягається як розмежування розділів форми, так і перехід між різними образними сферами. Варто зазначити, що за деякими тематичними лініями закріплюється й відповідний тип викладу, наприклад, терцієва тема частіше проводиться у фактурі з *побічним мелодичним голосом* партіями (де до неї в опозицію подано секундову тему), а до кварто-квінтової застосовано *контрапунктуючу* фактуру. Однак зрештою всі головні теми у первісному або трансформованому вигляді проводяться в усіх визначених мною чотирьох типах оркестрової фактури. Прикметним є те, що у *складній фактурі* вони набувають більшої кількості варіантів, часто зіставляються або синтезується, оскільки такий тип фактури є спонукальним фактором до подібного методу розвитку. Загалом, типи фактури часто змінюються, протиставляються один одному, що у наслідку створює стадіальність на рівні всього.

Активну роботу Б. Фроляк із гармонією у творі «Любов» можна вважати ще однією рисою симфонізму. Обидві частини мають свої тональні центри, про що

свідчать наявність основного тону в низькому регістрі, а також виписані ключові знаки<sup>23</sup>. Попри витриманий у більшій кількості епізодів органний пункт, сама тональність розширюється внаслідок включення альтерованих звуків. Тому можна вважати тональність першої частини *до-мажор розширений*, а другої – *фа-мажор розширений*.

Разом із тематичними трансформаціями зміщується й тональний центр, а вертикаль демонструє свою мінливість. Загалом, при роботі із гармонією, авторка демонструє різний підхід: в експозиційних епізодах наявною є розширена тональність; в епізодах розвитку вона є нестійкою за рахунок введення нових тонів або модуляцій та відхилень; в кульмінаційних епізодах (часто викладених у вигляді складної фактури) вертикаль є тонально невизначеною; в посткульмінаційних епізодах стає чітко тонально окресленою. У зв'язку із цим розгортання гармонії у творі можна унаочнити схемою «тональна зона – гармонічна дестабілізація – нетональна зона – гармонічна стабілізація – тональна зона». Слід додати, що найбільшу гармонічну мінливість має саме перша частина, тоді як у другій зберігається опора на *фа-мажор* із модуляцією до більш значущого для тональної організації Симфонії *до-мажору*. Масштабність ідеї циклу зумовила скріплення його цілого завдяки певній тональній логіці, де утвердження головної тональності на початку твору спонукає її повернення в самому кінці. Ця теза також підтверджує звернення композиторки до принципів симфонізму.

Симфонізм в циклі Б. Фроляк реалізується завдяки оркеструванню, оскільки воно є одним із засобів реалізації композиторського задуму у творі. Крім означених типів оркестрової фактури та трактування оркестрових груп, варто звернути увагу на темброву барвистість та колорит оркестрування Симфонії №3 «Любов», оскільки вони разом з іншими є дієвими засобами втілення різних образів, які у своїй взаємодії створюють характерну для цього жанру драматургію.

---

<sup>23</sup> Хоча в першій частині у не транспональних інструментів ключові знаки відсутні, партії кларнетів, валторн і труб містять знаки відповідно їх транспорту.

Барвистість і колорит оркестрування досягається тим, що за кожною з тем закріплено свої тембри. Так, секундова тема фатуму від самого початку викладається у струнно-смичкових інструментів і частіше проводиться у цій групі. Нової якості тематизм набуває шляхом перезабарвлення, за яке відповідають інші групи. До прикладу, у тт. 1-30 зміну барви тематичної лінії забезпечують фагот, тромбон, валторни, кларнет і гобой; своїм почерговим вступом вони утворюють різнотемброві міксти із струнними. Арфа у цьому епізоді використана виключно у низькому регістрі, та витриманими інтервалами (переважно октавами, але зустрічаються й септими, й децими) підкреслює баси, з одного боку, й імітує удари дзвонів, з іншого. Безперервному тремоло там-таму відведено педальну функцію, однак разом з контрабасами і арфою він надає глибину фактурі. За рахунок такого оркестрового викладу виникає похмурий колорит, що створює відповідну тематизму «зловісну атмосферу».

Терцієва лірико-інтимна тема вперше проводиться у високих дерев'яних (флейт, гобоїв та кларнетів) під час першої місцевої кульмінації в епізоді 2 (тт. 31-66, цифра 2). Внаслідок оркестрового *tutti* вона сприймається опозитно до першої, однак не знаходиться у фокусі уваги, позаяк секундова тема є домінуючою. Варто зазначити, що саме тембр дерев'яних духових має важливе значення для терцієвої теми, адже цією групою її викладено у подальшому, наприклад в епізодах 4–5 (ц. 4–5, тт. 91-150), частково у епізоді 9 (тт. 198-200), епізоді 15 (ц. 15, тт. 389-421) тощо. Також у своєму трансформованому вигляді вона проходить у групі струнно-смичкових (нерідко як інваріант до первісного викладу у духових, як у тт. 399-421), або проведення її у духових/смичкових дублюється тембрами арфи, вібрафона та/або дзвіночків (ц. 17, тт. 432-461); значно рідше її елементи зустрічаються у мідних, що пояснюється їх семантичною прив'язкою до іншої теми. Однак попри різні варіанти викладу терцієвої лірико-інтимної теми, тембр дерев'яних є більш значимим, тоді як решта груп (переважно струнні, ударні та додаткові) створюють або контрапункт першої секундової теми, або гармонічне тло. Подібний фактурний виклад має

помірний за яскравістю колорит, підкреслюючи інтимне начало домінуючої теми і створюючи рефлексивну атмосферу.

Третя кварто-квінтова тема боротьби вводиться у епізоді 6 (ц. 7, тт.151-169) і пов'язана передовсім із тембрами мідних духових. Однак її перша поява досить нарочита, адже інструменти мідної групи дублюються смичковими і дерев'яними, внаслідок чого виникає оркестрове *tutti* достатньої щільності, але ясне за своїми фактурними характеристиками. Протягом всієї першої частини кварто-квінтова тема більше піддається трансформації та у меншій кількості випадків є домінуючою, позаяк їй відведено або контрапунктуючу роль, або вона синтезується з іншими темами. Однак, в епізодах з концентрацією на її образі (епізод 7, тт. 170-182; епізод 9, тт. 210-234) вона викладена туттійно з явною опорою на мідні, або у тембровому міксті смичкових з мідними.

Загалом, експозиційний розділ першої частини (розділи 1–9, ц. 1–10) демонструє підхід композиторки до побудови всього циклу – зіставлення різних типів викладу, які мають власний мелодико-гармонічний та метро-ритмічний комплекс. На різницю між ними впливає й робота із простором: епізоди із ясністю і помірною прозорістю (як у тт. 1-10), чергується із насиченими епізодами з більшою звучністю (як у цифрі 2, тт. 31-66). Відчуття простору змінюється й за рахунок колориту, барвистість котрого корелюється із включенням чи виключенням з фактури інструментів. Також особливої щільності та звучності фактурі надають різні оркестрові прийоми, на кшталт контрольованої алеаторики (тт. 384-387), швидких репетицій-перекличок на одному тоні дрібними тривалостями в ударних та духових (тт. 170-175), недетермінованих глісанді арфи (тт. 389-398). Хочу додати, що описаний раніше ефект «висвітлення фону» з'являється так само в експозиційному розділі: в епізоді 2 він є засобом виходу з кульмінації у тт. 45-66 та переходом у новий епізод з цифри 3 (тт. 67-90). Його роль у знятті кульмінаційної напруги залишатиметься такою ж протягом всієї першої частини.

З точки зору оркестрових фактури і колориту (які впливають на образно-змістовне наповнення Симфонії №3), першу частину можна вважати

драматичною та узагальненою, з регулярним протиставленням різних образів й відсутньою суб'єктністю. Інша ситуація виникає із другою частиною, яка утримує єдину ліричну атмосферу і втілює людські образи. Це створюється за рахунок усталеної фактури типу *мелодія з акомпанементом* із чіткістю та ясністю, яка рідше зустрічалася у попередній частині. Також збільшується роль *solo* струнно-смичкових (наприклад, скрипки та віолончелі в тт. 566-570), дерев'яних духових (зокрема однієї флейти, гобоя, кларнета чи гобоя), ударних з конкретною висотністю (переважно вібрафона й дзвонів), челести та арфи, які стають головними носіями тематизму. Своєю чергою, використання мідних духових обмежується педальними тонами, які насичують витриманий акордовий супровід струнно-смичкових, однак не створюють важкості, а партії литавр або ударних без конкретної висоти тону загалом відсутні. Такий принцип оркестрового викладу з мінімізованим використанням окремих партій інструментів та груп можна назвати «субтрактивним», за визначенням Б. Стронько (2023, с. 70), який є противагою повного викладу в першій частині. Використання барвистих *solo* на тлі темброво-нейтрального створює індивідуалізацію їх ліній і може трактуватися як уособлення особистісного начала.

Підсумовуючи спостереження щодо Симфонії №3 «Любов» Б. Фроляк зазначу, що в результаті застосованої концепційно-стильової моделі при аналізі визначено важливу роль оркестрування як в реалізації тематичної, гармонічної і фактурної складових твору, так і у втіленні образного змісту. Із використанням оркестрових засобів відбувається експонування й трансформація тематизму, зміна тембро-фактурного комплексу, увиразнення чи навпаки – розмивання чіткої гармонічної вертикалі. Внаслідок активного застосування темброво-виразного потенціалу окремих інструментів й груп створюється оркестровий колорит, який, залежно від контексту, набуває різної образності – інтимно-ліричної, протиборної, доленосної, рефлексивної тощо. Це формує важливу для жанру драматургію й працює на концепцію симфонізму.

Застосування певного інструментального складу (великий симфонічний оркестр з розширеною групою ударних та додатковими інструментами), трактування оркестрових груп, чітка послідовність у зіставленні різних типів оркестрових фактур (контрапунктуючої, з побічним мелодичним голосом, мелодії з акомпанементом, складної) є свідченням приналежності цих аспектів до оркестрового стилю Б. Фроляк, який, за думкою Ю. Воловчук (2021) та О. Берегової (2020; 2024) знаходиться в орбіті українського симфонізму.

### **2.3. Роль оркестрування у процесі жанровідтворення (на прикладі *Concerto grosso* №4 «Пори року» З. Алмаші).**

З огляду на відомості про взаємозв'язок жанру та оркестрування, що зустрічаються у теоретичних працях композиторів (С. Адлера (2002), Л. Бусслера (1879), Д. Клебанова (1972), Ж. Кеклена (1956; 1959)) та музикознавців (С. Бородавкіна (1998а; 1998b), І. Гребнєвої (2017), С. Коробецької (2011), В. Ракочі (2020b; 2021), І. Тукової (2003)), можна дійти висновку щодо значної ролі останнього у концертних жанрах<sup>24</sup>. Особливо це стосується *concerto grosso*, в якому оркестр (як визначальний інструментальний склад) і оркестрування (як організуюча компонента) обумовлюють саме існування цього жанру.

Маючи значне поширення за доби бароко, *concerto grosso* вийшов з композиторської практики у наступні століття (про що зазначають науковці). Однак, звернення до концепцій і моделей минулого, викликане творчими пошуками в музиці XX-XXI століття, зумовило посилення інтересу митців до цього жанру. В українській сучасній музиці такі автори, як З. Алмаші, В. Губаренко, В. Камінський та інші, мають не одну таку роботу. Не намагаючись охопити весь доробок митців у цьому жанрі, пропоную

---

<sup>24</sup> Варто вказати на той факт, що у XX-XXI століттях композитори загалом не втрачають зацікавленості у жанрі концерту: існують ситуації, коли митці можуть не звертатися до того чи іншого оркестрового жанру (наприклад до симфонії), але матимуть в доробку концерт для інструменту, кількох інструментів або оркестру, навіть за відсутності відповідної жанрової назви.



зосередитися на творі З. Алмаші *Concerto grosso* №4 «Пори року» для скрипки з оркестром і проаналізувати його із застосуванням жанрово-детермінованої моделі.

Такий вибір обумовлений тим фактором, що митець не вперше звертається до цього жанрового типу. Однак, попри наявних чотири опуси, в музикознавчих працях рідше зустрічається детальний аналіз кожного з них. Найбільш інформативними у цьому плані є розвідки І. Тукової (2003) та С. Макієнко (2024), які зосереджують свою увагу на *Concerto grosso* №2 З. Алмаші. Вони відзначають «чотиричастинну схему циклу моделі... співвідношення частин якого створюється за принципом множинного контрасту» (Тукова, 2003, с. 13), «антагонізм начал активного і пасивного», «одноразовий контраст статичності з інтенсивною оновлюваністю матеріалу», «протиставлення горизонталі та вертикалі, що несуть різне семантичне навантаження», застосування мінімалістичних технік, використання «стислої» інтонаційної комплексу, що «...піддається темброво-кolorистично-швидкому варіюванню» (Макієнко, 2024, с. 80-81), наявність певного складу виконавців як «домінуючої ознаки жанрової моделі» (Тукова, 2003, там само), імпресіоністичну тонкість звучання і виняткову фантазію в оркеструванні (Макієнко, 2024, с. 80). Попри наявні коментарі щодо оркестрування, музикознавці не фокусуються на його характерних рисах, згадуючи лише побічно.

Стосовно решти творів композитора у цьому жанрі наукові праці відсутні, що актуалізує вибір *Concerto grosso* №4 «Пори року» в якості аналітичного матеріалу. Незважаючи на жанрове визначення у назві, цикл З. Алмаші має певні характеристики, які свідчать про вільне трактування жанрової моделі. Властиві *concerto grosso* ознаки було розглянуто у підрозділі 1.3 цього дисертаційного дослідження, тому зосереджуся на найголовніших його маркерах. В. Ракочі (2021) у *concerto grosso* вказує на зіставлення двох різних за кількістю та принципом організації групи виконавців – меншої *concertino* (солісти) та більшої *grosso* (оркестру), які виокремлені композитором у партитурі (с. 153).

До схожої думки схиляється І. Тукова (2003), котра крім перелічених принципів обов'язкового розподілу виконавців на дві групи, вказує на характерне співвідношення частин циклу за принципом образного, темпового, тематичного контрасту. У такому випадку, виникає «чергування повільних частин гомофонного складу із швидкими поліфонічного» (с. 12).

Склад оркестру, застосований З. Алмаші в «Порах року», за зовнішніми ознаками нагадує бароковий. В нього входять чотири духові інструменти (зозуля (окарина)<sup>25</sup>, флейта, гобой, кларнет *in B*), фортепіано, скрипка *principale* і група струнно-смичкових (скрипки I-II, альти, віолончелі, контрабаси). Визначення композитором чіткої групи *concertino* немає, що пов'язано з переосмисленням жанру у XX столітті. Проте розмежування ансамблю і оркестру відбувається за рахунок положення інструментів у фактурній ієрархії та виконуваних функцій. Так, у переважній кількості частин циклу фортепіано трактується як інструмент сольний, який може грати як самотійно, так із супроводом групи струнно-смичкових. Статус скрипки *principale* як соліста підтверджується назвою, віртуозним викладом партії, відмінним від решти інструментів тематичним матеріалом (позаяк скрипка *principale* не грає в унісон з іншими інструментами). Застосування дерев'яних духових має епізодичний характер. Їхня поява обумовлена застосуванням щільного викладу на кульмінаціях, в яких їм доручено сольні мелодичні лінії, або контрапункт до іншого сольного інструмента (скрипки *principale* або фортепіано). Враховуючи зазначене, можна виокремити духові, фортепіано і скрипку *principale* у єдину групу *concertino*. Водночас духові і фортепіано на певний час можуть єднатися із групою струнно-смичкових для супроводу сольної скрипки, що свідчить про наявну функціональну амбівалентність партій.

Цикл складається з дев'яти частин:

I. Інтродукція. Святкова пісня (січень);

II. Інтермецо. «Вальс до дня святого Валентина» (лютий);

---

<sup>25</sup>Зозуля – керамічна свисткова флейта, аналоги котрої існують у різних народів. Збірна назва таких інструментів – окарина (Хашчеватська, 2008).

- III. Відлига (березень);
- IV. Проростання (квітень);
- V. Течуть води і цвітуть сади (травень);
- VI. Ностальгічний діалог (червень);
- VII. Дуже швидко! (липень-серпень);
- VIII. Осінь;
- IX. Епілог. «Перший сніг» (грудень).

Також існує внутрішній розподіл частин на «Весняний триптих» (частини III-V) і «Літній диптих» (частини VI-VII)<sup>26</sup>. За розмірами і формою частини не є однорідними, що викликано різними жанрово-стильовими підходами при їх створенні.

Частини I, II і IX (які умовно можна назвати «Зимовим триптихом») за структурою можна визначити як період повторної будови, двочастинна репризна форма та період наскрізного розгортання. На рівні тематизму, гармонії і фактури вони містять риси неокласицизму, неоромантизму та імпресіонізму. Риси неофольклорного та експресіоністичного стилів у Весняному триптиху ускладнюють визначення форми, тому умовно їх можна визначити як рондо (частини III, IV) і поліфонічну форму за принципом «ядра-розгортання» (частина V).

Літній диптих поєднує у собі різностильові складники: романтичний речитатив довільного викладу (частина VI) і «необароковий» канон (частина VII). Єдина частина VIII лише пов'язана з естетикою неоромантизму на рівні мелодики, гармонії і агогіки. Вона є більшою за інші та її можна визначити як тричастинну форму.

Назва циклу, програмні заголовки та підзаголовки у його частинах реалізують драматургію твору і мають прямий вплив на його структуру. Перша частина має підзаголовок «Святкова пісня», що обумовлює застосування у ній поспівкового тематизму, гомофонно-гармонічного складу, строфічності форми.

---

<sup>26</sup> «Весняний триптих» і «Літній диптих» – назви подані самим автором. За аналогією у дослідженні запропоновано називати першу, другу і дев'яту частини «Зимовим триптихом».

Підзаголовок другої частини – «Вальс до Дня святого Валентина» – маркує характерні особливості вальсу, а саме тридольний розмір, ритмічну градацію фактури за принципом «бас-акорд-акорд». У частині VI «Ностальгічний діалог» композитор використовує два інструменти (скрипка *principale* і віолончель). Назва частини визначає їхнє семантично-образне трактування. За рахунок швидкого темпу, дрібної ритміки, частих тембрових перекличок і підвищеної подієвості реалізується заголовок частини VII («Дуже швидко!»). Назва частини VIII – Осінь – пов'язана радше з психологічним станом, оскільки організація фактури передає «особливий ліризм і статику, що настають восени» (Антошевська, 2022). Остання частина має заголовок «Епілог». У ній композитор використовує мотивні елементи і принципи фактурної організації, які зустрічали в попередніх частинах.

У творі З. Алмаші здійснюється відтворення барокового жанру в нових стильових і стилістичних умовах що сприяє його переосмисленню. Такий підхід є характерним для подібних творів XX–XXI століть, оскільки «зберігаючи сутнісну рису *concerto grosso* – діалогічність як принцип зіставлення двох звукових мас, – композитори переосмислюють її, поширюючи на нові рівні, а саме діалогу між епохами» (Коробецька, 2011, с. 39). Важливим чинником, що орієнтує реципієнта на жанр *concerto grosso*, є оркестрування. Воно втілює головні жанрові маркери, а саме ідеї діалогу, концертності, зіставлення звукових мас внаслідок взаємодії двох функціональних груп (*concertino* і *ripieno*) і характерних оркестрових прийомів.

Розглянемо їх. Початок першої частини викладений за принципом «абсолютного соло» (Ракочі, 2021, с. 190) фортепіано рівними тривалостями у середньо-високому регістрі (тт. 1-8), на яке згодом накладається група струнно-смічкових у середньо-низькому регістрі з точним дублюванням (т.9), що створює динамічно-просторовий і тембровий контраст. Скрипка *principale* у своєму подальшому вступі (т. 10) має відмінні високий регістр і дрібніші тривалості, що підкреслює сольну віртуозність. Внаслідок цього у першій частині зберігається принцип тембрового діалогу як на рівні ансамблю

«фортепіано-скрипка», так і на рівні «ансамбль-оркестр». Оркестрову фактуру цієї частини можна визначити як *фактуру з побічним мелодичним голосом* з помірною звучністю і ясністю.

Друга частина має риси сольного концерту, адже протизагаду струнно-смичкової групі створює лише скрипка *principale*. Однак, про зв'язок із бароковим типом викладу свідчить наявність «внутрішньо-оркестрових солі» альтів (т. 5) і віолончелі (т. 69), що зіставляються із скрипкою *principale*, а також розподіл струнно-смичкової групи на три-чотири партії *solі*, що нівелює ефект щільного оркестрового *tutti*, створюючи прозоре тло для взаємодії «скрипка-альт-віолончель» у межах *гомофонно-гармонічної фактури*.

Контрастне зіставлення звучностей «ансамбль-оркестр» відбувається протягом усього Весняного триптиху. У частині III *tutti* скрипок, альтів і віолончелей, далі – фортепіано дрібними тривалостями почергово протиставляється остинатним чвертям контрабасів і витриманим звукам скрипки *principale*, флейти, гобоя і кларнета. При цьому композитор вдається до специфічних інструментальних ефектів у партії сольної скрипки (скреготіння, *sul ponticello*, *sul tasto*) для посилення тембрового розмежування.

У четвертій частині додається інструмент зозуля (т. 9), що разом зі скрипкою *principale* набуває статусу сольного за рахунок тембрових якостей і мелодичного викладу, яке протиставляється алеаторичному перкусивно-шумовому тлу дерев'яних, фортепіано і смичкових. В результаті виникає взаємозв'язок пластів у межах *складної фактури*, створюючи темброву сонористичність що «зосереджує увагу слухача на ефекті статики» (Вакула, 2009, с. 18). Варто додати, що Г. Савченко (2021b) визначає подібний тип викладу як взаємодію «...нерівнозначних із точки зору функціональної організації темброво-фактурних шарів» (с. 239).

Частина V більше акцентує увагу на характерних властивостях дерев'яних духових і фортепіано: однорідна секвенція почергово проводиться у партіях фортепіано, кларнета, флейти і гобоя, внаслідок чого відбувається її темброве перебарвлення. У подальшому викладі секвенції додаються партії скрипок

*divisi* (т. 15), укорінюючи зіставлення тембро-звучностей. В свою чергу, вступ скрипки *principale* (т. 7) на відмінному ритмо-мелодичному матеріалі у високому регістрі створює тембровий і поліфонічний контраст до канонічної секвенції духових/скрипок і витриманих акордів у решти струнно-смичкових.

У «Літньому диптиху» використано два прийоми оркестрування: «абсолютне соло» (за В. Ракочі) і ансамблево-оркестрове *tutti*. Частина VI є речитативом двох інструментів – скрипки у середньо-високому регістрі і віолончелі у середньо-низькому. Такий виклад дає меншу щільність звучності. Контраст досягається розмежуванням інструментів по регістрах. У частині VII навпаки, композитор звертається до більш щільної звучності, канонічно зіставляючи тембри флейти, гобоя, кларнета, фортепіано і скрипки *principale* як один до одного (тт. 1-13), так і відносно смичкової групи. В подальшому інструменти розділяються за оркестровими функціями: скрипці *principale* доручено віртуозні пасажі дрібними тривалостями у високих регістрах, духовим – витримані педалі, фортепіано зі скрипками і альтами – контрапункт, віолончелям з контрабасом – бас. У наслідку інструменти функціонують в межах оркестрової фактури з *побічним мелодичним голосом*, яка за своїми параметрами має підвищену звучність та щільність.

Схожий підхід використаний у восьмій і дев'ятій частинах, де струнно-смичкова група разом із фортепіано виконує акомпануючу роль до скрипки *principale* і духових. Але їхня відмінність від попередніх частин зумовлюється поверненням до легшого ансамблевого звучання у групі смичкових за рахунок поліфонічного викладу *divisi*. Крім того, дерев'яні духові виконують одночасно функції *solo* і контрапункту, що робить їх амбівалентними. Незважаючи на ясність і прозорість оркестрової фактури, внаслідок поліфонізації її можна віднести до *контрапунктуючого* типу.

Тема зміни циклів природи цікавила композиторів різних часів – від бароко до сучасності. Серед визначних слід згадати опуси А. Вівальді, Ф. Й. Гайдна, Фанні Мендельсон, А. П'яццолі. Найбільшу спорідненість варіант 3. Алмаші виявляє із дванадцятичастинним циклом «*Le quattro stagioni*» з ор.8 А. Вівальді.

На це вказує схожий принцип ониматопеї, який був інноваційним на свій час у творі італійського композитора. З. Алмаші майстерно використовує звукозображальні ефекти для показу зламу криги (у частині III «Відлига»), співу птахів і лісового тріпотіння (частина IV «Проростання»), дощу і грому (частина VI «Дуже швидко!»), завірюхи (частина IX «Епілог»). Для цього застосовано введення інструменту зозулі (окарини) *in B* (у частині IV) і спеціальних прийомів: використання сурдини, тремоло, перетискання струн, гра на підставці/біля грифу, флажолети, флажолетні глісанді, гра на не дотиснутих струнах, піцикато у смичкових; перкусія і гра кластерів у фортепіано; клапанна перкусія, шумове видування, алеаторика, у дерев'яних духових (Додаток Б, №8). Своєрідною алюзією на А. Вівальді є епізод у частині VI, де репетиції у струнно-смічкових і кластери у низькому регістрі фортепіано створюють ефект шторму, що є подібним третій частині концерту «Літо» RV315 (тт. 44-53).

Підбиваючи підсумки, аналіз циклу «Пори року» З. Алмаші з позицій жанрово-детермінованої моделі дозволив виявити риси оркестрування, які можна вважати атрибутивними для жанру *concerto grosso*. Серед них:

- 1) функціональна будова оркестрової тканини, яка дозволяє виокремити дві групи: *concertino* (скрипка *principale*, фортепіано, зозуля, флейта, гобой, кларнет) і *ripieno* (струнно-смічковий оркестр);
- 2) їхня взаємодія при зіставленні тембрів, звукових мас та щільностей викладу породжують діалогічність і змагальність як необхідні умови для реалізації жанру;
- 3) наявна віртуозність у викладі партій групи *concertino* створює контраст із загально-оркестровим звучанням.
- 4) гра тембрів і тембрових комбінацій в оркеструванні втілює принцип концертності;
- 5) прийоми оркестрування (дублювання, пере забарвлення, темброве змішування, перегукування, звукозображальність тощо) формують темброву драматургію, яка є суттєвою для реалізації жанру і програмної назви.

#### **2.4. Історично орієнтоване оркестрування В. Богатирьова співогри «Підгіряни» М. Вербицького**

Модель історично орієнтованого оркестрування може бути застосована при аналізі як авторських творів, так і творів, в яких композитор працює із «чужим» для нього нотним текстом. При цьому, значну увагу варто приділити ступеню заглиблення митця у іншу естетичну та стилістичну парадигми. Найяскравіше опозицію «власне» – «чуже» можна прослідкувати саме в оркеструванні не авторських творів, тому для більшої ефективності використання історично орієнтованої моделі до аналізу пропонується оркестрування опери М. Вербицького «Підгіряни», виконане автором дисертаційного дослідження.

Партитура цього твору виникла в ході співпраці із дирекцією Львівського органного залу, які спрямовують свою діяльність на відновлення і поширення «забутої» музичної спадщини України. Це спричинено тим, що історичні умови, в яких перебувала українська культура у XIX–XX століттях, породили сьогочасну проблему доступу до нотних матеріалів, зокрема до оригіналів партитур або оркестрових голосів музично-театральних і оркестрових творів попередніх століть. Наявні в особистих або державних архівах копії фортепіанних перекладень, окремих інструментальних партій або частин готових партитур не дозволяють повною мірою оцінити творчий доробок українських митців минулого і презентувати його широкому загалові. Це спонукає композиторів самостійно опрацьовувати наявні джерела і подекуди дописувати відсутні фрагменти. З міркувань відсутності оригінальної редакції історичної опери «Тарас Бульба» М. Лисенка у наш час її виконують у редакції Б. Лятошинського і Л. Ревуцького (Самойленко, 2018, с. 107). Подібна тенденція не втрачає своєї актуальності, адже після розпаду СРСР з'явилася можливість опрацювати закриті до того моменту архіви і заповнити «пробіли» у творчості українських авторів.

Одним з таких творів є співогра М. Вербицького «Підгіряни», яка свого часу мала надзвичайну популярність, проте на сьогодні не входить до репертуару музично-драматичних театрів, а музичний чи літературний текст відсутні у



вільному доступі. Ці фактори становлять проблему для аналізу, оскільки виокремлення музичної складової в цьому жанрі без знання лібрето, контексту появи, прем'єрної постановки і подальшої долі твору не дає повної «картини» сприйняття. Дослідження, присвячені історії створення і хронології постановок «Підгірян», здійснені театрознавцем Б. Козаком (2017а, 2017b). Він з'ясував, що поштовхом до написання М. Вербицьким співогри став конкурс, ініційований театром «Руська Бесіда». Конкурсна прем'єра відбулася 27 квітня 1865 року, і після завершення відбору: «...завдяки музиці... (п'єса – В. Б.) посіла перше місце» (2017а, с. 215). Представлена робота на лібрето І. Гушалевича змогла вийти за кордони Галичини, оскільки театрознавець наводить відомості про наміри перекладу тексту російською, чеською і польською. Проте, ці ідеї не вдалося реалізувати через певні соціокультурні причини.

Широкої популярності співогра здобула завдяки театральній трупі М. Кропивницького та М. Старицького. Після перемоги на конкурсі п'єса увійшла до репертуару театру «Руська Бесіда». Близько 1875 року, під час свого перебування на Галичині, М. Кропивницький відвідує вистави театру й особливо відзначає твір М. Вербицького. Існують відомості, що у 1876 році театральний діяч виконує сцену з «Підгірян» (Козак, 2017b, с. 26). Однак через заборону використання української мови в друкованих виданнях і театральних постановках (так званий Емський указ) про співогру згадується у 1884 році. За відомостями Б. Козака, її під назвою «Підгоряне. Карпатські рускіє» поставили 1 лютого в Одесі трупю М. Старицького, у якій грав М. Кропивницький (там само, с. 27). У той же час її було відредаговано і перекладено, але сам театрознавець не має відомостей про авторство цієї версії. Востаннє трупа М. Кропивницького ставила п'єсу у 1900 році (с. 31).

Долю «Підгірян» на сцені «Руської бесіди» описують музикознавиці В. Антошевська і Л. Кияновська. На час створення М. Вербицьким співогри в тогочасній Галичині діяли три політичні рухи – проукраїнський, пропольський, проросійський. Останній породив течію «москвофільство», що основана на ідеї національно-культурної єдності українського і російського народів. «Серед

прибічників цієї течії був автор “Підгірян” Іван Гушалевич», – повідомляє В. Антошевська (2023). Яскравим вираженням поглядів москвофілів було створення штучної мови, яка отримала назву «язичіє». Її основу складали суміш «...української, російської та церковно-слов'янської...» (Антошевська, 2023). Саме нею було написано оригінальний текст до «Підгірян», і в цьому варіанті співогра успішно ставилася у театрі «Руська бесіда» від 1865 року аж до першої третини ХХ століття. Таке довге життя п'єси Л. Кияновська пояснює не стільки сюжетною компонентою, котра спиралася на життя і побут підгірських українців, скільки музикою М. Вербицького: «Мелодичне багатство, винахідливість у поєднанні ритмоінтонаційної основи народної пісні з індивідуальним романтичним стилем митця – одна з основних складових його таланту» (Коломоєць, 2023b).

Незважаючи на успіх, після Першої світової війни співогра гралася рідше, що було пов'язано зі складними геополітичними та соціокультурними зрушеннями в Галичині. Після поразки в україно-польській війні її територія переходить до складу Республіки Польщі 1919 року, яка «не враховувала національних та соціальних інтересів української меншини» (Зашкільняк, 2003, с. 7). А з приходом радянської влади на терени Західної України 1939 року творчість М. Вербицького загалом була заборонена. Це ставлення тодішньої влади Л. Кияновська характеризує таким чином: «Його “неблагодійність” пояснювалась, по-перше, тим, що він був композитором-священником, а другий “тріх” був ще набагато важчим: автор Гімну України, визнаного комуністичною владою націоналістичним. Через те його фактично викреслили з кола української музики, його твори не звучали ні з концертної естради, ні, тим більше, зі сцени» (Коломоєць, 2023b).

Протягом 2022–2025 років в рамках стратегії «*Ukrainian live*» відбувається серія історичних концертів у Львівському органному залі, програма яких складається з віднайдених і відредагованих творів українських композиторів. На момент жовтня 2022 року засновники проєкту І. Остапович і Т. Демко вже організували виконання творчої спадщини С. Людкевича, В. Барвінського,

Н. Нижанківського, П. Бажанського (Коломоєць, 2023а). Наступним проєктом стало редагування та оркестрування знайденої в архіві співогри М. Вербицького. Для реалізації цієї мети вони звернулися до автора дисертаційного дослідження і 28 квітня 2023 року відбулася історична прем'єра співогри «Підгіряни» (там само).

На початку роботи над аранжуванням Т. Демко та І. Остапович мали фотокопії репетиційного клавіру, віднайденого на початку 1990-х років Л. Кияновською (Коломоєць, 2023b). Жанрова приналежність, вказана на обкладинці, – «мельодрама» – дає приблизне розуміння структури твору: розмовні діалоги із сольним/ансамблевими вокальними номерами і завершальним хором епізодом. Наявні у клавірі чотирнадцять вокальних номерів викладалися без літературного сюжету, співаний текст був записаний «язичієм» у неповному обсязі. Це пов'язано з тим, що актор-виконавець партії мав перед собою сценарій і співав на основі вивченого вокального матеріалу, тому виписувати весь текст не було необхідності.

У дослідженні Л. Корній (2001) надається сюжетна фабула про протистояння щирого кохання соціальній нерівності й фінансовому розрахунку: «Соціально-побутовий конфлікт розкрито в дусі романтичної драматургії (у мелодрамі виведено образ сільської знахорки, наявні сюжетні мотиви помсти і божевілья» (с. 189). Але наданої інформації недостатньо для повного розуміння перебігу дій, що зумовило пошук літературного першоджерела. Оригінального тексту І. Гушалевича не залишилося в архівах, що відомо з розвідок Б. Козака. Тому головною метою був пошук варіанта М. Кропивницького, який мав зберегтися завдяки його поширеності на теренах України. Текст знайшовся на сайті «Діаспоріана» у вигляді друкованої копії 1918 року авторства М. Дячишина (1918).

Відтак, синопсис сюжету і відсутні куплети могли бути внесені до партитури, але постала інша проблема: записаний українською текст М. Кропивницького лише частково відповідав прописаному в клавірі «язичію» І. Гушалевича

(Додаток Б, №9). У результаті було обрано компромісний варіант з компіляції оригінального тексту 1864 року і його пізнішої редакції.

Разом із редагуванням літературного компоненти, правки було внесено й до музичного тексту. Згідно зі сценарієм, у партитурі впорядковано вокальні номери, чітко визначено виконавські партії, виписано коректні музичні ключі. Побудовані на тотожному мелодичному матеріалі пісні мали багато куплетів. Це зумовило відкидання сюжетно-нейтральних частин тексту або створення інших варіантів вокальних партій та оркестрування в епізодах, що вимагали збереження першоджерела.

Перед початком роботи над партитурою було створено стратегію оркестрування, за своїми параметрами котре співвідноситься із *«історично орієнтованим»*, що було сформульовано і обґрунтовано у цьому дослідженні раніше. Наведу сутнісні положення цього типу оркестрування: 1) подібний або відповідний до конкретної доби інструментальний склад; 2) наявність у *«новотворі»* визначальних рис оркестрового стилю епохи/національної школи/автора першоджерела; 3) оркестрування містить характерні ознаки жанру першоджерела; 4) музичний склад і фактура у новотворі відповідають певному епохальному стилю; 5) стиль епохи та певного композитора визначають прийоми оркестрування і коло засобів музичної виразності (на кшталт темброву колористику, агогіку, артикуляцію, інструментальні техніки тощо).

Вибрана стратегія зумовлює розгляд джерел, присвячених оркестровому стилю М. Вербицького. Праця Л. Корній *«Історія української музики. Частина третя (XIX ст.)»* (2001) є однією з небагатьох, де творчість композитора досліджено в цьому аспекті. Науковиця зазначає, що оркестровий доробок композитора передусім пов'язаний з театральними виставами. *«Увертюри-симфонії»*, як їх визначено авторкою, виконувалися перед початком п'єси або в антрактах (с. 218). У них галицько-українські народні джерела та міські пісні-романси інтегрувалися в самобутній стиль, який спирався на зразки класицизму і раннього романтизму. *«Увертюри-симфонії М. Вербицького своєю структурою близькі до ранньоромантичних увертюр Дж. Россіні, Д. Обера,*

зокрема до утвердженого Россіні типу увертюри, написаної у формі сонатного алегро без розробки (такий тип увертюри використовував В. А. Моцарт в опері “Весілля Фігаро”)), – пише Л. Корній (там само).

Ураховуючи наведені твердження, доцільно звернутися до джерел, присвячених оркеструванню доби класицизму. С. Коробецька (2011), у працях якої розглядається оркестровий стиль митців означеної епохи, визначає важливу роль інструментального складу, який є «атрибутом класичного оркестрового стилю» (с. 190). Саме в той час викристалізовується склад із вісьмома дерев’яними, чотирма мідними духовими, литаврами і струнно-смичковими. Кожна група наділена своїми конкретними функціями, що приводить до їх розмежування і встановлює періодичність використання. Серед характерних ознак «класичного» оркестрування дослідниця визначає розмежування елементів за вертикаллю, баланс вертикального комплексу тембровим узгодженням, акустичне розташування акордів, темброво-динамічне сполучання, оркестровий колорит на основі гармонії, значну кількість камерно-інструментальних епізодів (там само, с. 192-199).

З’ясувавши сутнісні положення історично орієнтованого оркестрування, характерні риси оркестрового стилю М. Вербицького та його естетичні погляди проведемо аналіз співогри «Підгіряни» в оркеструванні В. Богатирьова з огляду на використану в ньому стратегію.

Указаний в партитурі інструментальний склад є малим симфонічним оркестром, який налічує вісім партій дерев’яних духових (дві флейти, два гобої, два кларнети *in B/in A*, два фаготи), чотири партії мідних (дві валторни *in F*, дві труби *in B*), партію литавр і партії квінтету струнно-смичкових (перші, другі скрипки, альти, віолончелі і контрабаси). Такий вибір зумовлений двома факторами: використання цього типу оркестру М. Вербицьким в його увертюрах-симфоніях (Корній, 2001, с. 218) і наявний колектив Луганського філармонічного оркестру (який є виконавцем оркестрових концертів у Львівському органному залі).

Опрацювання наявних у вільному доступі партитур композитора підтвердило надану Л. Корній інформацію щодо його оркестрового стилю. Характерні риси оркестрування М. Вербицького свідчать про орієнтацію на техніку композиторів класичної і ранньоромантичної епох, а саме: домінування гомофонно-гармонічного типу викладу, підпорядкування елементів фактури гармонічній вертикалі, обмежене використання прийомів поліфонії (переважно підголоскової та імітаційної), функціональне розмежування оркестрових груп з опорою на струнно-смічкові, лімітоване застосування тембрового колориту (переважно як засобу музичного розвитку). У зв'язку із цим доречним є проведений аналіз оркестрових і оперних партитур В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона для виявлення репрезентативних для їхньої доби прийомів інструментування.

Більшість означених параметрів можуть бути доречними в інструментальних творах. Проте специфіка співогри як музично-драматичного жанру вимагає дещо іншого підходу в організації музичної тканини. Залежно від смислового наповнення, вокальні номери розташовуються на початку драматичної дії, у кульмінаційних епізодах та/або в кінці. Тому важливою є кореляція оркестрування із загальною драматургією.

Так перша сцена першої дії розпочинається піснею «Чого лози похилились» у виконанні Олі, яка є одним з головних персонажів. За відсутньої увертюри цей вокальний номер виконує експозиційну функцію, що відбито в оркеструванні. Вступні чотири такти використовують майже весь оркестр, крім труб. Партії розмежовано за ієрархічним принципом: перші скрипки, флейти та кларнети виконують мелодичну функцію, віолончелі й фаготи – басову, альти та гобої – підголоскову, валторни і литаври – педально-підкреслювальну.

Вступ вокалістки у т. 5 зумовлює виключення більшості оркестрових груп: залишаються тільки партії струнно-смічкових без контрабасів, яким доручено супровідну роль, оскільки вони є більш відповідними для супроводу вокальної партії внаслідок гнучкості у використанні, однорідності та нейтральності тембру (Koechlin, 1959, с. 41). При цьому у викладенні перших скрипок зустрічаються

мотиви вокальної мелодії, що забезпечує насичене звучання співочої партії і дає опору виконавцеві (Додаток Б, №10).

Короткі підголоски фагота, кларнета та флейт і педаль валторни у тт. 7–9 підготовлюють раптове оркестрове *tutti* у «пароксизмальній» (Koechlin, 1959, с. 36-37) частині куплету (тт. 10-12). У тт. 13-20 (другий куплет) використовується часткове дублювання струнних дерев'яними духовими. Це є підготовчим етапом, оскільки після завершення розділу викладено оркестрову інтермедію, яка за принципом оркестрування нагадує вступні такти, але на цей раз використано повне *tutti* за рахунок уведення партій труб.

Третій і четвертий куплети першої сцени відзначено більшою періодичністю використання партій дерев'яних духових і валторн. Регістрове положення підголосків і педалей слугують засобом підтримки партії співу. Крім того, це дає відмежування духових від струнних, супровід яких надано у більш спрощеному варіанті.

Друга сцена першої дії – терцет Ольги, Анни і Стефана «На полі...» – так само вимагає розлогого оркестрового викладу, оскільки драматургічно вона є кульмінацією сюжетної дії. Терцет побудований за принципом динамічного наростання, що можна зобразити схемою «*solo* А – інтермедія – дует – інтермедія – *solo* Б – інтермедія – ансамбль». Організація музичної тканини вокальних розділів відповідає загальній драматургії сцени: у сольних епізодах Ольги й Анни фактура розріджена, частіше використовуються дерев'яні духові для посилення колориту; у дуеті Анни і Стефана зростає роль струнно-смичкових інструментів, що надає фактурі щільності; фінальне тріо вирішено засобами всього оркестру, де струнній групі надаються декілька функцій (фігуративне заповнення, гармонічні педалі, підголоски, бас), дерев'яні створюють гармонічне заповнення і підтримують співочі голоси, мідні та ударні створюють ритмо-гармонічне підкреслення. Полярним є оркестрування інтермедій, у яких загальнооркестрове *tutti* видозмінюється шляхом трактування ролі духових і загалом протиставляється менш насиченим вокальним епізодам.

У подальших дванадцяти частинах інструментування реагує на драматургію співогри: комічні сцени № 3 (пісня Знахорки «На дорозі»), № 6 (дует Чопорія і Тетяни «Бог дай тобі лихо сталось»), № 12 (аріозо Стефана «Пливла рибка золотая») мають строкате оркестрування із використанням яскравої тембрової колористики; драматичні частини № 8 (квартет Ольги, Анни, Тетяни і Трохима «Не мож любити серце двох» і № 9 (арія Трохима «Поле моє») використовують більш масивне звучання внаслідок щільності викладу інструментальних партій у середньому і низькому регістрах; м'яке звучання струнно-смичкових із педалізацією низьких дерев'яних і валторн підкреслюють ліричний настрій сцен № 4 (аріозо Ольги «Ваша хата з огородом»), № 7 (пісня Стефана «Оля мила над всі діви»), № 11 (пісня Анни «Чи я тебе, Олю...») і № 13 (арія Ольги «Легше рибці...»); різноманітні прийоми оркестрування з функціональною диференціацією груп застосовано у хорових епізодах № 5 (хор косарів «В луг підемо»), № 10 (молитва «Кінчиться день...») і № 14 (фінал «Хто за нами, ми за тим»). Варто додати, що вирішення хорових епізодів демонструє різну взаємодію співочих голосів з оркестром, на кшталт, реалізація двох-, трьох- і чотириголосної фактури, де хорові партії дублюються інструментами оркестру (Koeschlin, 1959, с. 109-111), використання хорових партій у вигідних діапазонах області виразності, часткового дублювання хорових партій оркестром та введенням легкого акомпанементу, що не закриває хор (Adler, 2002, с. 662-665).

Деякі зі сцен вирішено засобами камерно-інструментального письма, що є характерним для класичного оркестрового стилю (Коробецька, 2011, с. 192). Так, струнно-смичковий оркестр у сцені № 3 (пісня Знахарки) має розгалужене інструментування з п'ятиголосним викладом, що наближує його до квінтетного звучання, однак оркестрова фактура залишається у межах типу мелодії з акомпанементом. У сцені № 7 (пісня Стефана) до стриманого викладу струнно-смичкових додається духовий квартет (кларнет, валторна і два фаготи), який ситуативно вводить сольні підголоски, протиставлені розміреним вокальній лінії. За схожим принципом реалізовано фактуру у сцені № 9 (арія Трохима), але духовий квінтет гобоя, двох фаготів і двох валторн синтезований з партією



соліста-вокаліста і трактується як драматичне ядро, яке розгортається на тлі групи струнно-смичкових.

На реалізацію стратегії історично орієнтованого оркестрування впливають і використання засобів виразності, особливо – інструментальні техніки. До прикладу, у партіях валторн і труб використано тільки стандартний спосіб звукоутворення, а їхній виклад обмежується лише тонально-визначеними звуками, оскільки разом із литаврами мідні трактуються як ритмо-гармонічна група. Своєю чергою, у партіях литавр не використовується перестройка протягом усієї сцени, під час гри застосовуються тільки жорсткі палички. У результаті литаври набувають більш автентичного звучання.

Прийоми в партії струнно-смичкових обмежуються використанням базових смичкових штрихів (деташе та легато) і піцикато. В емоційно-піднесених епізодах застосовано техніки репетицій смичком (тремоло і дубль-штрих). Акорди надано тільки в широкому розташуванні *non-divisi* і переважно в партіях скрипок. Піцикато виступає колористичним прийомом, котрий замінює собою штрих стакато.

У партії дерев'яних духових так само реалізовані тільки головними прийоми звукоутворення (стакато, нон-легато, легато). Але темброве різноманіття цієї групи дозволяє трактувати її досить широко: стакато фаготів уподібнюється до піцикато віолончелей і контрабасів; трелі у флейт і кларнетів еквівалентні до смичкових репетицій; короткі форшлаги у всієї дерев'яної групи дають гостре протиставлення мідним і струнним.

У підсумку, реалізований автором дисертації метод оркестрування співогри «Підгіряни» М. Вербицького дозволяє віднести його до «історично орієнтованого», позаяк воно здійснено такими засобами: по-перше, обрано відповідний до стилю композитора й епохи інструментальний склад (малий симфонічний оркестр без тромбонів і туби); по-друге, застосоване диференційоване трактування оркестрових функцій інструментальних груп (опора на струнно-смичкові із широким спектром функцій, підголосковість і гармонічний супровід дерев'яних, ритмо-гармонічна функція валторн, труб і

литавр); по-третє, використані усталені методи взаємодії вокальних голосів із оркестром (інструментальні епізоди мають насичену оркестровку, при вокальних епізодах оркестр виконує функцію підтримки); по-четверте, використано базові виконавські техніки й характерні інструментальні прийоми. Результатом такої роботи є «темброво-фактурна структура» (Савченко, 2022, с. 87) твору, що відповідає його жанру, епохальному (класичному) та індивідуального стилю композитора. Наявність цього методу уможливила аналіз оркестрування співогри «Підгіряни» з позиції історично-орієнтованої моделі.

## **Висновки до Розділу 2.**

1. Взаємозв'язок компонентів оркестрування утверджує його як багаторівневу систему. У дисертації реструктуровано систему, запропоновану С. Коробецькою, шляхом встановлення взаємозв'язку її компонентів між собою і розташуванням їх на сімох рівнях: оркестр, техніко-виразні можливості інструментів, техніка оркестрування, оркестрова фактура, оркестровий колорит, музично-мовні засоби, художній задум.

В дослідженні пропонується проводити аналіз оркестрування із застосуванням трьох моделей: 1) *концепційно-стильової*, що дозволяє визначити взаємодію стилю, художньої концепції та оркестрування, враховуючи такі параметри, як художня концепція, програмна назва (за наявності), склад виконавців, фактурне втілення, темброва колористика, техніка оркестрування обумовлена композиторською технікою; констатація у процесі аналізу сталих рис в оркеструванні дає змогу віднести їх до оркестрового стилю; 2) *жанрово-детермінованої*, за рахунок якої встановлюється наявність в оркеструванні визначальних рис, атрибутивних для певних жанрів, що можуть бути гранично підкресленими (інтенсифікація жанрових маркерів), і, навпаки, не акцентованими (редукованість жанрових маркерів); 3) *історично-орієнтованої*, яка передбачає вияв опори композитора на стиль певної історичної епохи або іншого митця; у випадку «глибокого занурення» у «чужий» для автора стиль доречно говорити про повну стилізацію, до якої прирівнюється метод «історично

орієнтованого оркестрування», обґрунтований у дослідженні раніше.

2. В результаті системного аналізу оркестрування В. Польової та Б. Фроляк було з'ясовано, що концепційно-стильова модель є мобільною і може бути застосована під різним кутом зору. Її використання підтвердило, що оркестрування є основним засобом передачі програмного змісту у творах «*Langsam*», «*Ono*» та «*Nova*» В. Польової. Попри концептуальні відмінності, спільні риси в їх оркеструванні виводять на засади оркестрового стилю мисткині, для якого характерним є: масштабний оркестровий склад, використання репетитивності та інтервальної лімітованості, роль оркестрування як фактору тематичного розгортання, проникнення в оркестрування елементів хорового письма та вплив музичної мови ХХ століття (що простежується у застосуванні розширених виконавських технік, кластерних акордів та полішаровості оркестрової фактури).

У Симфонії №3 «Любов» Б. Фроляк з'ясовано, що оркестрування, разом із тематизмом, гармонією та фактурою, є одним із ключових засобів втілення образного змісту. Оркестровими засобами відбувається експонування та трансформація тематизму, зміна темброво-фактурного комплексу та прояснення/розмивання гармонічної вертикалі. Активне використання тембро-виразного потенціалу інструментів створює різноманітний оркестровий колорит, що так само впливає на образність і формує драматургію симфонії, яка відповідає концепції симфонізму. Застосування великого симфонічного оркестру з розширеною групою ударних, специфічне трактування оркестрових груп та чітка послідовність у зіставленні різних типів оркестрових фактур є характерними рисами оркестрового стилю Б. Фроляк.

3. Аналіз оркестрування циклу «Пори року» З. Алмаші, проведений з позицій жанрово-детермінованої моделі, виявив низку атрибутивних для *concerto grosso* рис оркестрування. Серед них – функціональна будова оркестрової тканини, в межах якої виокремлюються групи *concertino* (скрипка-*principale*, фортепіано, зозуля, флейта, гобой, кларнет) та *ripieno* (струнно-смічковий оркестр). Взаємодія цих груп через зіставлення тембрів, звукових мас та щільностей

породжує необхідні для жанру діалогічність і змагальність. Наявна віртуозність у викладі партій групи *concertino* створює контраст із загально-оркестровим звучанням, а гра тембрових барв втілює принцип концертності. Зрештою, різноманітні прийоми сучасного оркестрування формують темброву драматургію, що є суттєвою для реалізації як жанру, так і програмної назви твору.

4. При оркеструванні співогри «Підгіряни» М. Вербицького автор цього дослідження реалізував метод, який доречно аналізувати в межах історично-орієнтованої моделі. Вона дозволила визначити такі параметри оркестрування: 1) використання малого симфонічного оркестру без тромбонів і туби, відповідного оркестровому стилю М. Вербицького; 2) диференціювання функцій оркестрових груп, де струнним доручено широкий спектр функцій, дерев'яним – підголосковість та гармонічний супровід, а валторнам, трубам та литаврам – ритмо-гармонічне підкреслення; 3) контраст у взаємодії вокальних голосів з оркестром, який полягає у насиченому оркеструванні суто інструментальних епізодів та прозорому оркеструванні в епізодах з вокальними партіями; застосування базових виконавських технік та характерних інструментальних прийомів. Сукупність цих параметрів формує «темброво-фактурну структуру» (Савченко, 2022, с. 87) твору, яка відповідає його жанру, класичному оркестровому стилю та індивідуальному стилю М. Вербицького.

## ВИСНОВКИ

1. Еволюція понять інструментування та оркестрування в різних національних традиціях (англомовній, німецькомовній, франкомовній, польськомовній і україномовній) свідчить як про їхню подібність, так і про певні розбіжності. При аналізі джерел з інструментування та оркестрування (трактатів, підручників та посібників), було висвітлено ключові поняття – звук, тон, барва, колорит, тембр, діапазон, регістр, звукова характеристика, комбінація, лінія, звучність, щільність, ясність, оркестрова фактура. Вони складають сучасну поняттєву систему оркестрування й мають загалом схоже трактування. В їх розумінні є несуттєві відмінності, зумовлені еволюцією понять і певною традицією, в межах якої трактат, підручник чи посібник створювався.

Основні розбіжності стосуються: 1) *звуку й тону*, які трактуються переважно синонімічно, однак німецька традиція розрізняє *ton* і *klang*, а французька – *son* і *ton*; 2) *тембру*, що загалом позначає звук інструмента, в англомовних і німецькомовних джерелах також співвідноситься із барвою звуку, у французьких, польських та українських вказується на його емоційний та образний зміст; 3) *оркестрової фактури*, яку британські та американські автори пов'язують зі структурою оркестрової тканини та розподілом музичних ліній, французькі трактують як сукупність інструментальних комбінацій, динамічних й тембрових переходів, польські – як спосіб організації звукових шарів (де кожен інструментальний голос має свою функцію), в той час, як німецькі акцентують увагу на регістрових і тембрових аспектах (які визначають щільність та ясність звучання); 4) *класифікації оркестрової фактури*, оскільки вона залежить від наукової позиції кожного з авторів; 5) *ясності, щільності та звучності фактури*, що залежать від принципу організації тембрів, регістру, гармонії й динаміки, які сумарно впливають на звукову якість вертикалі і горизонталі. У дисертації узгоджено позиції різних авторів і окреслено смислові межі цих понять.

2. З'ясовано, що оркестрування як системне явище перебуває в складній кореляції зі стилем і жанром. З одного боку, в оркеструванні втілюються індивідуально-стильові настанови композитора, ширше – епохального стилю. З

іншого боку, виходячи за межі техніки, воно стає стилеутворювальним чинником. Теорія «оркестрового стилю», що сформувалася у другій половині XIX століття і продовжує розвиватися сьогодні, є результатом наукового осмислення взаємодії стилю та оркестрування.

У дисертації, спираючись на наукові розвідки С. Коробецької (2011), Г. Савченко (2018; 2019; 2021a; 2021b) та Р. Урнєжюса (2018), запропоновано при аналізі оркестрування брати до уваги *музичний жанр, інструментальний склад, темброву реалізацію, фактурний виклад, оркестрову колористику, функціональне співвідношення груп та стабільні елементи оркестрування*, зумовлені оркестровим мисленням композитора. В результаті це дозволяє визначити риси і специфіку оркестрового стилю конкретного митця.

Встановлено, що так само як зі стилем, оркестрування взаємопов'язано із *жанром*, оскільки він містить ряд **детермінувальних факторів**, що обумовлюють оркестрове втілення музичного твору. До них належать: вибір оркестрового складу відповідно до жанрової моделі, функціональне значення оркестрових груп, характерна для жанру техніка оркестрування, застосування характерного музичного складу, реалізація згідно жанру оркестрової фактури, а також відповідна роль тембрової колористики у процесах формо- та фактуротворення.

Проаналізувавши джерела, в яких висвітлено жанрово-оркестрову взаємодію, у дослідженні встановлено дві перспективи погляду на це питання – **композиторську** та **музикознавчу**. Попри спільність деяких позицій, вони мають свої відмінності, серед яких ключова полягає в *аналітичному фокусі*, що обумовлений метою і жанром проаналізованих джерел (у композиторів – методична література, у музикознавців – наукова). Музикознавчий погляд характеризується дослідженням завершеного музичного твору *post-factum*, з урахуванням усіх його складників. Натомість, композитори надають рекомендації щодо оркестрування з перспективою на майбутнє, занурюючись у деталі процесу, і часто не враховують індивідуальні особливості музичної мови того хто буде оркеструвати: його композиторську техніку, стилістичні нахили,

естетичні уподобання та, в цілому, мистецьку індивідуальність. Це зумовлює переважно узагальнювальний характер їхніх коментарів (особливо стосовно тих жанрів, де є яскраво виражені жанрові маркери), в той час як у музикознавчих розвідках надається цілісний погляд.

3. Враховуючи зростаючий інтерес до музики минулих століть, яка нерідко потребує редагування, оркестрування, аранжування, реконструкції з метою адаптації для виконання сучасними інструментальними складами, пропонується застосування методу, який, за аналогією до виконавської практики, названо «історично орієнтованим оркеструванням». З опорою на концепції «аутентичної виконавської стратегії» Ю. Ніколаєвської (2017) та «темброво-фактурної структури» Г. Савченко (2022) пропонується таке його визначення: *«історично орієнтоване оркестрування – метод організації “тембро-фактурної структури твору”, що дозволяє узгодити фіксований кінцевий результат із традиціями епохи, до якої твір належить»*. Такий метод включає вибір подібного або відповідного конкретній добі інструментального складу, збереження рис оркестрового стилю епохи/композитора, підкреслення оркеструванням жанрових ознак твору, використання музичного складу і фактури, притаманних конкретній стильовій епосі, а також використання характерних їй прийомів оркестрування. Історично орієнтоване оркестрування може застосовуватися як в оригінальних, так і при аранжуванні «чужих» творів.

4. Запропоновано реструктуризацію компонентів системи оркестрування, (за С. Коробецькою): на її першому рівні знаходиться оркестр, другому – *тембро-виразні характеристики* музичних інструментів, третьому – *техніка оркестрування*, четвертому – *оркестрова фактура*, п'ятому – *оркестровий колорит*, шостому – *музично-мовні засоби*, сьомому – *художній задум*. Зазначено, що монолітність окресленої системи обумовлена усталеністю і гнучкістю її компонентів та рівнів.

В дисертації обґрунтовано три моделі аналізу оркестрування: *концепційно-стильова*, *жанрово-детермінована* та *історично-орієнтована*. Виокремлення *концепційно-стильової* моделі уможливлено фактором кореляції

стилю, художньої концепції та оркестрування. Вона виявляється завдяки темброво-фактурному плану, відповідному фактурному втіленню, вибору необхідних тембро-виразних засобів і колористики, які, попри індивідуальну концепцію кожного твору, містять сталі риси та є характерними для оркестрового стилю композитора. Встановлено, що окреслену модель можна застосувати до різних за жанровим показником творів (із жанровою назвою, без жанрової назви, у жанротворі та програмній музиці без жанрового означення).

Обґрунтування *жанрово-детермінованої* моделі базується на ідеї кореляції оркестрування і жанру. З'ясовано, що жанр визначає тип оркестрової фактури, вибір тембрових комбінацій, оркестрову техніку, а оркестрування інтенсифікує або, навпаки, редукує характерні риси жанру. З огляду на це, в умовах сучасної жанрової ситуації оркестрування може бути дієвим механізмом у жанрових процесах.

Для окреслення *історично-орієнтованої* моделі аналізу оркестрування у дисертації взято до уваги наявність певної стильової або жанрової моделі, на яку спирається композитор. Виявлено, що в оркеструванні музики минулих століть має міститись характерні риси стилю певної епохи або композитора. Залежно від міри їх використання автор застосовує стилізацію *часткову* (поєднання рис чужого стилю з власним), *неповну* (використання окремих рис чужого оркестрування, зберігаючи власну музичну мову) або *повну* (глибоке «занурення» в стиль епохи та/або конкретного композитора). Прояв останнього випадку в дисертації пропонується визначати як метод «*історично орієнтованого оркестрування*», параметри котрого є основою для формування однойменної моделі аналізу.

5. Метод системного моделювання, апробований в роботі при аналізі оркестрування творів В. Польової, Б. Фроляк, З. Алмаші та М. Вербицького—В. Богатирьова, довів наступне.

1) «Концепційно-стильова» модель спрацьовує для дослідження кількох опусів В. Польової з різних періодів творчості – «*Langsam*», «*Ono*» і «*Nova*». З'ясовано, що попри концепційну відмінність творів, у них простежуються такі



сталі риси: визначення складу оркестру відповідно до масштабності задуму (зазвичай це різні типи великого симфонічного оркестру), прояв в техніці оркестрування елементів її композиторської техніки (такі як репетитивність, патерність та обмежена інтервальність) через стійкість фактурних типів, тембрових комбінацій, регулярність тембрових мікстів та обмеженні амбітусу інструментальних партій. Означені риси можна вважати характерними для оркестрового стилю композиторки.

Доведено, що у проаналізованих партитурах В. Польової оркестрування є головним засобом передачі програмного змісту. Завдяки акустичним якостям оркестрової фактури (щільність, насиченість, ясність), тембровій барвистості та колористиці передано темпоральне відчуття «плинності» у композиції «*Langsam*», «медитативність» та психологічне «занурення» в «*Ono*», а також космічну масштабність і батальність у «*Nova*». Окреслено, що оркестрування творів «*Langsam*» і «*Nova*» перебуває у межах традиційного вектору, про що свідчить збереження балансу між колористикою та функціональністю; у творі «*Ono*» композиторка схиляється до новаційного вектору, позаяк у ньому застосовано інакший тип функціональної взаємодії оркестрових груп.

Концепційно-стильова модель показала свою ефективність при системному аналізі оркестрування в Симфонії №3 «Любов» Б. Фроляк. З'ясовано, що для свого твору композиторкою обрано концепцію «симфонізму» як центральну, без опори на програмну назву. Це виражається у наявності кількох чітко виражених тематичних ліній (означених за інтервальною структурою як «секундова», «терцієва» і «кварто-квінтова») з їх прив'язкою до конкретних образів, тематичній розгорнутості та розвитковості, роботі з гармонією, в тональній логіці, масштабності побудови, стадіальності й процесуальності музичного розгортання.

Оркеструванню у цьому випадку відведено важливе значення в реалізації тематичної, гармонічної та фактурної складових твору та у втіленні образного змісту. Його роль полягає у: експонуванні й трансформації тематизму оркестровими засобами; формуванні чотирьох типів оркестрової фактури

(контрапунктуюча, з побічним мелодичним голосом, мелодія з акомпанементом, складна фактура), з послідовним їх зіставленням та тембровим пере забарвленням; «проясненні» чи, навпаки, «розмиванні» гармонічної вертикалі, утворенні оркестрового колориту відповідно до образності (інтимно-ліричної, протиборної, доленосної, рефлексивної тощо); розподілі елементів фактури відповідно до особливостей трактування оркестрових груп, увиразненні масштабності обраним інструментальним складом (великий симфонічний оркестр з розширеною групою ударних та додатковими інструментами). Такий підхід до оркестрування дозволяє віднести його до традиційного вектору.

2) Жанрово-детермінована модель при аналізі оркестрування *Concerto-grosso* №4 «Пори року» З. Алмаші дозволила встановити, що в умовах звернення композитора до старовинного жанру оркестрування не тільки інтенсифікує жанрові маркери, але і є чинником жанровідтворення, оскільки складає його «генокод». Виявлено, що на рівні будови оркестрової тканини функціонально розділені групи *concertino* (скрипка *principale*, фортепіано, зозуля, флейта, гобой, кларнет) і *ripieno* (струнно-смичковий оркестр), їхня взаємодія через зіставлення тембрів, звукових мас і щільностей, віртуозність партій, множинність тембрової барвистості й комбінаторики створюють діалогічність і змагальність, які є сутнісними ознаками цього жанру. Своєю чергою, сучасні прийоми оркестрування (дублювання, пере забарвлення, темброве змішування, перегукування, звукозображальність) та різноманітні виконавські техніки формують темброву драматургію циклу, яка є вирішальною для реалізації як самого *concerto grosso*, так і програмного задуму твору.

3) Метод, обраний автором цієї дисертації в оркеструванні співогри «Підгір'яни» М. Вербицького, зумовлює застосування історично-орієнтованої моделі при аналізі. Було виявлено, що автор оркестрування вдається до повної стилізації «чужого» тексту, оскільки спирається на засади оркестрового стилю М. Вербицького і наявність у ньому рис класичного оркестрового стилю. Це зумовило вибір характерного оркестрового складу (малого симфонічного

оркестру без тромбонів і туби), нерівнозначність у трактуванні його оркестрових груп (де смичкові є основою з більшою кількістю функцій, дерев'яні духові є засобом тембрової барвистості і фактурної насиченості, а мідні та литаври створюють підсилення оркестрового звучання), диференціацію у взаємодії оркестру із співочими голосами (де перший яскраво проявляє себе у інтермедіях і має підпорядковане становище до другого у вокальних епізодах), застосуванні базових виконавських технік, і організації оркестрової фактури, яка втілює ідеали оркестрового стилю Класицизму.

*Перспективами дослідження є апробація виокремлених моделей оркестрування на більш широкому аналітичному матеріалі, подальше удосконалення інструментів аналізу оркестрування, віднайдення (за можливістю) сталих принципів і прийомів, які притаманні оркеструванню сучасних композиторів, його розгляд з позиції новаційного та традиційного векторів.*

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Александрова, О. (2014). Специфіка музичної фактури у вокально-хорових жанрах Г. Свиридова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, 146–158.
- Антошевська, В. (2022). *Almashi. Seasons. Ukrainian Live Classic*. <https://ukrainianlive.org/almashi-seasons>
- Антошевська, В. (2023). Епоха «Підгірян» Вербицького: історія, контекст, мова. Збруч. [https://zbruc.eu/node/115273?fbclid=IwAR0BZy\\_ek\\_xQGF5\\_do-vmHWajP3dry7ZWIXBAfSpBs6qrt9CsGRDmDhsPmc](https://zbruc.eu/node/115273?fbclid=IwAR0BZy_ek_xQGF5_do-vmHWajP3dry7ZWIXBAfSpBs6qrt9CsGRDmDhsPmc)
- Бєбих, Б. (2023). Українсько-польські перетини у творчій діяльності Богдани Фроляк. У *Focus areas of culture and art in Ukraine and the Republic of Poland* (с. 22–25). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-374-3-5>
- Бєбих, Б. (2024). «Пісні зірок» Богдани Фроляк крізь «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова: особливості інтерпретації. У *Молоді музикознавці* (с. 22–24). Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра.
- Берегова, О. (2013) *Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія*. Інститут культурології НАМ України.
- Берегова, О. (2024). Мистецтво як зброя: творчість композиторки Богдани Фроляк часів російсько-української війни. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 20(2), 81–87. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(2\).2024.318254](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(2).2024.318254)
- Берегова, О. (2020). *Діалог культур: образ іншого в музичному універсумі: монографія*. Інститут культурології НАМ України.
- Біла, К. (2009). Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*, 2(26), 107–111.
- Богатирьов, В. (2024а). Оркестрування як чинник жанровідтворення (на прикладі аналізу Concerto Grosso № 4 «Пори року» З. Алмаші). *Аспекти історичного музикознавства*, 33, 142–155. DOI: 10.34064/khnum2-33.08. [https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt\\_33\\_8\\_Bohatyriov.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt_33_8_Bohatyriov.pdf)

- Богатирьов, В. (2024b). Стратегія історично орієнтованого оркестрування співогри «Підгіряни» М. Вербицького. *Аспекти історичного музикознавства*, 35, 9–29. DOI: 10.34064/khnum2-35.01 [https://aspekty.kh.ua/vypusk35/aspekt\\_35\\_1\\_Bohatyriov.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk35/aspekt_35_1_Bohatyriov.pdf)
- Богатирьов, В. (2024c). Поняттєва система оркестрування в працях європейських і американських авторів XIX–XXI століть. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 140, 171–187. DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318664 <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/318664>
- Богдана Фроляк. (б. д.). Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка. Офіційний сайт. <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-kompozytsiji/bohdana-froliak/>
- Бондар, Є. (2019) *Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія*. Астропринт.
- Борисенко, М. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Бородавкін, С. (1998a). *Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха*. [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.
- Бородавкін, С. (1998b). *Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха*. [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.
- Бородавкін, С. (2002). Оркестровый стиль и его компоненты [Оркестровий стиль та його компоненти]. *Музичне мистецтво і культура*, 3, 59–67.
- Бородавкін, С. (2008). Оркестрова фактура як засіб музичної виразності (на прикладі опери П. І. Чайковського «Пікова дама»). *Музичне мистецтво і культура*, 9, 60–71.
- Бородавкін, С. (2011). *Еволюція оперного оркестру у XVII–XVIII століттях: від Я. Пері до В. А. Моцарта*. Друкарський дім: Друк Південь.

- Бородавкін, С. (2013). *Еволюція оперного оркестру у ХІХ столітті. Том І: Перша половина ХІХ століття*. Друкарський дім: Друк Південь.
- Вакула, Н. (2009). Жанрові модифікації концертної ідеї у фортепіанних концертах львівських композиторів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*, 20, 17–22.
- Величко, О. (2015). Виконавські вектори старовинної музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 33, 89–93.
- Вербицький, М. & Богатирьов, В. (2023). *Мелодрама «Підгіряни»*. Авторський рукопис.
- Войтович, О. (2018). *Естетично-акустичні параметри оркестрового звучання (на прикладі концертних залів Львова)*. [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка]. Репозитарій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2404>
- Воловчук, Ю. (2021). Симфонічна об'ємність у Симфонії-реквіємі Богдани Фроляк «Праведная душе». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, 182–195. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243231>
- Гребнєва, І. (2017). Жанровий стиль concerto grosso: генезис, константні ознаки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 2, 94–98.
- Гужва, О. (2007). Українська симфонія у часі – просторі культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, 19–35.
- Гужва, О. (2008). Симфонія на зламі епох: між усталеним та новим, або разом з Асаф'євим. *Аспекти історичного музикознавства – ІІ*, 22, 50–59.
- Данилець, В. (2021). *Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ – початку ХХІ століття: композиторський і виконавський аспекти*. [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський

- національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/bde95528-3957-4fbf-be97-3633a16d46ef>
- Довжинець, І. (2015). Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 45, 146–159.
- Драч, І. (2020). Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу). *Художня культура. Актуальні проблеми*, 16(2), 50–54. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217743](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217743)
- Дячишин, М. (уклад.). (1918). *Підгіряне. Мельодрама в 3-х діях*. <https://diasporiana.org.ua/drama/9362-pidgiryane-melodrama-v-3-h-diyah/>
- Єрмак, І. (2020). Історично поінформований підхід до визначення темпу у флейтовій музиці XVIII століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(46), 29–42. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198499](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198499)
- Єфіменко, А. (2017). «Праведная душе...» Богдани Фроляк у 9 інтенціях. Збруч. <https://zbruc.eu/node/66672>
- Жарков, О. (2020). Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 140–152. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726>
- Жарков, О. (2021). Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 132, 9–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>
- Жарков, О. & Коханик, І. (2022). Темброва композиція «Prélude à l'Après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135, 96–111. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>.

- Зашкільняк, Л. (2003) Україна і Польща в ХХ столітті: від конфліктів до порозуміння. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, 3, 72–84.
- Зінькевич, О. (1986) *Динаміка оновлення: українська симфонія на сучасному етапі у світлі діалектики традиції та новаторства (1970-ті – поч. 80-х років. Музична Україна.*
- Ігнатченко, Г. (1984). *Про динамічні процеси в музичній фактурі (на матеріалі творів українських радянських композиторів)*. [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства. Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського.
- Іщенко, Ю. (1975). Темброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство*, 10, 3–11.
- Іщенко, Ю. (2012а). Про взаємодію тембрового диференціювання та інтегрування у симфоніях П. І. Чайковського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. З наукового доробку Юрія Іщенка*, 94, 198–231.
- Іщенко, Ю. (2012b). Темброве інтегрування в оркестрових творах М. Глинки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. З наукового доробку Юрія Іщенка*, 94, 198–231.
- Калачова, Н. (2013). Клебанов Дмитро Львович. Енциклопедія Сучасної України, Том 13. <https://esu.com.ua/article-7778>
- Кассен, Б. (2011). *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Том перший. ДУХ І ЛІТЕРА.*
- Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/f1fb83af-c7e6-4029-8a8d-f713d770a651>
- Клебанов, Д. (1972). *Мистецтво інструментування. Музична Україна.*
- Клебанов, Д. (2019). *Лекції з інструментування. Харків: «Естет Принт».*



- Коденко, І. (2020). Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 56, 93-105.
- Козак, Б. (2017а). До історії прапрем'єри п'єси «Підгіряни» І. Гушалевича (музика М. Вербицького) на сцені руського народного театру 1865 року та її перекладу російською мовою. *Вісник Львівського університету*, 18, 212–225.
- Козак, Б. (2017b). Мелодрама Івана Гушалевича «Підгіряни» з музикою Михайла Вербицького в поставах театральних труп Михайла Старицького та Марка Кропивницького (1884–1900). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення І. К. Карпенко-Карого*, 21, 25–34. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.220946>.
- Коломоєць, Д. (2023а). «Підгіряни» в Органному. Zaxid.net. [https://zaxid.net/pidgiryani\\_v\\_organnomu\\_n1561298](https://zaxid.net/pidgiryani_v_organnomu_n1561298)
- Коломоєць, Д. (2023b). «Підгіряни» повертаються на сцену. Український інтернет-журнал «Музика». <https://mus.art.co.ua/pidhiriany-povertaiutsia-na-stsenu/>
- Корній, Л. (2001). *Історія української музики. Частина третя (XIX ст.)*. Видавництво М. П. Коць.
- Коробецька, С. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: монографія*. НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Коробецька, С. (2013). Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної оркестрової музики. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету*, 60-62. НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Коханик, І. (2010). Між полістилістикою та метастилем: про стильові пошуки українських композиторів на межі XX-XXI століть. *Київське музикознавство*, 33, 102-115.
- Кузик, В. (2018). Польова. В *Українська музична енциклопедія: Т. 5. ПАВАНА — «POLIKARPP»* (с. 336–339). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

- Кузик, В. (2024). *Польова Вікторія Валеріївна*. Енциклопедія Сучасної України. <https://esu.com.ua/article-879958>
- Купіна, Д. (2022). Музичний екфразис в українській органній творчості (на прикладі «Звучання Пінзеля» Богдани Фроляк). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 133, 83–92. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257320>
- Лазаревич, Є. (2017). Концертне виконання давньої релігійної музики з погляду «історично орієнтованого виконавства». *Музикознавчий універсум*, 41, 248-261.
- Лігус, О. (2017) Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 35, 129–137. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158252>
- Львівська Філармонія. (2024). *Віртуози 43. Концерт-закриття. СИМФОНІЯ. ЛЮБОВ | Virtuosos 43. Closing Concert. SYMPHONY. LOVE* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4TPKRldUPYk>
- Макієнко, С. (2024). *Жанрово-стильові особливості інтерпретаційного поля української камерно-інструментальної музики (на прикладі творів Левка Колодуба, Юрія Шевченка, Золтана Алмаші)*. [Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту доктора мистецтв, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Makiyenko-S-Naukove-obgruntuvannya-TITUL-iz-pidpisom.pdf>
- Малий, Д. (2022). «Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 63, 26–51. [https://intermusic.kh.ua/vypusk63/problem\\_63\\_2\\_maliy.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk63/problem_63_2_maliy.pdf)
- Малий, Д. (2023). «Чотири слова про коломийку»: авторський досвід оркестрування. *Аспекти історичного музикознавства*, 34, 157–181.
- Мельник, А. (2020а). Досвід взаємодії скрипкового та домрового виконавства (на прикладі «Дитячого альбому» для скрипки та фортепіано Л. Шукайло).

- Музичне мистецтво і культура*, 2(30), 388–399.  
<https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-29>
- Мельник, А. (2020b). Стилiзацiя барокових жанрiв в українськiй скрипковiй мiнiатюрі початку ХХІ столiття: специфіка формування музичної свiдомостi. *Аспекти iсторичного музикознавства*, 19-22, 151–168.
- Модель. (б. д.). У В. Шинкарук (Ред.), *Лiтературознавча енциклопедiя, Том 2 (М-Я)* (с. 62).
- Мороз, О. (2002). Моделювання. У В. Шинкарук (Ред.), *Фiлософський енциклопедичний словник* (с. 382). Абрис.
- Москаленко, В. (1998). Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*, 1, 87–93.
- Наумова, О. (2023). Де завершується тиша: про «невимовне» в музицi Вікторiї Польової «Vucha. Lacrimosa». *Україна. Європа. Світ. Iсторiя та iмена в культурно-мистецьких рефлексiях*, (6), 254–258.  
<https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291417>
- Нiколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегiя та її сучаснi трансформацiї. *Аспекти iсторичного музикознавства*, 10, 180-198.
- Нiколаєвська, Ю. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ–початку ХХІ столiть: монографiя*. Факт.
- Нiколаєвська, Ю. (2021). Новi вимiри музикознавства ХХІ столiття: досвiд моделювання iнтерпретативної теорiї музичної комунiкацiї. *Науковий вiсник Нацiональної музичної академiї України iменi П.І. Чайковського*, 131, 8–25.  
<https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243200>
- Основні твори композитора Богдани Фроляк*. (б. д.). Львівська Нацiональна Музична Академiя iменi М. В. Лисенка. Офіційний сайт. <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-kompozytsiji/bohdana-froliak/osnovni-tvory-kompozytora-bohdany-fr/>
- Палачова, К. (2024). *Вимiри композиторської творчостi в українськiй музичнiй культурi ХХІ столiття*. [Дисертацiя доктора фiлософiї, Харкiвський

- національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/34030555-71f7-4419-a6e0-aef2dfa4b197>
- Поліщук, Т. (2024). *Композиторка Богдана Фроляк: «Трагізм, світло, драматизм і надію переживаємо ми, українці, в цей тяжкий час війни»*. Україна молода. <https://umoloda.kyiv.ua/number/3912/164/183732/>
- Польова Вікторія Валеріївна. (б. д.). Музичний Світ України. <https://musical-world.com.ua/artists/polova-viktoriya-valeriyivna/>
- Польова, В. (2009). *«Опо» для великого симфонічного оркестру та запису*. Авторський рукопис.
- Польова, В. (2020). *«Langsam» для симфонічного оркестру*. Авторський рукопис.
- Польова, В. (2020). *«Nova» для симфонічного оркестру*. Авторський рукопис.
- Ракочі, В. (2020а). *Оркестр у музичному просторі Європи XVII–XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції: монографія*. Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра.
- Ракочі, В. (2020b). Оркестрування як засіб синтезу в концерті для оркестру «Карпатський» Мирослава Скорика. *Humanities science current issues*, 5(29), 182–189. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209732>
- Ракочі, В. (2021). *Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр*. [Дисертація доктора мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової]. ОНМА імені А. В. Нежданової. <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/12/rakochis-doctor-of-art-thesis.pdf>
- Савченко, Г. (2018). Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*, 12, 90–100.
- Савченко, Г. (2019). Гармонія та міра: оркестровий стиль В. Т. Борисова (на прикладі Першої та Другої симфоній). *Аспекти історичного музикознавства*, 9, 80–92.
- Савченко, Г. (2021а). Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства*, 23, 65–77.

- Савченко, Г. (2021b). Сенси та коди в інструментальних творах О. Щетинського. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*, 231–251.
- Савченко, Г. (2022). Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. *Музичне мистецтво і культура*, 2(34), 80–92. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-7>.
- Савченко, Г. (2024). Поняття «оркестрове письмо» в науковому дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 74–81. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306796>
- Самойленко, Г. (2018). *Повість Миколи Гоголя «Тарас Бульба» в українському текстологічному, соціологічному та мистецькому вимірах: монографія*. Ніжин: НДУ імені Миколи Гоголя.
- Серова, О. (2013). Сакральний мінімалізм. *Трансформаційні процеси в освіті і культурі* (с. 226–230). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Серова, О. (2014). Стилєова валентність мінімалізму в українському музичному просторі. *Мистецтвознавчі записки*, 26, 48–56. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz\\_2014\\_26\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_26_8).
- Серова, О. (2016). Музичний мінімалізм: від епатажності до комунікативного гуманізму. *Культурологічна думка*, 9, 40–45. [https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD9\\_Sierova.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD9_Sierova.pdf)
- Сліпченко, К. (2023). *Жанрово-стилєові напрями домрової творчості українських композиторів*. [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/f2b0ef35-1bb4-411f-b60a-b938b8174810>
- Стародуб, І. (2022). Фортепіанна музика Вікторії Польової: досвід виконавського втілення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135, 48–57. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270999>

- Стеценко, І. (2010). *Моделювання систем: навчальний посібник*. Черкаський державний технологічний університет.
- Стронько, Б. (2023). Локальне ансамблювання в оркестровому мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(60), 70–84. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(60\).2023.296798](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(60).2023.296798)
- Султанова, Л. (2017). Обґрунтування вибору методу моделювання у дослідженні процесу розвитку полікультурної компетентності майбутніх викладачів. *Витоки педагогічної майстерності*, 17, 169–174.
- Тукова, І. (2003). *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства]. Національна музична академія України ім. І. П. Чайковського.
- Фільц, Б. (2006). Стилзація. В *Українська музична енциклопедія* (с. 85–86). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Фройд, З. (2020). *По той бік принципу задоволення. Я і Воно*. Мультимедійне видавництво Стрельбицького.
- Фроляк, Б. (2021). *Adagio пам'яті Мирослава Скорика*. Авторський рукопис.
- Фроляк, Б. (2022). *«Let there be light» for symphony orchestra*. Авторський рукопис.
- Фроляк, Б. (2024). *Симфонія №3 «Любов» для симфонічного оркестру*. Авторський рукопис.
- Харнонкурт, Н. (2002). *Музика як мова звуків* (Г. Курков, пер.). Собор.
- Хащеватська, С. (2008). *Інструментознавство. Підручник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації*. Нова Книга.
- Черноіваненко, А. (2021). *Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія*. Гельветика.
- Шип, С. (1989) Стилзація як художньо-виразовий прийом у сучасній українській музиці. *Проблеми музичної культури*, 2, 86-104.
- Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Заповіт.

- Шип, С. (2008). Жанр музичний. В *Українська музична енциклопедія* (ред. Г. Скрипник), 2, 67–72. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.
- Шип, С. (2023). *Теорія художніх стилів*. ФОП Цьома С.П.
- Щелканова, С. (2022). *Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова*. [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. KhNUAR. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/fa31fae6-23ae-45fd-a1d1-79e4e56bee29>
- Юрко Х. (2024). Аспекти дослідження тембру у науковому дискурсі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 71, 7-23. [https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problemey\\_71\\_1\\_Yurko.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problemey_71_1_Yurko.pdf)
- Юцевич, Ю. (2003а). Жанр музичний. У *Музика: словник-довідник*. (с. 87). Навчальна книга – Богдан.
- Юцевич, Ю. (2003b). Симфонізм. У *Музика: словник-довідник*. (с. 240). Навчальна книга – Богдан.
- Ярко, М., Мельник, А., & Шуневич, Є. (2023). Алгоритми етнонаціональної ідентифікації у хорових обробках Анатолієм Кос-Анатольським лемківських народних пісень. *Fine art and culture studies*, (1), 148–157. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-20>
- Adler, S. (2002). *The study of orchestration*. 3rd ed. Norton.
- Antonczyk, W. (2024). *Wielecki Tadeusz*. Polskie Centrum Informacji Muzycznej. <https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/w/wielecki-tadeusz>
- Arrangement*, 2b. (б. д.). У *Merriam-Webster Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/arrangement>
- Arrangers*. (б. д.). International Music Score Library Project (IMSLP). <https://imslp.org/wiki/Category:Arrangers>.
- Bach-Casella: Arrangements/Transcriptions of Bach's Works*. (2017). Bach Cantatas Website. <https://www.bach-cantatas.com/Arran/OT-Casella.htm>
- Bach-Respighi: Arrangements/Transcriptions of Bach's Works*. (2017). Bach Cantatas Website. <https://www.bach-cantatas.com/Arran/OT-Respighi.htm>

- Berlioz, H. (1855). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Rev. 2. Schonenberger, n.d.
- Boyd, M. (2001). Arrangement. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332>.
- Burns, A. (2020). Karl Jenkins «Palladio»: Mathematically Structured Music. *Classicalexburns*. <https://classicalexburns.com/2020/12/08/karl-jenkins-palladio-mathematically-structured-music/>
- Bussler, L. (1879). *Instrumentation und Orchestersatz einschließlich der Verbindung mit Vocal-, Chor- und Solosatz*. Carl Habei.
- Butt, J. (2001). Authenticity. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46587>
- Carse, A. (1925). *The history of orchestration*. K. Paul, Trench, Trubner & co., ltd. [etc.].
- Charles-Marie Widor. (2025). Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Charles-Marie-Widor>
- Chernoivanenko, A., Duan Jinghan, Chen Huangqi, Zhang Jiahao, & Wang Hauoyuan. (2024). Musical instrument in the structure of performance thinking. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 1(14), 199–202. <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001222983700032>
- Clark Moore, H. (1991). *The Structural Role of Orchestration in Brahms' Music: A Study of the Third Symphony*. [PhD dissertation]. Yale University.
- Compositions by Arnold Schönberg*. (б. д.). Arnold Schönberg center. <https://www.schoenberg.at/index.php/en/schoenberg/kompositionen>
- Drach, I., Cherkashina-Gubarenko, M., Chernyavska, M., Govorukhina, N. & Mykhailova, O. (2021). Francis Poulenc's Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 9(2), 92–105. <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/>
- Dovzhynets, I., Govorukhina, N., Kopeliuk, O., Ovchar, O., & Drach, I. (2022). Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. *Amazonia Investiga*, 11(54), 256–263. <https://doi.org/10.34069/AI/2022.54.06.24>



- Drobner, M. (1986) *Instrumentoznawstwo i akustyka. Wyd. 2.* Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Eaves, B. L. (2011). *The Reception of Erik Satie's Gymnopédies: Audience, Identity, and Commercialization* [Master's thesis, Ohio State University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1299643553](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1299643553)
- Erb, D. J. (1998). *Instrumentation | Orchestration*. Y Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/instrumentation-music>
- Feliks Wrobel (б. д.). Włocławek News. <https://wloclaweknews.pl/ludzie/feliks-wrobel>
- Forsyth Cecil. (б. д.). Encyclopedia.com | Free Online Encyclopedia. <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/forsyth-cecil-0>
- Forsyth, C. (1919). *Orchestration. Frist edition*. Macmillan and co., limited st. Martin's street, london & stainer and bell, limited 58 berners street, london
- George Frederick McKay Music – COMPOSER BIO. (б. д.). George Frederick McKay Music. [https://www.georgefrederickmckaymusic.net/composer\\_bio](https://www.georgefrederickmckaymusic.net/composer_bio)
- Hamilton Clarke. (б. д.). The Gilbert and Sullivan Archive. <https://gsarchive.net/whowaswho/C/ClarkeHamilton.htm>
- Hamilton, C. (1888). *A Manual of orchestration: Designed especially to enable amateurs to follow intelligently the performance of orchestral music*. J. Cuiwen & Sons, 8 & 9 warwick lane, b.c.
- Haskell, H. (2001). Early music. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46003>
- Hyer, B., & Rehding, A. (2001). Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo. Y *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23435>
- Hrebnieva, I., Pakhnenko, I., Melnyk, A., Lysenko Y., Tielietova, S. (2023). The use of statistical methods in pedagogical research in higher education. *Conhecimento & Diversidade*, 15 (37), 17–34. <https://doi.org/10.18316/rcd.v15i37.10920>.

- Cambridge*. (б. д.). Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus.  
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/instrumentation>
- Keam, G. (2006). *Exploring notions of national style: New Zealand orchestral music in the late twentieth century* [PhD. Thesis]. The University of Auckland.
- Kivy, P. (1988). On the concept of the «historically authentic» performance. *The Monist*, 71(2), 278–290. <http://www.jstor.org/stable/27903082>
- Koechlin, C. (1954). *Traite de L'Orchestration. Vol. 1. Etude des Instruments. Equilibre des Sonorites*. Editions Max Eschig.
- Koechlin, C. (1955). *Traite de L'Orchestration. Vol. 2. Ecriture des Divers Groupes*. Editions Max Eschig.
- Koechlin, C. (1956). *Traite de L'Orchestration. Vol. 3. Orchestration proprement dite*. Editions Max Eschig.
- Koechlin, C. (1959). *Traite de L'Orchestration. Vol. 4. Suite du Precedent*. Editions Max Eschig.
- Kosińska, M. (2003). Norbert Mateusz Kuźnik. Culture.pl.  
<https://culture.pl/pl/tworca/norbert-mateusz-kuznik>
- Kreitner, K. (2001). Instrumentation and orchestration. *Grove music online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404>.
- Langsam*. (б. д.). UDEW – Онлайн словник Німецько-Український.  
[https://udew.uni-leipzig.de/udew/uk/ukrainisch\\_deutsch\\_online.htm?input=langsam](https://udew.uni-leipzig.de/udew/uk/ukrainisch_deutsch_online.htm?input=langsam)
- Lawson, C. & Stowell, R. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge University Press.
- Malipiero, Gian Francesco. (б. д.). International Music Score Library Project (IMSLP). [https://imslp.org/wiki/Category:Malipiero,\\_Gian\\_Francesco](https://imslp.org/wiki/Category:Malipiero,_Gian_Francesco).
- Marjamäki, V. (2021). *Franz Schubert's "Arpeggione" sonata: Style, background and role in romantic viola repertoire* [Thesis, Kungl. Musikhögskolan, Institutionen för klassisk music]. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kmh:diva-3978>
- Mazzotti, G. (2008). *An analysis of the fugue by J. S. Bach and its orchestration by A. Webern*. [https://hans-meierhofer.ch/wp-content/uploads/2020/11/Maz\\_a-d.pdf](https://hans-meierhofer.ch/wp-content/uploads/2020/11/Maz_a-d.pdf)

- McKay, G. F. (1969). *Creative Orchestration*. 2d ed. Allyn and Bacon.
- Models in Science*. (2020). Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/models-science/#SemaModeRepr>
- Mrygoń, A. (2023). Sikorski, Kazimierz. Polska Biblioteka Muzyczna. <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/sikorski-kazimierz/>
- Nova. (б. д.). Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/nova>
- Novus. (б. д.). Latin Dictionary and Grammar Resources – Latdict. <https://latin-dictionary.net/definition/28042/novus-nova>
- Obituary information for Gardner Read*. (б. д.). Campbell Funeral Home. <https://www.campbellfuneral.com/obituaries/Gardner-Read?obId=2614240>
- Orchestration*. *Britannica*. (1998). Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/orchestration>
- Orchestration*. *Cambridge*. (б. д.). Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/orchestration>
- Orledge, R. (2001). Koechlin, Charles. Y *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15248>
- Palester, R. (1961). *O problemach edukacji muzycznej w PRL*. Audycja z cyklu *Okno na Zachód* nr 460 wyemitowana 12 września 1961. <https://www.palester.polmic.pl/index.php/pl/felietony-wolnej-europy/1961/102-o-problemach-edukacji-muzycznej-w-prl>
- Pavlenko, O., Vyshnevetska, A., Fartushka, O., Mykhailova, N., Malyi, D., & Tsurkanenko, I. (2023). Formation of Specialists' Professional Competence in Art Specialities Using the Pedagogy of Dissensus: Features of a Development of the Postmodern Society. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 15(2), 358-374. <https://doi.org/10.18662/rrem/15.2/738>
- Pawłowski, J. (1965). *Podstawy instrumentacji*. Cz. 1. *Smyczki i drzewo*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Pawłowski, J. (1970). *Podstawy instrumentacji*. Cz. 2. *Blacha i perkusja oraz inne, rzadziej używane instrumenty*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

- Piston, W. (1969). *Orchestration*. 5th ed. Victor Gollancz LTD
- Rakowski, A. (2023). *Drobner, Mieczysław*. Polska Biblioteka Muzyczna.  
<https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/drobner/>
- Read, G. (1953). *Thesaurus of orchestral devices*. Pitman Publishing Corporation,
- Read, G. (1979). *Style and Orchestration*. Schirmer Books, A division of Macmillan Publishing Co., Inc.
- Rendering (author's note)*. (б. д.). Centro Studi Luciano Berio.  
<https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/rendering-authors-note/>
- Reuter, C. (2002). *Klangfarbe und Instrumentation*. Peter Lang.
- Reuter*. (б. д.). Institut für Musikwissenschaft | Universität Wien.  
<https://musikwissenschaft.univie.ac.at/ueber-uns/team/institut/reuter/>
- Riemann, H. (1919). *Handbuch der Orchestrierung (Anleitung zum Orchestrieren)* 3. Auflage. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Rybnicki, M. (1987). *Vademecum instrumentacji*. Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Samoilenko, O., Osadcha, S., Chernoiivanenko, A., & Ovsyannikova-Trel, O. (2021). The concept of simplicity in determining the aesthetic and semantic intents of musical art (on the example of the style tendency of “new simplicity”). *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2 (11, 21), 197–203.  
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000701349900034>
- Samson, J. (2001). Genre. *Grove music online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>.
- Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea*. Philosophical Library.
- Schönberg, A. (1922). *Harmonielehre. III. vermehrte und verbesserte Auflage*. Universal-Edition.
- Sikorski, K. (1975). *Instrumentoznawstwo. Wydanie 3. zmienione*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Simpson, C. (2004). Preface. *Y Erik Satie Deux Gymnpédies Orchestrated by Claude Debussy*. Serenissima music. Inc.

- Stein, L. (1979). *Structure & Style: The study and Analysis of Musical Forms (expanded edition)*. Summy-Birchard Music.
- Symphony No. 5 [Sibelius]*, (2003). Redwood Symphony.  
<https://redwoodsymphony.org/piece/symphony-no-5-sibelius/>
- The Mozart Arrangement*. (б. д.). Acis and Galatea.  
<https://www.acisandgalatea.org/mozart-arrangement>
- Ünlü, A. (2006). *Gustav Mahlers Klangwelt: Studien zur Instrumentation*. P. Lang.
- Urniewicz, R. (2018). The Development and Periods of Edvard Grieg's Orchestral Style. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 63, 165–186.  
<https://doi.org/10.24193/subbmusica.2018.2.13>
- Wagner, J. (1959). *Orchestration: A Practical Handbook*. McGraw-Hill Book Company Inc.
- Walsh, S., & Wilson, C. (2001). Symphony. 20th century. Y *Grove Music Online*.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27254>
- Widor, C.-M. (1904). *Technique de l'orchestre moderne. Faisant suite au Traité d'instrumentation et d'orchestration de H. Berlioz*. Henry Lemoine & Co.
- Wielecki, T. (2001). *O Warszawskiej Jesieni*. Warszawska Jesień.  
<https://warszawska-jesien.art.pl/2023/o-festiwalu>
- Wróbel, F. (1954). *Partytura na tle współczesnej techniki orkiestracyjnej*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

## ДОДАТОК А (список публікацій, апробацій, конференцій)

### Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»:

1) Богатирьов, В. (2024). Оркестрування як чинник жанровідтворення (на прикладі аналізу Concerto Grosso № 4 «Пори року» З. Алмаші). *Аспекти історичного музикознавства*, 33, 142–155. DOI: [10.34064/khnum2-33.08](https://doi.org/10.34064/khnum2-33.08)  
[https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt\\_33\\_8\\_Bohatyriov.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt_33_8_Bohatyriov.pdf)

2) Богатирьов, В. (2024). Стратегія історично орієнтованого оркестрування співогри «Підгіряни» М. Вербицького. *Аспекти історичного музикознавства*, 35, 9–29. DOI: 10.34064/khnum2-35.01  
[https://aspekty.kh.ua/vypusk35/aspekt\\_35\\_1\\_Bohatyriov.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk35/aspekt_35_1_Bohatyriov.pdf)

3) Богатирьов, В. (2024). Поняттєва система оркестрування в працях європейських і американських авторів XIX–XXI століть. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 140, 171–187. DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318664  
<http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/318664>

### Наукові праці апробаційного характеру:

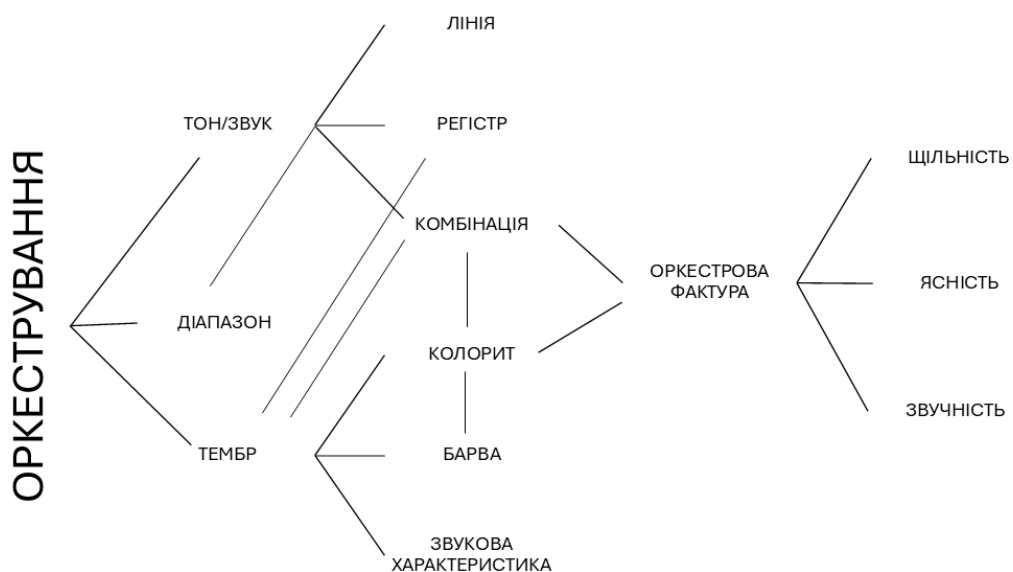
4) Богатирьов, В. (2024). Тезаурус оркестрування в навчальному дискурсі: досвід американської і європейської практик. *Духовна культура України перед викликами часу* (с. 85–87). Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого.  
[https://dspace.nlu.edu.ua/bitstream/123456789/20044/1/Duh\\_kultura\\_2024.pdf](https://dspace.nlu.edu.ua/bitstream/123456789/20044/1/Duh_kultura_2024.pdf)

## КОНФЕРЕНЦІЇ

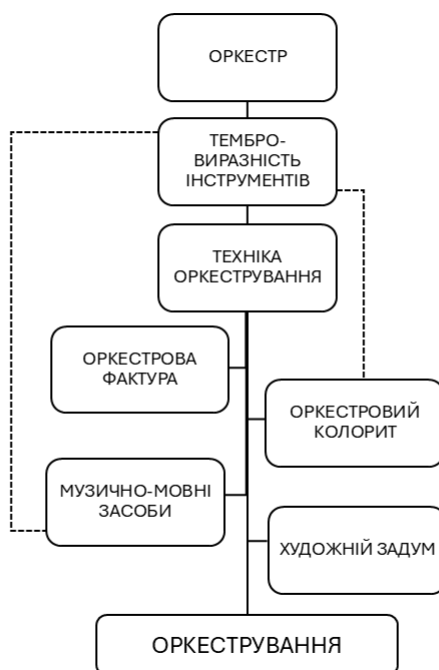
- 1) Міжнародна науково-практична конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, 24–25.10.2023);
- 2) Міжнародний науково-творчий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14.02.2024);
- 3) Міжнародна науково-творча конференції «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» Міжнародного науково-творчого та освітнього проєкту «Богатирьовські студії: синтез теорії та практики» (Харків, 4–6.04.2024);
- 4) Всеукраїнська науково-практичній конференції «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» (Київ, 26–27.04.2024);
- 5) Міжнародна науково-творчої конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 18-19.05.2024);
- 6) Міжнародна науково-творчій конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11–12.02.2025);
- 7) Міжнародна науково-творчій конференції «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» Міжнародного науково-творчого та освітнього проєкту «Богатирьовські студії: синтез теорії та практики» (Харків, 11–12.04.2025).

## ДОДАТОК Б (схеми і нотні приклади)

### Додаток №1. Схема поняттєвої системи оркестрування.



### Додаток №2. Схема системи оркестрування.





# Langsam

**Victoria Poleva**

**Larghetto** ♩ = 60

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

*pp* *p* *molto espr.* *div.*

*ppp* *p* *molto espr.* *div.*

*pp* *p* *molto espr.*

*p* *molto espr.*

*p* *molto espr.*



- 10 -

## Додаток №6. В. Польова. «Nova», фрагмент (сторінка 5).

104

Tr-ba 1

Tr-ba 2

Timp.

Tamb-ro

Piano

I Vln.

II Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

110

Tr-ba 1

Tr-ba 2

Timp.

Tamb-ro

Cassa

Piano

I Vln.

II Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Додаток №7. Б. Фроляк. Симфонія №3 «Любов», I частина. Фрагменти тем.

Секундова (партія фагота, тт. 5-7).

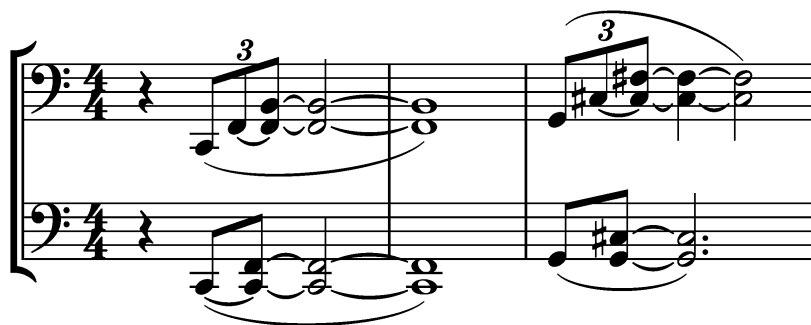
I



Терцієва (партія флейт, т. 32)



Кварто-квінтова (партія тромбонів і туби, тт. 151-153)



Додаток №8. 3. Алмаші. *Concerto grosso* №4 «Пори року». Звукообразальні ефекти в оркестрі.

Частина III. «Відлига» (березень). Ефект зламу криги втілюється шляхом викладу стаккатних акордів у смичкових та ефекту «скрипіння» в партії *violino principale* (тт. 13-20)

Золтан Алмаші. Concerto grosso №4 "Пори року"

Ob.

Cl.

V-no pr.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

13

ff dim.

ord., brutale, non vibr.

sul pont.

molto sul pont.

grinding

pp

17

p

pp

p

## Частина IV. «Проростання» (квітень). Імітація лісового тріпотіння тембрами дерев'яних духових і струнних (тт. 1-8).

*Senza metrum, tempo rubato*

1.)\* - інтервал між показами диригента становить приблизно 3". Коли вступатимуть струнні, то диригент чекає, поки не вступять всі музиканти групи, і тільки після цього показує вступ наступній групі.

2.)\* - всі вказані прийоми виконання виконувати в довольному ритмі, порядку, групувати як заманеться. Можна також виконувати не зазначені автором прийоми гри. Єдина умова - відсутність звуковисотності, а також поше - *sempre* "p".

3.)\* - музиканти в групі вступають по черзі, і кожен тільки виконує вписану схему, наприклад, таким може використовуватися не тільки в схемі вивчення умов. Але всі це мають бути звуки шумові, без звуковисотності і в тональності "німа". Інтервал між вступом музиканта дуже невеликий, але і не стрічковий, а межах помірного руху.

4.)\* - схема, вписана для першого скрипки, абсолютно ідентична для всієї струнної групи.

## Частина VII. «Дуже швидко» (липень-серпень). Звуконаслідування грому і дощу у фортепіано і смичкових (тт. 44-47)

9.)\* - кластер на струнах роялю в найнижчому регістрі

## Частина IX. Епілог. «Перший сніг» (грудень). Ефект завірюхи.

# Епілог.

## "Перший сніг"

(грудень)

"...поцілувала землю вічність..."  
(Богдан - Ігор Антонич)

**Largo extremale**

1

P-no

*pp*

12)\* 8

*molto sostenuto, serio, poco espressivo*

V-no pr.

*pp*

con sord.

V-ni I

*ppp*

con sord.

V-ni II

*ppp*

13)\* con sord.

sul pont., tonless, tremolo

*pp* sul C e G

V-le

con sord.

V-c. e C-b.

*ppp*

5

P-no

*poco cresc. p*

V-no pr.

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. e C-b.

12)\* - партію фортепіано грати до кінця частини на октаву нижче

13)\* - грати гліссандо тремоло, не дотискаючи до кінця пальцем струну, на вказаних струнах.

Кожен виконавець грає в автономному режимі.

Має досягатися ефект вітру, завірюхи.



Додаток №9. Фотокопія першої сторінки клавiру співогри «Підгірян» М. Вербицького.

2

### Двйствіє I.

Ч 1.

Витомъ братенъ В. Матиска.

*Andante*

*forte-piano*

*p* *pp*

Оля.

Чо го ло зы по хи ли лись при

ти хой во дѣ ? Чо му сле зонь ки про ли лись, ме нь мо ло дай.

*dolce*

ду лу гомъ зе ле ньє кимъ, зв ля на ко па ю, при ло жу є го до

*pp*

*dolce*

сер цѣ, по лег ша до зна ю.

*crescendo*

4 Звѣрствіи

Додаток №10. М. Вербицький «Підгіряни» в оркеструванні В. Богатирьова.  
Сцена 1, тт. 1-5.

## ПІДГІРЯНИ

мелодрама на 3 дії

ДІЯ 1

Частина 1

Михайло ВЕРБИЦЬКИЙ

редакція і оркестрування

Володимира БОГАТИРЬОВА

**Andante**

2 Flauti *p*

2 Oboi *p*

2 Clarinetti in B *p*

2 Fagotti *p*

2 Corni in F *mp*

2 Trombe in B

Timpani *pp* in G, D

Оля *p* *>*  
Чо-го ло - зи по-хи-

**Andante**

Violini I *mp* *pp*

Violini II *mp* *pp*

Viole *mp* *pp*

Violoncelli *mp* *pp*

Contrabassi *mp*

1

## Сцена 1 (продовження), тт. 6–10.

2

6

Fl.

Ob.

Cl. in B

Fg.

Cor. in F

Tr-be in B

Оля

ли - лись при ти - хой во - ді? — Чо-му сле - зонь-ки про- ли - лись ме -

V-ni I

V-ni II

V-le

Vc.

Cb.

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*V*

*f*

## ДОДАТОК В (біографічна довідка)

Автори трактатів, підручників та посібників з інструментування та оркестрування:

### А

Адлер, Семюел / *Samuel Adler* (4.03.1928) – американський композитор, диригент, педагог німецького походження. Народився у Мангаймі (Німеччина), з 1939 року проживає у США. Впливова постать у сучасній музиці. Написав понад чотирьохсот творів у різних жанрах, є автором підручників з диригування, читання партитур й оркестрування. Викладав у провідних музичних навчальних закладах (зокрема Джульярдській школі) (*Samuel Adler: Biography of Composer*, б. д.).

### Б

Бусслер, Людвіг / *Ludwig Bussler* (26.11.1838–18.01.1900) — німецький музичний теоретик, педагог і композитор. Відомий своїми підручниками з музичної теорії, гармонії та композиції, які мали значний вплив на музичну освіту того часу. Серед його музичних творів визнання отримали вокальні та хорові. Працював музичним критиком і викладачем у Берліні (Saslaw, 2001).

### В

Вагнер, Джозеф Фредерік / *Joseph Frederick Wagner* (9.01.1900–12.10.1974) – американський композитор, диригент і педагог. Заснував Бостонський громадський симфонічний оркестр, викладав у кількох університетах США. (*Wagner, Joseph (Frederick)*, б. д.).

Велецький, Тадеуш / *Tadeusz Wielecki* (5.05.1954) – польський композитор і контрабасист, відомий своєю роботою у сфері сучасної музики. Виступає як соліст та у складі імпровізаційних ансамблів. Є автором творів для різних інструментів і організатором музичних заходів. Був директором Міжнародного фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь» з 1999 по 2016 рік (Antonczyk, 2024).

Відор, Шарль-Марі / *Charles-Marie Widor* (21.02.1844–12.03.1937) – французький композитор, органіст і педагог, один з основних представників романтизму в органній музиці. Створив десять органних симфоній, викладав у Паризькій консерваторії. Створив теоретичні праці з оркестрування, аранжування та органного виконавства (*Charles-Marie Widor*, 2025).

Врубель, Фелікс / *Feliks Wróbel* (15.05.1894–15.04.1954) – польський композитор, педагог і диригент. Навчався у Варшавській консерваторії у

Р. Статковського (композиція), Г. Фітельберга (диригування) та П. Рителя (теорія музики). Викладав у консерваторії в Лодзі і Краківській музичній академії. Був редактором Польського музичного видавництва в Кракові (*Feliks Wrobel – Ludzie*, б. д.).

## Д

Дробнер, Мечислав / *Mieczysław Drobner* (3.11.1912–17.03.1986) – польський музикознавець, педагог, композитор і диригент. Закінчив консерваторію та Ягеллонський університет, де вивчав композицію, диригування та музикознавство. Працював диригентом Краківської опери та директором Департаменту музики Міністерства культури. З 1946 року викладав у Державній вищій школі музики в Лодзі, де був проректором і ректором. З 1958 року – професор у Кракові, завідувач кафедри музичної акустики, декан факультету композиції. Нагороджений Офіцерським хрестом Ордена Відродження Польщі (Rakowski, 2023).

## К

Кларк, Гамільтон / *Hamilton Clarke* (25.01.1840–9.07.1912) – англійський композитор, диригент і органіст. Працював музичним керівником у лондонських театрах, писав оркестрові та церковні твори, а також музику для театральних постановок (зокрема для Савойського театру) (*Hamilton Clarke*, б. д.).

Клебанов, Дмитро Львович (12(25).07.1907–05.06.1987) – український композитор, диригент, мистецтвознавець і педагог. Освіту здобув у Харківському музично-драматичному інституті у класі С. Богатирьова. Був професором Харківського інституту мистецтв, де керував кафедрою композиції. Як композитор має численні твори різних жанрів. Ключові роботи теоретичні зосереджені на оркеструванні, інструментування та формотворення, класифікації поліфонії Серед його учнів – багато відомих українських композиторів, таких як В. Бібік, В. Губаренко, В. Золотухін, В. Птушкін та інші (Калачова, 2013).

Кужнік, Норберт Матеуш / *Norbert Mateusz Kuźnik* (8.01.1946–15.04.2006), польський композитор, теоретик, органіст та органний майсер. Музичну освіту здобув у Варшаві, Нідерландах та Австрії. Викладав у музичних інститутах в Ольштині та Кельцях, був концертним органістом, сертифікованим експертом з будівництва та обслуговування органів. Автор творів для органу, оркестру, музики для фільмів, підручників з інструментування (під псевдонімом Матеуш Рубницький / *Mateusz Rybnicky*). (Kosińska, 2003).

Кеклен, Шарль-Луї-Ежен / *Charles-Louis-Eugène Koechlin* (27.11.1867–31.12.1950) – французький композитор, педагог і музикознавець. Був яскравим представником французької музики ХХ століття. Відомий своїми симфонічними поемами, камерною музикою та творами для фортепіано. Його учнями були Ф. Пуленк, А. Сеге та Ж. Ельфер. Створив цикл теоретичних праць з гармонії (1923-1926), теорії музики (1932-1934) оркестрування (1935-1943) (Orledge, 2001).

## М

МакКей, Джордж Фредерік / *George Frederick McKay* (11.06.1899–4.10.1970) – американський композитор, диригент і педагог. Викладав в Університеті Вашингтона. Його музика виконувалася такими диригентами, як Л. Стоковський та Т. Бічем. Є автором книг про оркестрування та гармонію, а також багатьох статей про сучасну музику та американську сцену (*George Frederick McKay...*, б. д.)

## П

Палестер, Роман / *Roman Palester* (28.12.1907–25.08.1989) – польський композитор і музичний педагог. Народився у Снятині (Україна), навчався у Львові, Кракові та Варшаві. У 1930-х роках отримав міжнародне визнання, зокрема Золоту медаль Всесвітньої виставки в Парижі (1937). Після Другої світової війни емігрував до Франції. З 1952 по 1972 рік працював у «Радіо Вільна Європа» (вів передачі «Музика долає кордони» та огляди світових культурних подій «Вікно в світ») (*Życie. Palester*, б. д.).

Пістон, Уолтер / *Walter Piston* (20.01.1894–12.11.1976) – впливовий американський композитор, педагог, теоретик музики. Для його музики характерні неокласичний стиль, чітка структура композиції, майстерне оркестрування. Викладав у Гарвардському університеті. Лавреат Пулітцерівської премії (за Симфонії № 3 та 7). Автор підручників з гармонії, контрапункту, оркестрування (*Walter Piston*, 1998).

## Р

Рід, Гарднер / *Gardner Read* (2.01.1913–10.11.2005) – американський композитор, диригент і педагог. Автор понад двохсот творів. Викладав у Бостонському університеті. Створив ряд теоретичних праць з оркестрування, оркестрового стилю і музичної нотації (*Obituary information for Gardner Read*, б. д.).

Ріман, Карл Вільгельм Юліус Гуго / *Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann* (18.07.1849–10.07.1919) – німецький музикознавець композитор, піаніст, теоретик музики, та педагог. Відомий новаторськими для свого часу теоріями функціональної гармонії, ритму та музичної історії. Автор численних фундаментальних праць, словників і підручників, які мали значний вплив на музичну науку XX століття (Hyer & Rehding, 2001).

Ройтер, Крістоф / *Cristoph Reuter* (28.11.1968) – німецький музикознавець, професор систематичної музикології у Віденському університеті. Здобув докторський ступінь у Кельнському університеті і габілітацію (доктора наук) в 2002 році. Його дослідницькі інтереси – музична акустика, музична фізіологія та психологічні аспекти сприйняття музики (*Reuter*, б. д.).

## С

Сікорський, Казімеж / *Kazimierz Sikorski* (28.06.1895–23.08.1986) – видатний польський композитор, теоретик і педагог. Навчався у Варшаві, Львові та Парижі. Працював професором композиції та теорії музики у Варшавській консерваторії. Після другої світової війни був ректором музичних академій у Лодзі та Варшаві. Обіймав численні керівні посади в музичних установах та організаціях, був членом журі Міжнародних конкурсів піаністів імені Ф. Шопена. Зробив внесок у польську музично-педагогічну літературу, створивши підручники з гармонії, контрапункту та інструментування, які стали основою музичної освіти в Польщі (Mrygoń, 2023).

## Ф

Форсайт, Сесіл / *Cecil Forsyth* (30.11.1870–7.12.1941) – англійський композитор, музикознавець, альтист. Навчався в Единбурзькому університеті та Королівському музичному коледжі. З 1914 року проживав у США. Є автором опер, оркестрових та хорових творів; створив ряд теоретичних праць, зокрема підручник з оркестрування (*Forsyth Cecil*, б. д.).