

УДК 78.031.4(477):781.63-028.5

DOI 10.34064/khnum2-34.07

Малий Дмитро Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач,

кафедра композиції та інструментування, кафедра теорії музики

e-mail: refala@ukr.net

ORCID iD: 0000-0003-3751-5019

**«Чотири слова про коломийку»:
авторський досвід оркестрування**

Оркестрування є однією зі сфер професійної діяльності композитора, а його принципи і засади – окремим предметом наукових досліджень. Існує достатня кількість прикладів, коли композитор звертається до оркестрування фортепіанних творів (Ф. Ліст, К. Сен-Санс, М. Равель, Е. Вілла-Лобос, М. Скорик та інші), тоді як оркестрування скрипкових опусів не є розповсюдженим явищем. У пропонованій роботі розкриваються шляхи оркестрування чотирьох частин циклу «Сім слів про коломийку» для скрипки соло, написаному автором статті. Дослідження шляхів і методів перекладення скрипкової фактури на оркестрову досі не привертало достатньої уваги музикознавців-вчених та музикантів-практиків, і праці щодо оркестрування скрипкової фактури знайти вкрай складно, отже, представлена робота має інноваційну спрямованість. Мета публікації – виявлення специфіки оркестрування скрипкової фактури на прикладі циклу «Чотири слова про коломийку» через аналіз використання в ньому оркестрових принципів і прийомів. Проблематика публікації потребувала залучення таких дослідницьких методів, як жанрово-стильовий для виявлення рис жанру коломийки; структурно-функціональний для дослідження функцій інструментів у оркестровій фактурі, прийомів оркестровки, форми твору; компаративний для порівняння скрипкового періоджерела і похідної оркестрової версії; історичний для розгляду контексту написання твору. У результаті дослідження періоджерела і його симфонічної, тембрально переосмисленої версії розкриваються шляхи оркестрування скрипкової фактури, в якій навіть одноголосні розділи потенційно містять гармонію, басову лінію, передбачають певні способи створення супроводу, контрапунктів, підголосків тощо.

Ключові слова: автокоментар; жанр; інструментування; коломийка; оркестрування; скрипка; стиль; сучасне українське музичне мистецтво; тембр; фактура.

Постановка проблеми.

Прикладів авторського оркестрування фортепіанних опусів існує достатня кількість, їх можна зустріти у творчому доробку багатьох відомих композиторів (Ф. Ліст, К. Сен-Санс, М. Равель, О. Респігі, Е. Вілла-Лобос, А. Казелла, М. Скорик, В. Птушкін), але звернень до творів для смичкових інструментів соло¹, особливо своїх власних, з метою їх оркестрування, не так багато, і вони не розглядались українськими музикознавцями. Вивчення теми авторського інструментування / оркестрування скрипкової фактури ускладнюється браком у сучасному музикознавстві відповідної теоретичної бази. Все вищезазначене актуалізує тему нашого дослідження.

Останні дослідження і публікації. Оркеструванню як окремому виду творчої діяльності композитора присвячено велику кількість робіт, серед яких – підручники С. Адлера (Adler, 2002), А. Казелли і В. Мортарі (Casella, & Mortari, 2004), посібники А. Белкіна (Belkin, 2008), Д. Клебанова (2019). Ці праці мають практичну, навчальну мету. У них докладно висвітлено принципи створення оркестрової тканини та інструментування першоджерела, специфіку використання інструментів, роботи з тембром, а також відомості з інструментознавства.

Іншою сферою досліджень є праці, які присвячені різним аспектам теорії оркестрування: *оркестровому стилю* – Г. Савченко (2017, 2018, 2020, 2021a, 2021c), С. Коробецької (2011); *принципам і прийомам оркестровки* – В. Ракочі (2020a; 2020b; 2021; Rakochi, 2021), Г. Савченко (2021b), В. Богатирьова (2023), *оркестровому мисленню* – С. Бородавкіна (1998). Виявлення характерних рис і

1 Існує відоме оркестрування М. Скориком «Каприсів» для скрипки соло Н. Паганіні, а також твір «Paganiniana» А. Казелли, уривки з якого розглядаються у підручнику А. Казелли і В. Мортарі (Casella, & Mortari, 2004: 161, 243–244).

огляд розвитку *жанру коломийки* знаходимо у статті І. Зінків (2009). Розглянемо праці деяких авторів.

Науковий доробок харківської музикознавиці і композиторки Г. Савченко є унікальним, оскільки її праці присвячені різним аспектам оркестрування у творчості багатьох українських і західно-європейських композиторів. Питання оркестрового стилю розкриваються на прикладах симфоній В. Борисова і Д. Клебанова (Савченко, 2017; 2018). Науковиця виявляє специфіку оркестрового письма у творчості А. Шенберга, К. Дебюссі, І. Стравінського (Савченко, 2020; 2021a; 2021c). У статті, присвяченій симфонічним опусам В. Золотухіна і Д. Клебанова, через призму оркестрового мислення і письма дослідниця розкриває характерні для них принципи оркестровки (Савченко, 2021b).

Велика кількість робіт Г. Савченко стосується оркестрового письма І. Стравінського, одна з яких – «Оркестрове письмо І. Стравінського неокласичного та пізнього (серійного) періодів творчості: компаративний аналіз» (Савченко, 2021c). У ній авторка пропонує визначення цього поняття: «Під оркестровим письмом розуміємо індивідуальну систему технологічних прийомів і принципів, спрямованих на реалізацію тембро-фактурної структури всього твору, зумовлену стильовими, жанровими чинниками й художнім задумом, через функціональну взаємодію оркестрових партій по горизонталі та вертикалі. Оркестрове письмо детерміноване музичною мовою композитора та загальними нормами оркестровки, які є актуальними на певному історичному етапі розвитку музичного мистецтва» (там само: 37). Також у цій статті, порушуючи питання оркестрового мислення І. Стравінського, науковиця виявляє «константні принципи його оркестрового письма – багатофігурність, комбінаторність, пластичність» (там само), що допомагає досягнути певні принципи оркестрування, які у різних композиторів можуть відрізнятися в залежності від специфіки їхнього художнього мислення. Це стає зрозумілим у процесі аналізу інших статей Г. Савченко (2017; 2018; 2020; 2021a, 2021b, 2021c).

Знаковим дослідженням щодо питання оркестрового стилю є монографія С. Коробецької «Оркестровий стиль: теорія, історія,

сучасність (2011), у якій авторка вивчає структурні елементи оркестрового стилю, функціональні аспекти його системи (тембро-оркестрова семантика, композиційно-формотворчий), оркестрову драматургію, а також його історичні типи (докласичний, бароковий, ранньокласичний, класичний, романтичний, постромантичний, сучасний стиль – музика XX – початку XXI століть). Оркестровий стиль розглядається через призму *оркестрового мислення*, що його музикознавиця визначає як «поняття, яке, по суті, стає визначальним фактором по відношенню до оркестрового стилю. За його участю здійснюється функція відбору оркестрово-виражальних засобів та їх координаційно-стильова організація: ним визначається процес утворення оркестрового стилю в цілому та, водночас, обумовлюється конкретний “вигляд” стильових деталей (вибір складу оркестру, принципи оркестрування, тембро-фактурна організація тощо), тобто процес специфікації оркестрового стилю» (Коробецька, 2011: 25). Також науковиця виділяє два типи *оркестрової техніки* (класична і сучасна) і пропонує тлумачити це поняття як «сукупність технологічних засобів, прийомів, правил оркестрування, застосування яких забезпечує оптимальну відповідність композиторському задуму» (Коробецька, 2011: 63). У монографії викладено основні принципи класичної оркестровки, які є дотичними до нашого дослідження: парний склад оркестру; тембро-динамічний і тембро-регістровий баланс оркестрового звучання; функціональна диференціація оркестрових партій: бас, мелодія, середні голоси, фігурація, педаль; чергування тутті й соло або ансамблю; акустичний принцип викладення гармонії (за типом натурального звукоряду; дублювання, класичні принципи голосоведення; підпорядкування оркестровки гармонії та формі (там само: 64).

Іншим науковцем, що займається різними сферами оркестрування, є київський музикознавець В. Ракочі. Він проводить дослідження симфонічної творчості багатьох композиторів, серед яких М. Скорик та І. Карабиць (Ракочі, 2020а; 2020b), а також вивчає жанр інструментального концерту у творчості митців Бароко і класицизму (Й. С. Бах, А. Вівальді, К. Монтеверді, Й. Гайдн, В. А. Моцарт та ін.), чому присвячена його докторська дисертація (Ракочі, 2021а). У цих

роботах поняття «оркестрування» («оркестровка») розглядається не як окремий прошарок музичної діяльності, у якій є першоджерело і його похідний варіант, а як множинність принципів роботи композитора у сфері оркестрової музики, у якій використовуються різні способи роботи з матеріалом, технічні принципи і прийоми. У контексті барокової музики В. Ракочі визначає такі прийоми: *tutti* (Ракочі, 2021a: 54) інструментальне соло, дублювання, педаль (там само: 291), перегукування (там само: 349). Серед нетипових оркестрових прийомів у статті, яка присвячена «Карпатському концерту» М. Скорика, науковець виявляє *solo* для інструментальної групи (Ракочі, 2020a: 186), а у праці про концерт «Голосіння» І. Карабиця – «ансамбль-в-оркестрі» (Ракочі, 2020b: 93). Крім цього, при оркеструванні велике значення має використання різних прийомів гри на інструментах (максимально високі регістри, *glissandi*, часта зміна штрихів, мелодизація партії ударних, «ударне» звуковидобування на струнних і духових тощо), про що йдеться у статтях про оркестрові твори М. Скорика і І. Карабиця (Ракочі, 2020a, 2020b).

Питання авторського оркестрування / інструментування не є широко вивченим, однак серед сучасних досліджень цієї теми виділено роботи Р. Каширцева (2018, 2021). У статті «Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості» (Каширцев, 2018) науковець розглядає дві версії вступного епізоду «Іспанської рапсодії» М. Равеля (для двох фортепіано і для симфонічного оркестру) і на підставі того, що інструментування є різновидом композиторської інтерпретації твору, яка втілюється тембровими і фактурними засобами, доходить висновку: «1) у той час, як для фортепіанної версії доступна менша темброва диференціація й темброво-акустичний простір, для неї можлива більша конкретизація інтонаційного аспекту; натомість, 2) оркестрова версія, маючи більші можливості у плані темброво-фактурних перетворень та розчленування музичної тканини, отримує перевагу в образно-коліристичному плані» (Каширцев, 2018: 181). Таким чином, науковець виявляє головну сутність будь-якого інструментування, не обов'язково авторського.

Приклади оркестрування власних музичних зразків і творів інших композиторів можна зустріти також у підручниках С. Адлера (Adler, 2002), А. Казелли і В. Мортарі (Casella, & Mortari, 2004). Але праці щодо оркестрування скрипкової фактури знайти вкрай складно, що зумовлює **наукову новизну дослідження**.

Метою статті є виявлення специфіки оркестрування скрипкової фактури на прикладі циклу «Чотири слова про коломийку» автора статті через аналіз використання в ньому оркестрових принципів і прийомів.

Проблематика публікації потребує залучення таких **дослідницьких методів** сучасної музикології, як *жанрово-стильовий* (для виявлення рис жанру коломийки); *структурно-функціональний* (для дослідження функцій інструментів у оркестровій фактурі, прийомів оркестровки, форми твору); *компаративний* (порівняння першоджерела і похідної версії); *історичний* (для розгляду причин і контексту написання творів).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Поряд з компонуванням музики, оркестрування є однією із форм творчої діяльності професійного композитора. Воно є водночас і процесом, і результатом, що зафіксовано у визначенні терміна «оркестровка»² в Енциклопедії сучасної України: «<...> розподіл голосів музичного твору між інструментами оркестру, а також результат такої роботи. <...> Оркеструванням називають також вивчення способів укладання чи написання музичних творів для оркестру (або інструментального ансамблю чи іншого концертного колективу) та адаптування для оркестру музичних творів, написаних для іншого виконавського складу чи одного виконавця» (Сюта, 2022). Отже, це поняття може вживатися у таких контекстах: 1) коли є першоджерело і тембрально переосмислена оркестрова версія; 2) коли створюється дирекціон або клавір спеціально для його подальшого оркестрування, але перший майже

² Згідно зі статтею, є тотожним до поняття «оркестрування».

ніколи не мислиться як окремий твір і залишається лише в чернетках; 3) коли твір пишеться одразу у партитурі.

«Оркестрування» є сферою ширшого поняття «інструментування», яке охоплює роботу з будь-якими інструментальними складами, починаючи від дуету і закінчуючи великим симфонічним оркестром.

Особливості оркестрового втілення твору можуть відрізнятися залежно від вибору першоджерела, яким може бути як твір іншого автора, так і власний. Це є важливим методологічним аспектом, оскільки звернення до чужого твору (у більшості випадків) потребує дотримання матеріалу першоджерела (гармонії, мелодії, форми) і головне – розуміння стилістики іншого автора. При роботі із власним твором теоретично можливе його структурне переосмислення, але в обох випадках композитор / оркеструвальник має використовувати певні прийоми оркестровки, знати виразові можливості інструментів, варіанти їхнього поєднання і впровадження в оркестрову тканину тощо. Так, у своїх працях Р. Каширцев досліджує сутність «інструментування», яке є «<...> реалізацією у тексті твору знань та вмінь композитора щодо застосування виразового потенціалу музичних інструментів – їхніх функцій, тембрової взаємодії, колористики, особливостей виконавства тощо» (Каширцев, 2018: 174), а також «<...> засобом тембрового перевтілення музичного твору, наслідком якого є трансформування його образного змісту...» (там само: 170). Про взаємозв'язок ідеї твору й оркестровки пише і Г. Савченко, зауважуючи, що «<...> оркестровка уявляється тим параметром художньої цілісності, який, за наявності константних базисних принципів і прийомів, детермінований індивідуальним художнім задумом у кожному творі» (Савченко, 2021b: 69).

Першоджерелом для оркеструвальника, висхідним матеріалом частіше стають твори для фортепіано, рідше – опуси для інших інструментів (скрипки, гітари, флейти тощо). Така популярність зумовлена тим, що фортепіанна музика, як і оркестрова, може мати різні шари фактури (головну мелодичну лінію, гармонічний супровід, басову лінію, контрапункт [середні голоси], педаль тощо), на відміну від творів для одноголосних інструментів (у контексті

запропонованої статті – смичкових), хоча фактура останніх також нерідко містить декілька шарів. Завдяки детальному аналізу навіть в одноголосній мелодії можливо виявити приховані гармонію, лінію басу, педальні звуки тощо. Тобто в деяких творах мелодія може мати приховану поліфонію, що спрощує композиторові завдання втілення багатоголосної вертикалі. У будь-якому випадку, оркестрування одноголосся, з одного боку, є певною проблемою для оркеструвальника; з іншого – завдяки розподіленню функцій між інструментами, вибудові тембрової драматургії вдається знайти оптимальні шляхи опрацювання музичного тексту першоджерела.

Розглянемо історію створення і жанрово-стилістичну складову циклу «Сім слів про коломийку» для скрипки соло. Твір був написаний восени 2022 року у Харкові спеціально для харківської скрипальки Віри Літовченко, для її благодійного туру країнами Європи. Вперше цикл прозвучав в Удіні (Італія) у грудні 2022 року. Далі – у її ж виконанні – декілька разів у концертах у Харкові. Весь цикл виконувала також і львівська скрипалька Діана Жога у Львівському органному залі у грудні 2023 року, а перші дві частини увійшли до репертуару відомого харківського скрипаля Ігоря Чернявського, який неодноразово грав їх у різних містах України. Твір належить до неофольклорного³ напрямку і є четвертим опусом автора публікації, у якому використаний український фольклорний мелос, після «Колискової» для голосу і камерного ансамблю (2020), опери «Зелене коло» (2020), симфонічної увертюри «Земля предків» (2021). Стилістичними складовими твору є коломийкова ритмоформула⁴, гуцульський лад, змінні розміри, бурдонні тони, варіантно-варіаційний тип розвитку.

³ У своїй статті стосовно «Карпатського концерту» М. Скорика В. Ракочі розглядає неофольклоризм як «одну з магістральних тенденцій ХХ століття» (Ракочі, 2020: 183), визначаючи його риси: «Нерегулярний метр, характерні інтонаційні поспівки й елементи ладу, принципи формування – усе пересмислювалося композиторами» (там само).

⁴ 14-складова структура з обов'язковою цезурою після восьмого складу.

З дослідження І. Зінків щодо жанру коломийки ми дізнаємося, що цей жанр має давні корені: «Загальноєвропейське поширення коломийки серед народів різних мовних груп індоєвропейської мовної сім'ї <...> свідчить про дуже давнє походження цього архетипу, який може сягати корінням доби індоєвропейської спільноти» (Зінків, 2009: 100). Але з огляду на особливості формування українського народного мелосу, можна припустити, що коломийка здобула унікальні жанро-стильові риси. Це дозволяє стверджувати, що вона є складовою культурного коду української нації.

Цикл «Сім слів про коломийку» побудований за принципом жанрово-тематичних та фактурних контрастів. У мелодиці кожної частини присутні найбільш впізнавані ладоінтоніційні та ритмічні риси жанру коломийки, що сприяє тематичній єдності твору. У циклі коломийка трактується як голос народу, який є вольовим, стійким, але й доброзичливим і жартівливим водночас. Коломийка – це і танок, і пісня. Кожна частина циклу є своєрідною сценою-замальовкою і має потенціал для різних інтерпретацій, що підтверджується абсолютно нетотожними виконаннями циклу різними скрипалями. Текст твору не становить великої складності для вивчення: основний акцент робився на позиційній грі, відповідних природі скрипки фактурних рішеннях і технічних прийомах. Для збагачення тематизму використано приховану поліфонію, імітації, ладові, регістрові, артикуляційні контрасти. Так, *головною ідеєю твору є інтерпретація жанрової моделі коломийки як носія культурного коду українського народу, що втілюється в різних фактурно-тематичних рішеннях.*

Звернемося до історії створення симфонічної версії циклу. Робота над нею проходила у два етапи. Перші дві частини (№№1, 2) були написані у грудні 2023 року спеціально для концертів Студентського симфонічного оркестру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського під орудою Юрія Дяченка, за ідеєю харківської музикознавиці Юлії Ніколаєвської. Наступні дві частини (у скрипковому варіанті – №№ 6, 7) були завершені у лютому 2024 року. Новий чотиричастинний оркестровий цикл вперше увійшов у програму квітневого концерту «Земля предків»

у Львівському органному залі у 2024 році. Також твір здобув Першу премію на конкурсі «Симфонічна майстерня – 2024» (м. Черкаси).

Створення більш компактної за обсягом версії циклу зумовлене практичними цілями: оркестровий цикл тривалістю п'ять хвилин (скрипкова версія триває близько десяти) є більш привабливим і доступним для концертного виконання, хоча це не заперечує оркестрування усіх частин у майбутньому.

Перед початком аналізу оркестрової тканини симфонічного циклу визначимося з деякими загальними положеннями щодо оркестрування. Оркестрова фактура – це ієрархічна багатопшарова система, яка в музиці гомофонно-гармонічного складу може містити п'ять функцій: це мелодія, педаль, фігурація (супровід), бас, контрапункт. Серед прийомів оркестрового письма найбільш уживаними є: унісон, дублювання, передача, підкреслення, оркестрове *crescendo* / *diminuendo*. Одним з важливих моментів при оркеструванні є те, що за інструментами мають бути закріплені певні оркестрові функції, а також те, що інструмент має вести свою фактурну лінію до певної межі форми і бути використаним згідно з вибудованою тембровою драматургією.

Розглянемо структуру циклу «Чотири слова про коломийку».

№	Темп	Структура		
		A	B	A ₁
I	Andante Moderato	a – a ₁	b – b ₁	a ₂ – a ₃
II	Vivace	A	A ₁	
		a – b	a ₁ – b ₁	
III	Moderato con moto	A	A ₁	
IV	Allegro Vivace	A	A ₁	A ₂

У першій частині репрезентується головна коломийкова тема – легка і грайлива, танцювальної природи. Друга частина логічно продовжує образність першої, але змінюються мелодичні і метроритмічні структури, зокрема з'являються синкопи і змінні розміри. Третя частина має риси пісенності, фактура відрізняється багатоплановістю, наявністю просторових ефектів, упроваджений прийом перегукувань, що є рисою пасторальності. Четверта частина – блискавичний і потужний за характером фінал, у якому використані різні комбіновані розміри, акцентна ритміка і крещендуючий тип драматургії. Така структура твору нагадує чотиричастинний сонатно-симфонічний цикл.

Форма кожної частини побудована із переважанням варіантно-строфічного принципу тематичного розвитку, але з неоднаковими композиційними рішеннями всередині кожного з розділів (використані періоди повторної / неповторної / розширеної будови тощо).

Оркестровий варіант майже не містить стилістичної новизни (крім тембро-фактурного збагачення), не має змін у формі, лише деякі – у гармонії, мелодії. Оркестрування скрипкової фактури *a priori* зумовлює додавання нових шарів – контрапункту, басу, підголосків, педалей (витриманих тонів), гармонічного супроводу (фігурацій), підкреслень.

Склад оркестру у циклі «Чотири слова про коломийку» – подвійний (Piccolo, Flauto, 2 Oboi, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti, 2 Corni in F, 2 Trombe in B, Timpani, Triangolo, Piatti, Tamburino, Legno, Silofono, Piano, Archi⁵). Його обрано у зв'язку з бажанням досягти акустично й емоційно виразного результату, водночас дотичного до музики скрипкової версії і характеру жанру коломийки – легкого, грайливого, «польотного».

Перейдемо до компаративного і структурно-функціонального аналізу першоджерела і його оркестрування, який дає можливість зіставити логіку побудови фактури, виявити прийоми оркестрування, розкрити поставлені художні завдання, зрозуміти, що нового

⁵ Назви усіх інструментів надаються італійською мовою, згідно з оригіналом партитури.

у звучанні твору пропонує оркестрова версія, як розкривається задум першоджерела в оркестровому варіанті⁶.

Згідно з дослідженням Р. Каширцева (2021), тембр і фактура мають свій інтерпретаційний потенціал. Зокрема, на початку роботи над циклом потрібно було вирішити шляхи оркестровки скрипкової фактури (яка часто у циклі є одноголосною, але інколи проводиться подвійними нотами або містить два голоси) – які обрати інструменти, як адаптувати скрипковий текст до виконання іншими інструментами, як побудувати темброву драматургію в контексті кожної частини й усього циклу, як досягти цілісності і різноманіття водночас. При оркеструванні такого типу фактури не варто розраховувати на те, що, прописавши одноголосся в оркестрових голосах (або голосі), достатньо лише додати дублювання, педаль, гармонічну підтримку. На нашу думку, такий варіант не є повноцінним оркеструванням⁷.

Проаналізуємо кожну частину циклу окремо.

Перша частина (Andante Moderato). В оригінальній версії цієї частини фактура є одноголосною (*Приклад 1*).

Приклад 1.



⁶ Стосовно цього пише Г. Савченко: «оркестровка уявляється тим параметром художньої цілісності, який, за наявності константних базисних принципів і прийомів, детермінований індивідуальним художнім задумом у кожному творі» (Савченко, 2021: 69).

⁷ Можна виділити три типи оркестрування: 1. Адаптація (як точне «перенесення» до оркестрової партитури матеріалу оригіналу). 2. Ремесло (знання прийомів оркестрового письма). 3. Мистецьке (упровадження, на додачу до використання основних прийомів викладення і функцій інструментів, колористичних засобів виразності, спеціальних, нетипових принципів оркестрування).

Мелодію на початку твору (Розділ А, 1–4 такти) було вирішено віддати першим скрипкам, додати до неї педальні звуки в партії альтів, басову лінію у вигляді *pizzicato* віолончелей, підкреслення (дерев'яна коробочка, фортепіано, перша партія других скрипок), контрапункт (доручений кларнету) і гармонічне заповнення (партія других скрипок). Наступне проведення теми (такти 5–8) містить приховану поліфонію, яку було унаочнено в партіях дерев'яних духових (крім фаготів, що виконують контрапункт), оскільки перше проведення було доручене скрипкам і, відповідно, з'явилася потреба у тембровому контрасті. Тему у цьому проведенні було поділено на сегменти (мотиви), які були викладені в партіях різних інструментів завдяки прийому передачі. Струнні у цій частині форми виконують функції баса та контрапункту, а також забезпечують звучання підголосків. Таким чином, у першому проведенні теми вона викладається лише в партії перших скрипок, у другому – голос розподіляється між шістьма дерев'яними (Piccolo, Flauto, 2 Clarinetti, 2 Oboi).

У наступному розділі В (такти 9–12) тема передається першим скрипкам, а дерев'яні духові виконують функцію підкреслення, супроводу; упроваджується новий тембр – валторни, партія якої містить дублювання деяких звуків мелодії, а також педальні тони. За фортепіано і тамбурином у цьому фрагменті закріплено функцію підкреслення. Далі (такти 13–16) в оркестрову тканину влітається партія труби, цей інструмент виконує початок мелодії, а її закінчення викладається у дерев'яних духових. У партії труб використовується прийом розподілу матеріалу між двома інструментами. Таким чином, у цьому розділі тема розподіляється між п'ятьма духовими інструментами соло (Flauto, 2 Oboi, 2 Trombe). У частині В також з'являються литаври, які підкреслюють ритмічний малюнок мелодії. Струнні виконують гармонічний супровід, у якому використовується прийом гри «рикошет», і лінію басу.

У репризі А₁ (такти 17–20) мелодія розподіляється між сімома духовими інструментами (Piccolo, Flauto, 2 Clarinetti, 2 Oboi, Tromba I), передаючись від дерев'яної групи до труби соло. Струнні виконують гармонічну фігурацію, низькі струнні, разом з фаготами – бас, педальні тони доручено альтам, партія яких дублюється у валторн

і кларнетів, завдяки чому у середньому шарі фактури з'являється тембровий мікст. У коді мелодичний голос віддається дерев'яним, педаць – струнним, підкреслення – фортепіано і трикутнику.

Друга частина (Vivace). На відміну від попередньої, у цій частині мелодія теми не роздроблюється на короткі мотиви (крім зв'язки у тактах 41–44⁸ при загальному оркестровому *crescendo*), що пов'язано зі структурою мелодії, яка проводиться єдиною широкою лінією (*Приклад 2*), у першому сегменті теми – пощаблево, у другому – стрибками по акордових тонах.

Приклад 2.



Початкова мелодія (Розділ А, такти 25–28) звучить у гобоя на тлі витриманого басового тону в контрабасів. Додається підголосок фагота, відсутній в тексті оригіналу. У наступному проведенні теми (такти 29–32) інтервали оркеструються на три голоси особливим чином: мелодичний голос виконує флейта, нижні два – кларнети, лінії яких перехрещуються. У процесі подальшого мелодичного розвитку відбувається оркестрове *crescendo*: до контрабасів поступово додаються віолончелі, альти, далі – валторни з флейтою пікколо.

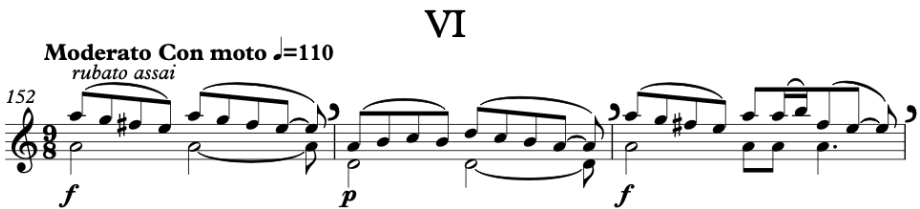
У наступному проведенні теми (такти 33–40) мелодію, для контрасту, грають скрипки й альти, з дублюванням труб і гобоїв у октаву. Також додається басова лінія у виконанні віолончелей і фаготів в унісон. Далі мелодія проводиться у флейти з кларнетами, таким чином відбувається перегукування між різними тембровими групами. Завдяки валторнам і контрабасам створюється *crescendo* (такти 36–37).

⁸ Відлік тактів з першої частини.

На початку Другого розділу A_1 (реприза – такти 45–52) музичний матеріал піддається тембровому варіюванню завдяки проведенню теми у Flauto, Oboe II, Clarinetto II (з дублюванням різними інтервалами) і скрипок, далі застосовується прийом тембрового контрасту, оскільки тематичний матеріал проводиться спочатку у першого гобоя, потім у першого кларнету, а потім доручається альтам. Бас і гармонічний супровід викладаються у низьких струнних і фаготів. Наступний розділ (такти 53–65) оркестрований майже без змін (крім зміни тональності і додавання подвійних нот у партії перших скрипок – такт 60), однак під час проведення теми виникає тембровий мікст між гобоями і трубами, який раніше не уживався в творі.

В скрипковій версії циклу основна тема *третьої частини* (в оригіналі шостої) (Приклад 3) має діалогічну будову (різні фрагменти мелодичної лінії проводяться в різних регістрах) і, таким чином, містить у собі можливості для створення оркестрових переключок.

Приклад 3.



Мелодична лінія на початку (Розділ А, такти 66–71) двічі передається від флейти соло гобою; потім тему виконують флейта разом з кларнетом, а далі вона знову звучить у гобоя. У струнних звучить педаль, яка також передається поміж партіями, відбувається оркестрове *crescendo* від високих звуків у скрипок до низьких у контрабасів. Підкреслення виконують фортепіано і трикутник. У третьому проведенні головної фрази до основної мелодичної лінії додається другий голос (мелодія дублюється в різні інтервали). Далі

йде розширення періоду, яке містить три динамічні хвилі. В оркестрі застосовуються дублювання, оркестрове *crescendo*, педалі (від низьких звуків до високих), передачі (від одних дерев'яних духових інструментів до інших), підкреслення (за допомогою ударних); накладання фактурних шарів (дерев'яні, мідні, струнні, ударні) створює кластерні співзвуччя, завдяки чому виникає сонорний ефект.

У репризі частини A_1 (такти 88–97) переклички викладаються в партіях інших інструментів: Clarinetto I – Fagotto I; Flauto + Clarinetto I – Oboe I + Fagotto I – двічі.

Четверта частина (у скрипковій версії – сьома). Музичний текст першоджерела в розділах A і A_1 є суто одноголосним (Приклад 4), в A_2 – з'являються подвійні ноти (нижній звук – відкрита струна).

Приклад 4.

VII



В оркестровій версії для урізноманітнення фактури та тембру використовується прийом передачі мелодичної лінії. Тематизм першого розділу A (такти 98–125) викладається у вигляді октавних унісонів. Мелодична лінія розподіляється між усіма інструментами смичкової групи. Оркестрове *crescendo* відбувається таким чином: Violoncello – Viole+Contrabassi – Violini II + Violoncello – Violini I+Viole+Contrabassi – Violini II+Violoncelli – Violini I+Viole+Contrabassi. Далі мелодична лінія ділиться на дрібні сегменти, які звучать у різних інструментів, у такий спосіб у цьому розділі втілюється прийом передачі тематичного матеріалу⁹. Крім підкреслення в партії бубна і двох басових звуків

⁹ Чергування кількості тактів в одній групі інструментів: 4–5–2–3–1–2–1–1–1–2–1–1.

у фортепіано, які створюють сонорно-колористичний ефект, у цьому розділі не додаються інші оркестрові функції.

У A_1 (такти 126–143) мелодичний голос закріплений за дерев'яними духовими, здійснюється передача тематичного матеріалу: Clarinetto I+Clarinetto II – Piccolo+Flauto – двічі, далі робиться поступове оркестрове *crescendo* від низьких дерев'яних до Piccolo. У струнних у цей момент звучить супровід, а витримані педалі (бурдони) звучать у фаготів, вони також потім передаються гобоям і альтам для стрункішого і м'якішого звучання. Партією фортепіано знову здійснюється підкреслення басових звуків.

Мелодичний голос третього розділу цієї частини (такти 144–168) викладається спочатку у струнних із ксилофоном, далі дублюється дерев'яними за принципом оркестрового *crescendo*. У цей момент звучать педалі у валторн і труб, які передаються від одного інструменту до іншого і далі та дублюються в партії альтів, віолончелей і контрабасів, а потім – в партії фаготів. У партії фортепіано підкреслення частішають – тепер вони мають вигляд тривучних акордів.

Зупинимось окремо на особливостях використання інструментальних груп і деяких інструментів у творі. Групою, яка найчастіше виконує основну мелодичну лінію, є дерев'яні, на другому місці – струнні, найрідше основний тематичний матеріал доручається мідним і ударним (ксилофону). Функцію супроводу частіше виконують струнні інструменти, контрапункту – дерев'яні духові. Мідним доручено педалі, а ударні і фортепіано зазвичай виконують підкреслення або беруть участь у побудові оркестрового *crescendo*.

Партія труби відіграє важливу роль в тембровій драматургії циклу, оскільки акустичні якості її звуку – найяскравіші. Вона застосовується у всіх частинах циклу, але по-різному. У частині I – це мелодія в середньому регістрі й окремі сольні тематичні елементи в динамічній репризі. У частині II – епізоди *tutti* й останні педальні кульмінаційні звуки в оркестровому *crescendo* на межах розділів форми. У частині III – короткі мотиви соло. У частині IV – педальні звуки і лише наприкінці твору, у тактах 161–164 – соло на найвищому звуку в її партії («сі» другої октави, за звучанням).

Щоб запобігти переобтяженню фактури, литаври, так само як і фортепіано, не використовуються часто. У партитурі циклу за ними закріплені функції підкреслення і *crescendo* (тремоло). Звернемо увагу на останній звук твору – він є лише у литавр.

Іншим важливим для тембрової драматургії циклу інструментом є тарілки. Вони звучать лише один раз наприкінці твору. Ударний інструмент, який найчастіше застосовується у циклі, – бубон, далі – литаври, трикутник, дерев'яна коробочка, ксилофон і тарілки.

Введення в оркестрову партитуру фортепіано потребує правильної розстановки акцентів, оскільки, на нашу думку, надмірне використання цього інструменту може зашкодити твору, перетворивши його на «концерт для фортепіано з оркестром». У циклі «Чотири слова про коломийку» фортепіано виконує лише функції підкреслення ритмічного рисунку, гармонічного супроводу і педалі – для колористичного ефекту. Партія фортепіано повністю відсутня у другій частині і в середині третьої. Це зроблено саме для того, щоб не переобтяжувати оркестрову тканину його тембром. У першій частині циклу фортепіано повністю дублює звуки інших інструментів у підкресленнях і супроводі. У третій частині йому доручені підкреслення і витримані співзвуччя (в обох розділах лише по три акорди), у четвертій частині – звуки в субконтр- і контроктавах, які за тембром можуть нагадувати низький ударний інструмент (сонорний ефект).

Висновки.

Оркестрування є важливою сферою діяльності професійного композитора, що потребує знань з інструментознавства (розуміння технічних і виразових можливостей музичних інструментів), прийомів оркестрового письма, принципів побудови вертикалі, правильного аналізу тексту першоджерела, розуміння його стилістики, вибору оптимальних засобів оркестрового втілення оригіналу.

У ході аналізу партитури симфонічного циклу автора публікації «Чотири слова про коломийку» і його скрипкової версії було визначено такі положення.

1. Велике значення для створення оркестрування як власного, так і чужого твору, має структурно-композиційний аналіз фактури і форми першоджерела – виявлення гармонії, потенційного басового

голосу, супроводу, визначення меж форми, характеру і темпу, що допомагає зрозуміти шлях побудови тембрової драматургії, жанрово-стильову специфіку оркестрової версії.

2. Мелодія часто у «згорнутому» вигляді містить в собі потенціал для тих чи інших оркестрових, фактурних і тембрових, рішень. Так, у багатьох розділах симфонічного циклу виявлені приховані у початковій мелодичній лінії фактурні пласти – оркестрова педаль, фігурації, лінія басу, контрапункт і підголоски.

3. Тип, характер мелодики і форма твору зумовлює вибір тембру і оркестрових прийомів. У циклі застосовані такі прийоми оркестрового письма, як підкреслення, передача фактурних ліній від одних інструментів до інших, оркестрове *crescendo*, темброві міксти, накладання фактурних шарів різних інструментальних груп, що створює сонорний ефект.

4. Кожний інструмент дерев'яної, мідної груп відповідає певній лінії фактури, не дублюється в унісон за принципом «a2», окрім декількох тактів у фаготів у першій частині. Це дозволяє трактувати оркестр як великий ансамбль, що певною мірою зумовлено неофольклорною стилістикою твору.

5. Головна ідея твору в його симфонічному варіанті проявляється через тембральне переосмислення тематизму, багатошарову фактуру, значну роль дерев'яних духових у проведенні мелодичних ліній і ударних для підкреслення ритмічного малюнку та позначення меж форми, а також колористичних ефектів.

Можна констатувати, що до таких сфер творчої і наукової роботи композитора, як компонування, виконання, автокоментар твору (теоретичне обґрунтування авторської концепції) додається оркестрування (зокрема власних творів), що постає як особливий тип професійної діяльності, своєрідна практична невербальна рефлексія щодо власної творчості, темброве переосмислення першоджерела, яке дозволяє представити його у новій якості, відкрити нові сенси і форми вираження його музичного матеріалу, створити його авторську інтерпретацію.

Перспективи цього дослідження можуть бути пов'язані з вивченням оркестровок творів для різних сольних інструментів і

ансамблів українських і західноєвропейських композиторів, серед них і автора статті, а також з розглядом авторського оркестрування в аспекті музичної інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

- Богатирьов, В. (2023). Оркестрування як чинник жанровідтворення (на прикладі аналізу Concerto Grosso № 4 «Пори року» З. Алмаші). *Аспекти історичного музикознавства*, 33, 142–155. DOI: 10.34064/khnum2-3308.
- Бородавкін, С. (1998). *Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Зінків, І. (2009). Коломийка у творчості Василя Барвінського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 9, 99–106.
- Каширцев, Р. (2018). Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум*, 42–43, 169–184. DOI: 10.33398/2310-0583.2018.4243.169.185.
- Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Клебанов, Д. (2019). *Лекції з інструментування*. (Навчальний посібник). Харків: Естет Принт.
- Коробецька, С. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Ракочі, В. (2020b). Традиційне і новаційне в оркестровці Третього Концерту для оркестру «Голосіння» Івана Карабиця. *Українське музикознавство*, 46, 86–100. DOI: 10.31318/0130-5298.2020.46.234602
- Ракочі, В. (2020a). Оркестрування як засіб синтезу в концерті для оркестру «Карпатський» Мирослава Скорика. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 29 (5), 182–189. DOI: 10.24919/2308-4863.5/29.209732
- Ракочі, В. (2021a). *Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

- Савченко, Г. (2017). Гармонія і міра: оркестровий стиль В. Т. Борисова (на прикладі Першої і Другої симфоній). *Аспекти історичного музикознавства: наукові рефлексії харківської музично-історичної школи*, 9, 80–92.
- Савченко, Г. (2018). Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*, 12, 90–100. DOI: 10.34064/khnum2-2304
- Савченко, Г. (2020). Оркестрове письмо А. Шенберга в єдності естетичних уявлень та практичних принципів. *KELM*, 4 (32, 1), 81–86. DOI: 10.51647/kelm.2020.4.1.15
- Савченко, Г. (2021c). Оркестрове письмо І. Стравінського неокласичного та пізнього (серійного) періодів творчості: компаративний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 36–56. DOI: 10.34064/khnum1-6002.
- Савченко, Г. (2021a). Вияви «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі. *Культура України*, 72, 136–143. DOI: 10.31516/2410-5325.072.19
- Савченко, Г. (2021b). Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства*, 23, 65–77. DOI: 10.34064/khnum2-2304.
- Сюта, Б. (2022). Оркестровка, Оркестрування. *Енциклопедія Сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-75764>.
- Adler, S. (2002). *The study of orchestration*. 3rd ed. New York: Norton.
- Belkin, A. (2008). *Artistic Orchestration*. <http://www.alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf>.
- Casella, A., & Mortari, W. (2004). *The Technique of Contemporary Orchestration*. (Translation with Contemporary Applications by T. V. Frascillo). Milan: Ricordi.
- Rakochi, V. (2021b). Orchestration as a Means of the Synthesis of Classical and Romantic Approaches in Brahms' Second Piano Concerto. *Musicological Annual*, 57 (1), 25–63. <https://revije.ff.unilj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/9690>.

REFERENCES

- Adler, S. (2002). *The study of orchestration*. 3rd ed. New York: Norton [in English].
- Belkin, A. (2008). *Artistic Orchestration*. <http://www.alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf> [in English].
- Bohatyriov, V. (2023). Orchestration as a factor of genre reproduction (on the example of analysing Zoltan Almashi's Concerto Grosso no. 4 "Seasons"). *Aspects of Historical Musicology*, 33, 142–155. DOI: 10.34064/khnum2-3308 [in Ukrainian].
- Borodavkin, S. (1998). *Principles of orchestral thinking of J. S. Bach*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

- Casella, A., & Mortari, W. (2004). *The Technique of Contemporary Orchestration*. (Translation with Contemporary Applications by T. V. Fraschillo). Milan: Ricordi [in English].
- Kashyrtsev, R. (2018). Instrumentation as a factor of artistic interpretation in a composer's creativity. *Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko Lviv National Music Academy: Musicology Universum*, 42–43, 169–184 [in Ukrainian].
- Kashyrtsev, R. (2021). *Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv. DOI: 10.33398/2310-0583.2018.4243.169.185 [in Ukrainian].
- Klebanov, D. (2019). *Lectures on instrumentation*. (Tutorial). Kharkiv: Estet Print. [in Ukrainian].
- Korobetska, S. (2011). *Orchestral Style: Theory, History, and Modernity*. Kyiv: Drahomanov National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Rakochi, V. (2020a). Orchestration as a means of synthesis in Myroslav Skoryk's "Carpathian" Concerto for Orchestra. *Current Issues of the Humanities*, 29 (5), 182–189. DOI: 10.24919/2308-4863.5/29.209732 [in Ukrainian].
- Rakochi, V. (2020b). Traditional and innovative in the orchestration of Ivan Karabyts' Third Concerto for Orchestra «Lamentation». *Ukrainian Musicology*, 46, 86–100. DOI: 10.31318/0130-5298.2020.46.234602 [in Ukrainian].
- Rakochi, V. (2021a). *Seventeenth and Eighteenth-Century Instrumental Concerto: Genesis, Classification, Orchestra* (Diss. of D-r habil.). Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Rakochi, V. (2021b). Orchestration as a Means of the Synthesis of Classical and Romantic Approaches in Brahms' Second Piano Concerto. *Musicological Annual*, 57 (1), 25–63. <https://revije.ff.unilj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/9690> [in English].
- Savchenko, H. (2017). Harmony and measure: V. T. Borisov's orchestral style (on the example of the First and Second Symphonies). *Aspects of Historical Musicology*, 9, 80–92 [in Russian].
- Savchenko, H. (2018). Features of D. L. Klebanov's orchestral style. *Aspects of Historical Musicology*, 12, 90–100. DOI: 10.34064/khnum2-2304 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2020). Orchestral writing by A. Schoenberg as a unity of aesthetic ideas and practical principles. *KELM*, 4 (32, 1), 81–86. DOI: 10.51647/kelm.2020.4.1.15 [in Ukrainian].

- Savchenko, H. (2021a). Manifestations of the “non-classical” in the orchestral manner by C. Debussy. *Culture of Ukraine*, 72, 136–143. DOI: 10.31516/2410-5325.072.19 [in Ukrainian]
- Savchenko, H. (2021b). Orchestration by D. L. Klebanov and V. M. Zolotukhin: a comparative analysis. *Aspects of Historical Musicology*, 23, 65–77. DOI: 10.34064/khnum2-2304 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2021c). I. Stravinsky’s orchestral writing of Neo-Classical and serial (late) periods: comparative analysis. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 60, 36–56. DOI: 10.34064/khnum1-6002 [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2022). Orchestration. In *Encyclopedia of Modern Ukraine*. <https://esu.com.ua/article-75764> [in Ukrainian].

Dmytro Malyi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
 the Department of Composition and Orchestration,
 the Department of Music Theory.
 e-mail: refala@ukr.net
 ORCID iD: 0000-0003-3751-5019

“Four words about kolomyika”: author’s experience of orchestration

Statement of the problem.

Orchestration is one of the spheres of a composer’s professional activity, and its ways and principles are a special subject of scientific research. There are a sufficient number of examples, when the composer turns to the orchestration of self-own piano works (F. Liszt, C. Saint-Saëns, M. Ravel, H. Villa-Lobos, M. Skoryk and others), but the orchestration of violin works is not widespread phenomenon. The proposed work reveals the ways of orchestrating the four parts of the cycle “Seven words about the kolomyika” for solo violin, written by the author of the article. The main idea of the piece is interpretation of the kolomyika genre as a keeper of the genetic code of the Ukrainian people, through different levels of texture and structure solutions.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Numerous works are devoted to orchestration, among them the guides by Adler, Casella & Mortari, Belkin, Klebanov and others. Another field of research is works on the theory of orchestration by Savchenko, Rakochi, Korobetska, Borodavkin, Kashyrtsev, Bohatyriov. However, the study of the ways and methods of translating a violin texture into an orchestral one has not yet attracted enough attention of musicologists-scientists and practicing musicians, and it is extremely difficult to find works on the orchestration of a violin texture, therefore, the presented work has an innovative focus. The purpose of the publication is to reveal the specifics of the orchestration of the violin texture using the example of the cycle "Four words about kolomyika" through the analysis of the use of orchestral principles and techniques in it. It was required the involvement of such research methods: genre-stylistic to identify the features of the kolomyika genre; structural-functional for researching the functions of instruments in the orchestral texture, the orchestration techniques, the form of the work; comparative one for considering the original violin source and the derived orchestral version; historical to light the context of the writing of the work.

Results and conclusion.

As a result of the research of the original source and its symphonic, timbre reinterpreted version, the next statements has been revealed.

1. The structural compositional analysis of the texture and form of the original source is of great importance for the creation of an orchestration of both one's own and someone else's work – the identification of potential harmony, bass voice, accompaniment, determination of the boundaries of the form, the character and tempo, which helps to understand the way of building timbre drama in the orchestral version.

2. The melody often in a "collapsed" form contains certain orchestral textural and timbre solutions. So, in many sections of the symphonic cycle, textural layers hidden in the initial melodic line are revealed – orchestral pedal, figurations, bass line, counterpoint, et cet.

3. The type, nature of the melody and the form of the piece determine the choice of timbre and orchestration techniques. The cycle uses such techniques of orchestral writing as underlining, the transfer of textural lines from one instrument to another, an orchestral crescendo, timbre mixes, the overlaying of textural layers of different instrumental groups, which creates a sonorous effect.

4. Each instrument of the wooden and brass groups corresponds to a certain line of the texture, is not duplicated in unison according to the "a2" principle, except for a few bars of the bassoons in the first part. This allows us to interpret

the orchestra as a large ensemble, which to some extent is due to the neo-folkloric style of the piece.

5. The main idea of the piece in the symphonic version is manifested through the timbre reinterpretation of the theme, the multi-layered texture, the significant role of the woodwinds in the melodic lines and percussion to emphasize the rhythmic pattern and mark the boundaries of the form, as well as through the coloristic effects.

The named ways of the piece working create the orchestral style that is a valuable component of composer's creative activity.

Key words: *contemporary Ukrainian musical art; genre; instrumentation; kolomyika; orchestration; self-comment; style; texture; timbre; violin.*

Стаття надійшла до редакції 28 лютого 2024 року