

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра композиції та інструментування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

ПРИНЦИПИ ОРКЕСТРОВО СТИЛЮ С. П. ТУРНЄЄВА

Магістерська робота

Богатирьова Володимира Олександровича

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, доцент

Савченко Ганна Сергіївна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів
мають посилання

на відповідне джерело



Богатирьов В. О.

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Методологічні основи вивчення оркестрового стилю і їх віддзеркалення у композиторській творчості С. Турнеєва	7
1.1. Поняття «інструментовка», «оркестровка», «оркестровий стиль» у науковому дискурсі.....	7
1.2. Сильові, жанрові та мовно-стилістичні особливості творчості С. Турнеєва.....	28
Висновки до Розділу 1.....	38
Розділ 2. Оркестровий стиль С. Турнеєва в єдності стійких принципів і різновекторності композиторських пошуків.....	40
2.1. Специфіка жанрового рішення симфонічної картини «Награвання» і його відбиття в оркестровці.....	40
2.2. Особливості втілення принципів оркестрового стилю в Концерті для гобоя, фагота та камерного оркестру.....	50
2.3. Масштабність оркестрового задуму в Симфонічних фресках «Тарас Бульба».....	62
Висновки до Розділу.....	72
Висновки.....	74
Список використаних джерел.....	79
Додаток.....	86

ВСТУП

Актуальність дослідження. Творчість Сергія Петровича Турнеєва – композитора, педагога, професора, Заслуженого діяча мистецтв України – є вагомим внеском в музичну культуру України. Його музика привертала до себе увагу музикознавців різних поколінь, проте, на жаль, до сьогодні не існує ґрунтовної роботи, яка би віддала належну шану творам знаного Майстра. Така ситуація обумовлює **актуальність** нашого дослідження, присвяченого оркестровому стилю С. Турнеєва. Ця робота є також даниною учня учителю, адже автор навчається в класі професора С. Турнеєва.

Об’єкт дослідження – оркестрова творчість С. Турнеєва

Предмет дослідження – оркестровий стиль С. Турнеєва.

Матеріал дослідження – партитури, аудіо- та відеозаписи музичної картини «Награвання», Подвійного концерту для гобоя та фагота з оркестром, Симфонічних фресок «Тарас Бульба».

Мета дослідження – дослідити і систематизувати принципи оркестрового стилю С. Турнеєва.

Завдання дослідження:

- проаналізувати наукові джерела з питань інструментовки, оркестровки, інструментознавства, історії оркестру, теорії та історії оркестрових стилів і систематизувати відомості щодо понять «оркестровка», «інструментовка», «оркестровий стиль»;
- висвітлити і узагальнити наукову та музично-критичну літературу, присвячену С. Турнеєву; надати відомості щодо життя та творчості композитора;
- виявити основні принципи композиторського мислення С. Турнеєва; систематизувати естетико-стильові і мовно-стилістичні принципи його творчості;
- дослідити прийоми, засоби та принципи оркестровки в симфонічній картині «Награвання», Подвійному концерті для гобоя, фагота і камерного оркестру та симфонічних фресках «Тарас Бульба» у зв’язку з

особливостями музичної мови творів, їх композиційно-драматургічним та жанровим рішенням; проаналізувати та класифікувати типи оркестрової фактури;

- систематизувати принципи оркестрового стилю С. Турнеєва.

Методологія магістерської роботи ґрунтується на комплексному підході, що дозволяє застосувати **такі методи**:

- *стильовий*, пов'язаний з розглядом музичних творів як багаторівневих структур в єдності художньо-естетичного та мовно-технологічного рівнів;
- *жанровий*, спрямований на виявлення типологічних і індивідуальних рис певного твору з проєкцією на особливості оркестровки;
- метод *комплексного аналізу*, що дозволяє розкрити специфіку певних творів у повноті стильових і мовно-стилістичних засобів;
- *структурно-функціональний*, за допомогою якого виявляються особливості організації оркестрової фактури;
- *історико-теоретичний*, спрямований на дослідження функціонування певних понять і категорій в науковому дискурсі;
- *біографічний*, що розкриває життєвий і творчий шлях митця.

Теоретичну базу дослідження складають роботи з питань:

- *оркестровки, інструментування, інструментознавства, історії оркестру, історії та теорії оркестрового стилю*: М. Агафоннікова [1], Г. Банщикова [4], І. Барсової [4; 5], Г. Берліоза [8]; А. Белкіна [78], Г. Благодатова [11], С. Бородавкіна [16; 17; 18; 19], О. Веприка [20], Ш. Відора [21], М. Глінки [22], Р. Грубера [26], Г. Дмитрієва [28], М. Зряковського [30], А. Карса [32], Д. Клебанова [33; 34], С. Коробецької [36], Д. Коупа [79], Ю. Крейна [37], Є. Макарова [40], М. Римського-Корсакова [50], В. Пістона [49], Г. Савченко [53; 54; 55; 56; 57], Ю. Фортунатова [67], В. та Н. Холопових [69], Г. Хопкінса та В. Гріффіта [80], В. Цуккермана [71], В. Цитовіч [72], М. Чулак [73], А. Шнітке [74], І. Шабунової [75];

- *творчості С. Турнеєва*: Є. Белової [10], В. Богатирьова [14], М. Борисенко [15], Ю. Гвоздікової [23], І. Горбунової [24], А. Мікаеляна [42], Є. Міхальової [44];
- *історії та теорії жанрів і стилів*: О. Антонової [2], М. Лобанової [38], М. Міхайлова [43], Є. Назайкінського [48], О. Самойленко [58], С. Скребкова [59], О. Тихої [64], В. Тищика [65], С. Шипа [76];
- *стильові процеси в сучасній музиці*: О. Берегової [7], Г. Григор'євої [25], О. Щетинського [77];
- *теоретичних питань фактури*: І. Ігнатченка [31], В. Медушевського [41], Ю. Тюліна [66], В. Холопової [68];
- *питань гармонії та поліфонії*: Т. Бершадської [9], Н. Гуляницької [27], В. Золотарьова [29] Ц. Когоутека [35], Т. Мюллера [45], В. Ценової [70];
- *історичних і теоретичних аспектів вивчення тематизму та музичних форм*: Б. Асаф'єва [3], В. Бобровського [12; 13], Ц. Когоутека [35], Л. Мазеля [39], Є. Руч'євської [52], В. Ценової [70].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

- виявлено і систематизовано принципи оркестрового стилю С. Турнеєва на прикладі симфонічної картини «Награвання», Подвійного концерту для гобоя та фагота з оркестром, симфонічних фресок «Тарас Бульба»;
- надано комплексний аналіз симфонічної картини «Награвання», Подвійного концерту для гобоя та фагота з оркестром та симфонічних фресок «Тарас Бульба» у зв'язку із особливостями оркестровки;
- систематизовано принципи композиторського мислення, узагальнено риси стилю, виявлено особливості музичної мови С. Турнеєва;
- узагальнено естетичні принципи оркестровки С. Турнеєва, в результаті аналізу творів виявлені і класифіковані типи оркестрової фактури.

Подальшого розвитку набули: відомості щодо життєвого та творчого шляху С. Турнеєва; дослідження щодо оркестрової фактури в музиці ХХ ст., зокрема,

в творчості композиторів харківської композиторської школи; розвідки щодо зв'язку оркестровки із жанром твору.

Практична значимість. Результати роботи можуть бути використані в подальших дослідженнях, у курсах з «Історії оркестровий стилів», «Сучасних оркестрових стилів», «Теорії інструментування», «Практикуму з оркестровки», «Історії української музики», «Практикуму з сучасної музики»; матеріали роботи можуть стати у нагоді у виконавській практиці.

Апробація роботи. За матеріалами магістерської роботи опублікована стаття «Риси оркестрового стилю в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнеєва» (обсяг 0,7 др. арк) та тези «Принципи оркестрового стилю С. Турнеєва» [14]. Результати роботи у вигляді доповідей були оприлюднені на таких конференціях: Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (3-4 грудня 2020, Одеса); Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (15-18 січня 2021, Харків); XXI Міжнародна дистанційна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (1-3 квітня 2021, Харків); IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Духовна культура України перед викликами часу» (14 травня, 2021, Харків); II міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (17-18 травня 2021, Харків).

Структура роботи складається зі Вступу, двох Розділів із поділом на підрозділи, Висновків, Списку використаної літератури та додатків (нотні приклади). Загальна кількість сторінок складає 96, основного тексту 75.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЮ І ЇХ ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ С. ТУРНЄВА

1.1. Поняття «інструментовка», «оркестровка», «оркестровий стиль» у науковому дискурсі

У зв'язку з вивченням оркестровки в науковій літературі прийнято використовувати споріднені поняття інструментовка, оркестровка, оркестрове письмо, оркестровий стиль. Останнє поняття є звичним у науковому дискурсі, проте таким, що потребує подальшого осмислення та уточнення шляхом аналізу робіт, дотичних до нього.

У науковому просторі існують численні роботи, присвячені питанням інструментовки, оркестровки та теорії та історії оркестрового стилю. Їх можна об'єднати у три групи:

- 1) підручники та посібники, де викладені практичні рекомендації з інструментовки та оркестровки. Це роботи М. Глінки [22], Г. Берліоза [8], М. Римського-Корсакова [50], Д. Клебанова [33; 34], М. Чулакi [73], М. Зряковського [30], В. Пістона [49], М. Агафоннікова [1], Г. Банщикова [4];
- 2) книги, в яких досліджується історія оркестрового мистецтва в цілому, історії та теорії оркестрових стилів на рівні епох або індивідуального стилю: А. Карса [32], Г. Благодатова [11], Ю. Фортунатова [67], С. Бородавкіна [16; 17; 18; 19], І. Шабунової [75], О. Веприка [20], І. Барсової [5; 6], С. Коробецької [36];
- 3) роботи, що в цілому або окремими розділами присвячені питанням оркестровки, оркестрового письма та оркестрового стилю, навіть якщо це поняття не фігурує у назві: розділ монографії В. Холопової та Ю. Холопова про А. Веберна [69], статті про оркестрові твори або оркестровку Д. Шостаковича (А. Шнітке [74]), Б. Бартока

(Г. Дмитрієв [28]), К. Дебюсси (В. Цитович [72]), І. Стравінського, А. Берга, А. Шенберга, Д. Клебанова та В. Борисова (Г. Савченко [55; 57; 56; 54; 53]).

Першу групу складають роботи практичної спрямованості, в яких надані чіткі рекомендації щодо оркестровки, правила об'єднання інструментів по вертикалі і горизонталі. У таких роботах можуть міститися відомості щодо технічних і виразових можливостей інструментів (власне, відомості з інструментознавства, або органології). Назвемо «*Нотатки про інструментування*» М. Глінки (перша редакція – 1856 р., друга 1862 р.). В роботі є роздуми відносно естетичних основ оркестровки: надаються три типи оркестру (*оперний, симфонічний, церковний*), два стилі оркестровки (*функціональний та колористичний*), вводяться поняття *оркестровий стрій, колорит та рух в оркестрі*. Слід зауважити, що М. Глінка не використовує поняття *функціональна оркестровка, колористична оркестровка* у строго науковому смислі як дефініції. Але з контексту викладення зрозуміло, про що автор каже¹. Великий композитор не формулює поняття оркестровий стиль, але його роздуми безпосередньо стосуються цього поняття. В роботі в цілому також надаються практичні рекомендації щодо складання оркестрової тканини.

«*Великий трактат про інструментування*» Г. Берліоза, видатного оркестровщика, знавця тембрів та новатора, була видана у першій редакції 1844 року, у другій 1855. Робота складається з декількох розділів. Перший присвячений ретельному вивченню технічних властивостей інструментів та їх виразовим можливостям. Слід зауважити, що широта підходу композитора до обраної теми підкреслюється описом усіх інструментів, що функціонували тоді у композиторській практиці. Другий розділ присвячений оркестру у цілому: його типам та видам, чисельному складу, формуванню груп, кількісному співвідношенню інструментів, використанню оркестру у різних приміщеннях, на відкритих концертних площадках тощо. Окремої уваги заслуговує розділ «диригент оркестру», у якому детально розглянуті питання диригентської

¹ Ці поняття знайдуть теоретичне обґрунтування у більш пізній роботі М. Римського-Корсакова [50].

техніки, організації репетиційного процесу та підготовка до концертного виконання. Трактат включає в себе великий обсяг прикладів із оркестрової літератури від класицизму до романтизму². Стосовно поняття «оркестровий стиль» Г. Берліоз робить цінні зауваження в контексті розгляду диригентського мистецтва, не формулюючи самого поняття. Це підтверджує наявність широкого підходу до проблем оркестровки, адже Г. Берліоз у своїх роздумах виходять на рівень естетичних узагальнень.

Наступною важливою працею, присвяченою оркестровці, є «*Основи оркестровки*» М. Римського-Корсакова (видання 1908-1913 рр.). Автор продовжує закладені М. Глінкою традиції, але розширює теоретичну базу. Книга складається із шести глав, у яких детально розглядаються: загальна характеристика оркестрових груп; технічні та виразові прийоми викладення мелодії у різних інструментів та груп; засоби викладення гармонії в оркестрі, правила поєднання інструментів для досягнення точного балансу звучання; типи оркестрової фактури. У контексті розгляду оркестрової фактури композитор використовує поняття *колеристичної оркестровки*, і вперше впроваджує термін «*гармонічний фон*» («*тембр як діяч гармонії*» [50, с. 134]). Окремим питанням постає використання оркестру у оперно-драматичних та сценічних творах; поєднання вокальної партії з оркестром; типів людських голосів за теситурою, їх виразові можливості та специфіка хорової фактури. Як і попередні автори, М. Римський-Корсаков приділяє значну увагу естетиці оркестровки, підпорядковуючи практичні рекомендації високому художньому задуму. І якщо він не використовує поняття оркестровий стиль, то тільки тому, що це не основною метою його роботи.

Впродовж ХХ століття, із розвитком оркестру і ускладненням оркестрової тканини, зріс попит на літературу з оркестровки. З'являються праці, у яких викладено відомості про інструменти, що використовуються у сучасній музичній практиці, види та типи оркестрів. До таких робіт відносяться

² Відомий німецький композитор Р. Штраус у 1904 році редагував та доповнив монументальну працю Г. Берліоза, оскільки на початку ХХ століття деякі з описаних інструментів еволюціонували у технічному плані, що розширило можливості їх застосування; крім того нотні приклади було доповнено творами, написаними після першої публікації.

підручники М. Чулак (1972), М. Зряковського (1976), В. Пістона (1976), М. Агафоннікова (1981). Ці роботи підсумовують досвід авторів ХІХ століття та доповнюють традиції новими техніками оркестровки. Деякі з названих робіт мають відмінні риси, які виокремлюють їх з масиву робіт, присвячених органології та оркестровці. Зокрема, робота М. Зряковського, окрім розділів органологічного змісту, містить розділ, присвячений функціональній будові оркестрової тканини.

Окремо слід сказати про роботи Д. Клебанова. Перша, *«Мистецтво інструментування»* (1972 р.), синтезує у собі як практичні рекомендації щодо оркестрування різних фактурних елементів, так і естетичні питання у виборі виразових засобів, що дає змогу називати цю роботу «спадкоємцем» праці М. Римського-Корсакова. У главі «Введення» автор розмірковує, що оркестровка і інструментовка є «порубіжною областю композиторського та виконавського мистецтва» і при активній взаємодії цих областей музичного мистецтва можна досягти максимального емоційного впливу на слухача. Окрім того, естетична оцінка інструментовки залежить від вибору варіанту, до якого композитор може дійти тільки шляхом оволодіння усіма складовими цього мистецтва. Продовжуючи теоретичні роздуми, Д. Клебанов виводить дві функції інструментування: *колеристично-характерна* (за М. Римським-Корсаковим) та *формотворча* (або *розділяюча*, бо «шляхом співставлення тембрів інструментатор членує музичну тканину та виявляє логічні співвідношення як між розділами музичної форми, так і в середині побудови різного масштабу» [33, с. 3]).

Ці тези отримали розвиток у другій роботі автора, що має назву *«Лекції з інструментування»* (2019 р.). В ній Д. Клебанов відходить від суто практичних рекомендацій та акцентує увагу на теоретичних та художньо-естетичних питаннях оркестровки, а саме: 1) класифікації *видів фактури*; 2) її *перетворенні* (бо «музичний твір для композитора є системою, в якій він зафіксував *що і як* відбувається, де *що* – структура твору, а *як* – фактура» [34, с. 13]); 3) *стилю інструментування*.

Останній пункт потребує детального розгляду, бо у ньому автор дає визначення поняття «стиль в інструментуванні»³: це «реактивність інструментування на сутність музики» [34, с. 20]. Перевага певних комбінацій (які автор розрізняє за відтінками *експресії* і *колериту*) перед іншими комбінаціями формує стиль. Виходячи з цього, Д. Клебанов виводить два виду стилю – *колективний* та *індивідуальний*. Вони знаходяться в опозиції, тому що, індивідуальний протиставляє себе колективному, і корелюють, бо колективний стиль одразу чи поступово вбирає у себе все те, що підтверджується індивідуальною практикою як доцільне.

У роботі «*Закони функціональної інструментовки*» (1999 р.) Г. Банщиків детально розглядає оркестрову тканину (нерідко порівнюючи її з продуктом живопису), виділяє її *функції* та *конфігурації*, визначає необхідність різних складів, їх темброву однорідність або роз'єднаність, оперує вже відомими поняттями, наприклад, *темброва драматургія* тощо. У свою чергу, автор пропонує нові поняття, такі, як *геометрія партитури* (порядок положення партій відносно аколади) та *динамічна рівновага* (яка дотримується за рахунок однакової тембрової оснащеності тонів вертикальної функції тканини; сам автор поділяє її на *внутрішньофункціональну*, *міжфункціональну* та *полідинаміку*), врешті решт надається низка *законів функціональної оркестровки*. Загалом робота спрямована не стільки на практичне вивчення оркестрової тканини, скільки осмислення художньої значимості та різноманіття засобів оркестровки у контексті окремого музичного твору композитора.

В контексті міркувань щодо проблем оркестровки, які ми зустріли в науковій літературі, варто зазначити, що ми розуміємо під оркестровою та інструментовкою. Зазвичай, ці поняття вживаються як такі, що не потребують пояснень. Однак, композитори їх розрізняють. Так, наприклад, С. Турнеєв вважає, що: «Інструментовка – більш об'ємне поняття, яке включає в себе роботу з усіма видами інструментальних складів, що обирає композитор: від сольного інструменту через камерні ансамблі до багаточисельних складів

³ Виходячи з контексту міркувань автора, «інструментування» - це процес, відповідно, ми трактуємо «інструментовку», як результат цього процесу.

оркестру з хором. Оркестровка є одним з підрозділів інструментуванням і акцентує увагу на роботі композитора саме з оркестровою тканиною». Схожу думку можна знайти у музичному словнику Гроува, де у статті «Інструментовка та Оркестровка» вказано, що «були спроби розмежувати "оркестровку" та "інструментовку", оскільки Г. Берліоз розставив їх у назві своєї роботи; у цьому контексті два терміни слід розглядати як невіддільні аспекти єдиної музичної концепції. *Інструментовка* сама по собі є більш загальним терміном, що позначає вибір інструментів для музичної композиції, або як частина мистецтва композитора» [80].

У зв'язку з цим виникає питання, коли поняття «оркестровка» може бути з повним правом застосовано до оркестрової музики. Слід зазначити, що в XVII ст. чіткої межі між ансамблевими та оркестровими складами не існувало. В сучасній науковій літературі прийнято вважати ансамблем колектив включно до десяти виконавців. Іншим критерієм «ансамблевості» є принцип один музикант на одну партію.

Другу групу проаналізованих нами робіт складають монографії та підручники, в яких висвітлюється формування оркестру в історичній перспективі, окреслюється коло засобів оркестровки у творах композиторів різних епох, тим самим окреслюється поняття оркестрового стилю.

Першою серйозною працею слід вважати книгу англійського композитора та теоретика А. Карса «*Історія оркестровки*» (1925 р.). У ній автор послідовно визначає, під впливом яких соціокультурних факторів формувалося оркестрове мистецтво, які інструменти та інструментальні склади використовували митці певної епохи, і які прийоми та принципи застосовувались в оркестровці для досягнення різноманітних оркестрових ефектів. Серед факторів, які мали вплив на розвиток оркестровки, А. Карс визначає насамперед взаємодію і зв'язки між музичними культурами різних регіонів та країн, що відкрило імена багатьох композиторів, раніше невідомих за кордонами своєї держави. Ще одним фактором є розвиток та розширення інструментарію, що впливало на техніку виконавства. Такі зміни давали

композиторам змогу ускладнювати техніку письма, розширювати коло прийомів для викладення музичного матеріалу. Окремим фактором є національно-політична історія, бо положення окремих країн впливало на соціальний попит щодо музики в цілому.

В роботі автор пропонує поділити розвиток оркестрового мистецтва на два масштабних періоди: *перший* охоплює період від доби Відродження до приблизно середини XVIII ст. Він починає свою хронологію від появи скрипки як «типового», за словами автора, інструменту, який увійшов до сталого струнно-смичковий складу. В подальшому розвиток першого періоду співпадає хронологічно із розвитком поліфонічних форм і досягає вершини – так званого періоду «*basso-continuo*». *Другий* період простягається від середини XVIII ст. і далі, характеризується «вигнанням *basso-continuo* з оркестру» та появою оркестрових творів віденських класиків; його розвиток визначається стильовою парадигмою епохи (тобто «класичний», «романтичний» та «сучасний»). Під поняттям *оркестровий стиль* А. Карс в широкому сенсі розуміє певне коло технічних засобів, якими досягається окремий оркестровий ефект. При цьому автор завжди розглядає індивідуальний стиль композитора у стильовому та музично-історичному контексті, що нерідко викликає протиріччя. Сформульованої дефініції оркестрового стилю робота А. Карса не містить.

Схожою працею, яка присвячена питанням історичного формування оркестру, є «*Історія симфонічного оркестру*» Г. Благодатова (1969 р.). Використовуючи досвід А. Карса, автор застосовує модель поділу на періоди, але більше акцентує вплив на розвиток оркестру та оркестровки не зовнішніх соціокультурних факторів, а *індивідуальних* рис творчості композиторів, саме тому періодів значно більше, ніж два. Ще однією відмінністю роботи Г. Благодатова від роботи А. Карса є розгляд оркестровки творів російських та радянських композиторів, які мали вплив на еволюцію оркестру. Разом із тим, у підручнику також відсутня дефініція поняття «*оркестровий стиль*», лише накреслюється смислове поле без надання чіткої дефініції, і в це поле знову потрапляють лише прийоми оркестровки, що ними користується композитор.

Це і не дивно, адже для дослідження оркестрового стилю композитора як цілісного явища необхідним є вивчення стильових, жанрових, мовно-стилістичних параметрів його творчості. А це не стає предметом названих досліджень.

Також слід зазначити, що у вищевказаних працях не вистачає необхідного рівня узагальнення для введення формули стилю того чи іншого композитора. Це пов'язано, на нашу думку, з концентрацією виключно на проблемах оркестровки без заглиблення в мовну специфіку творчості композиторів. З іншого боку, на акцентуванні уваги на інструментознавстві (А. Карс), історії музики (А. Карс, Г. Благодатов), що створює панорамну картину контексту музичної культури, проте ускладнює створення чіткої схеми-аналізу стилю окремого композитора.

Наступною за хронологією є праця відомого музикознавця Ю. Фортунатова під назвою *«Лекції з історії оркестрових стилів»* (видання 2004 р.). Ця робота складена вже після смерті автора, але включає у себе його напрацювання у сфері оркестровки і інструментовки, та зокрема у курсі лекцій з історії оркестрових стилів. В книзі у хронологічному порядку викладено історію формування оркестру, включені розділи, які присвячені окремим композиторам, котрі пов'язані із розвитком техніки оркестрування, детально розглянуті еталонні з точки зору оркестровки твори цих композиторів. Окреме місце займають композитори російської школи, але найбільше приділяється увага М. Глінці та П. Чайковському. Не зважаючи на те, що лекції є досить об'ємними, їх компонування викликає дискусійне питання, а саме: Ю. Фортунатов бере окремий історичний відрізок – від XVII ст. до першої чверті XX століття, розглядаючи тільки найяскравіші імена композиторів, ігноруючи композиторів так званого «другого ешелону», хоча їх внесок у розвиток оркестрової технік не менш важливий.

Цінним доробком роботи є те, що на відміну від інших вищевказаних авторів, Ю. Фортунатов розділяє поняття «оркестр» і «оркестровка» вказуючи на те, що «у оркестровки та оркестру дуже багато різних аспектів, різних точок

зору і різних тем, котрі так чи інакше треба характеризувати» [67, с. 7]. У своїх висновках автор приходиться до тези, що оркестровка завжди підготовлює створення музичного твору та є продуктом «замислу композитора», відповідає його індивідуальним рисам творчості. Таким чином, оркестровий стиль композитора можна трактувати як зв'язок між концепцією твору і тим «як це відображається на оркестровому апараті і *заради чого* це робиться» [67, с. 8].

Дослідженням, що має спільні риси з роботами А. Карса і Г. Благодатова, можна назвати «*Еволюцію оперного оркестру в XVII-XVIII століттях: від Я. Пері до В. А. Моцарта*» С. Бородавкіна (2011) [17]. У ній автор розглядає саме *оперний* оркестр як невід'ємну частину оперного жанру. У кожному розділі за описом музичного стилю епохи, складу оркестру і особливостей партитурної нотації йде детальний аналіз творів з акцентом на ролі оркестру в створенні художнього образу. Проте, знов таки, використовуючи термін «*оркестровий стиль*» без формулювання чіткої дефініції, автор розуміє під ним викладення засобів оркестровки, але постійно акцентує, що вона слугує поглибленню у драматичне дійство. В інших роботах автора, присвячених дослідженню оперного оркестру [18; 19], принцип викладення матеріалу зберігається: автор нанизує на історичну вісь композиторські персоналії, надаючи ретельних аналіз оркестрових прийомів і засобів в оперних творах.

Праця І. Шабунової «*Інструменти та оркестр в європейській музичній культурі*» (2017) побудована за іншим принципом викладення матеріалу. Так само, як і у інших авторів, тут подана інформація про формування оркестру (а саме створення різних інструментів, усталення інструментального складу) та створення музичної літератури. Проте, І. Шабунова сукупно розглядає усі аспекти оркестрового мистецтва, виходячи за рамки дисциплін *інструментознавства* та *оркестровки*. Особливої уваги автор приділив індивідуальним рисам творчості композиторів, бо «історія оркестру складається перш за все як взаємодія індивідуальних композиторських стилів» [75, с.310]. Окрім того, І. Шабунова надає розподіл оркестру на види згідно стильової хронології мистецтва: виводячи сталий якісний та кількісний склад, автор

аналізує риси оркестровки для певного типу оркестру, порівнюючи їх із іншими типами. Тут же І. Шабунова чи не найперша пробує окреслити поняття «оркестрового стилю»: «у конкретних оркестрових стилях формуються певні принципи оркестровки, властиві окремим національним школам, напрямкам та окремим історичним епохам». Разом із тим, згідно словам автора, характерні оркестрові прийоми виглядають як стабільні та в них домінують типізовані риси, але вони орієнтовані на «прояв особистої ініціативи композитора та його індивідуальну майстерність» [75, с. 310-311].

Окрему підгрупу утворюють роботи, присвячені теоретичним питанням *оркестрового стилю*, що розглядаються на прикладі творчості окремих композиторів. Хронологічно першою в низці таких робіт є «*Нариси з питань оркестрових стилів*» А. Веприка (1961). Книга складається з трьох розділів, які присвячені трьом персоналіям: І. Баху, П. Чайковському та М. Мусоргському. Дефініція «*оркестрового стилю*» відсутня, але робота виходить за рамки рекомендацій щодо суто практичних прийомів оркестровки, адже автор виходить на рівень принципів оркестрового мислення вищезазначених композиторів. В роботі висвітлюються питання будови музичної форми, викладення фактури, вплив тембру на гармонічну краску тощо. Такий широкий підхід, який охоплює питання музичної мови, розглядає окремі її параметри у зв'язку з оркестровою, наближує до розкриття поняття «оркестровий стиль», але все ж таки, автор не надає його чіткої дефініції.

Цінною є монографія І. Барсової «*Симфонії Густава Малера*» (1975 р.), в якій останній розділ має назву «Оркестровий стиль». Робота в цілому присвячена історії створення та аналізу симфонічних полотен відомого австрійського композитора і диригента, де у кожному розділі розглядається окремий твір. Автор здійснює комплексну масштабну розвідку симфонічної творчості австрійського композитора, в контексті якої досліджує питання композиторського мислення, формотворення, тематизму і його розвитку. Тому останній розділ, присвячений оркестровому стилю Г. Малера, вибудовується на міцному підґрунті теоретичних спостережень щодо його стилю в цілому, тому

І. Барсова справді вивчає оркестровий стиль, однак не пропонує дефініції поняття.

Автор зазначає, що оркестровий стиль композитора обумовлений його музичним оточенням та оркестровим мисленням попередників, формується під впливом загальної художньо-стильової парадигми та внутрішньо-індивідуальної реакції і кристалізується у процесі композиторської практики. В контексті роботи оркестровий стиль практично ототожнюється з оркестровим мисленням, практичною реалізацією якого є оркестрова тканина. І. Барсова підкреслює, що «оркестрова тканина є плоть музичної ідеї; вона матеріалізує музичну думку композитора, втілює саме композиторське мислення» [5, с. 420].

Форма і фактура, на думку автора, є нероздільними, тому і оркестрову фактуру слід розглядати як окремий тип форми, в якому домінують закриті та відкриті риси. До закритої форми оркестрового мислення відноситься «класичний тип організації фактури» у якому досягається ієрархічність голосів, їх темброво-колеристична рівнозначність та чітко визначені місце і тривалість звучання. Відхилення від такого принципу розглядається як відкрита форма, що і доводить І. Барсова на прикладі творчості Г. Малера. Таким чином, набуваючи закритих або відкритих рис, фактура формує оркестрову тканину твору і виявляє оркестрове мислення композитора.

Третю групу складають роботи, присвячені окремим питанням оркестровки та оркестрового стилю. В них накреслюються дві дослідницькі стратегії. Згідно з першою оркестр, оркестровка та оркестровий стиль не є спеціальним предметом дослідження, але питання, з ними пов'язані, опосередковано порушуються в контексті різноманітної проблематики. Згідно з другою, яка втілюється переважно у статтях, розглядаються окремі аспекти оркестровки та оркестрового стилю певного автора.

Роботою такого плану є розділ в монографії В. Холопової та Ю. Холопова, присвяченої життю та творчості А. Веберна (1984 р.). Питання оркестровки в творчості А. Веберна розглянуті авторами з позиції естетики і образної системи композитора. Тому дослідники, не застосовуючи поняття

оркестровий стиль, торкаються тих аспектів оркестрового письма і техніки оркестровки А. Веберна, які безпосередньо виводять до оркестрового стилю, адже розкривають образно-художницький світ музики композитора. До опорних тез розділу слід віднести вагому роль поліфонії, темброву поліхромність оркестрової тканини, стереофонічність звучання, звукопись, темброву перекраску ліній, колористичність, пуантілізм, проблему простору та часу. Такий крупний штрих подачі матеріалу зумовлений тим, що дослідження оркестровки не було спеціальним предметом, а слугувало розкриттю світу музики А. Веберна.

Статті, що присвячені окремим питанням оркестровки й оркестрового стилю окремих композиторських персоналій, складають другий напрям дослідження. В них порушуються питання оркестрової фактури (А. Шнітке [74], Г. Савченко [55]), оркестрового письма (Г. Дмитрієв [28], Г. Савченко [53; 56; 57]), драматургійної і формотворчої ролі оркестровки й питання тембрової драматургії (Г. Дмитрієв [28]), фонізму у зв'язку із особливостями оркестрової фактури (В. Цитович [72]), особливостей просторово-часової організації оркестрової фактури (Г. Савченко [54; 55]) тощо.

Виходячи за межі вузької характеристики прийомів інструментування, ці роботи доповнюють уявлення про оркестровий стиль. Так, на думку Г. Дмитрієва, оркестрова тканина у Б. Бартока формує драматургію твору, є важливим чинником формотворення [28].

Робота із простором і часом при організації оркестрової тканини є яскравим проявом авторської почерку. Як зауважує Г. Савченко, просторові розрідженість та насиченість, часові стиснення та розширення деталізують оркестрове письмо, роблять його унікальним, прикладом чого є музика А. Шенберга, А. Берга, І. Стравінського [56; 57; 55].

Фонізм, як характерна особливість оркестрової тканини К. Дебюссі, пов'язаний, за В. Цитовичем, з гармонією і фактурою [72].

На сучасному етапі розвитку музикознавчої думки, з огляду на накопичені знання у сфері оркестровки, оркестрового стилю, оркестрового мислення,

постала необхідність в узагальнюючій праці, в якій висвітлюються основні категорії оркестровки. Такою працею є монографія С. Коробецької «Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність». У ній автор висвітлює історію оркестру та оркестровки, формує теорію оркестрового стилю та складає категоріально-понятійний апарат. Фундаментальність праці виявляється вже у структурі монографії, що складається з п'яти розділів, де у вигляді стрункої системи, логічно викладені основні теоретичні та практичні положення щодо оркестрового стилю.

Перший розділ присвячено поняттю «оркестровий стиль» у контексті теоретичного музикознавства. У його п'яти підрозділах розглядається історія становлення теорії оркестрового стилю, зміст поняття «оркестровий стиль», взаємодія жанру із оркестровим стилем, кореляція оркестру із оркестровкой, а також значення тембру і фактури в оркестровому стилі. Загалом, розділ можна вважати основоположним, бо у ньому сформовано концепцію. Тому хотілося б зупинитися на кожному його підрозділі детальніше.

У першому підрозділі автор робить огляд наукової літератури. Підсумовуючи усі праці, присвячені оркестровому стилю, С. Коробецька визначає розвиток та формування музикознавчої думки у трьох основних наукових векторах: *історичному, практичному та теоретичному*. У роботах першого напрямку розглянуто історію розвитку оркестру та оркестровки, у працях другого – проблематика інструментування та оркестрування, третій же охоплює естетико-філософські та культурологічні питання оркестрового стилю у науковому дискурсі.

У другому підрозділі автор розмежовує поняття «оркестр», «оркестровка» та «оркестровий стиль», вказуючи, що за весь час розвитку музикознавчої думки вони стали взаємозамінними, що не є науково правильним [36, с. 19]. С. Коробецька визначає суміжні поняття, які дотичні категорії оркестрового стилю і перетинаються із нею, а саме: художній стиль, гармонічний стиль, композиторський стиль, композиторське письмо, оркестрове мислення, тембр та фактура.

Особливо цінними є формування С. Коробецькою типових моделей, що формують категоріальний апарат. Серед *змістовних аспектів* оркестрового стилю вона визначає *ієрархічні рівні* оркестрового стилю - філософсько-естетичний, культурологічний, психологічний та музичний [36, с. 22-23]. Також надається схема зв'язків *визначальних факторів*, які поділяються на три рівні: до *третього* рівня відносяться культурологічні, психологічно-особистісні, філософсько-естетичні, фактори; до *другого* рівня відносяться суто музичні фактори – «жанри, оркестр, техніка оркестровки, комплекс засобів вражальності» [36, с. 29]; найвищими факторами *першого* рівня є внутрішньо-музичні аспекти, такі як структурні елементи, темброво-оркестрова семантика, композиційно-формотворчий фактор та оркестрова драматургія. Останньою типовою моделлю розділу є модель процесу утворення оркестрового стилю: *композиторський задум* підпорядковує *оркестрове мислення*, яке формується за рахунок пласту *оркестрової музики, оркестру* – як творчо-художньої одиниці вищого порядку - та за рахунок *мовно-виражальних засобів*.

Ці моделі демонструють «єдність» оркестрово-стильових принципів на всіх рівнях: на макрорівні – через стиль епохи, на мікрорівні – «окремої стильової одиниці» [36, с. 30]. Охоплюючи масштаб стильових елементів, С. Коробецька виявляє три типи функцій: 1) «елементи, що забезпечують композиційну та драматургічну цілісність (темброва драматургія, особливості оркестрово-композиційної будови творів, лейт-темброва система як ціле тощо)» [36, с. 30]; 2) «стильові елементи локальної дії функціонують у межах окремих структурних розділів: оркестрові *crescendo* та *diminuendo*, оркестрові кульмінації, особливості тембрового експонування, темброві модуляції тощо» [36, с. 31]; 3) «численні темброоркестрові сполучення у якості виразно-сміслових одиниць: характерно-виразові темброві соло або міксти, лейттемброві комплекси, тембро-гармонічні "згустки", тембро-мотиви тощо» [36, с.31].

Визначаючи дефініцію «оркестровий стиль», автор звертає увагу на існуючі компоненти 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 оркестровий стиль)» [36, с.22].

Узагальнюючи вищевказані тези, С. Коробецька надає власну дефініцію: *«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»*[36, с. 32]. При цьому вона вступає в дискусію із С. Бородавкіним, який раніше у своєму дисертаційному дослідженні надає таке визначення: *«Оркестровий стиль – це спосіб тембрового втілення інтонаційно-образного мислення композитора, що характеризується відбором тембро-інструментальних засобів та їхньою фактурно-композиційною організацією»* [16, с. 7-8]. (цит. за С. Коробецькою, с.21)

Третій підрозділ виявляє взаємозв'язок оркестрового стилю із жанром. Кореляція між ними встановлюється на основі двох точок дотику – «внутрішнім» змістовним аспектом оркестрових творів та «зовнішніми» типами і умовами їх [оркестрових творів] виконання [36, с.37].

Перший аспект витікає із самих жанрів, до яких може бути застосовано поняття «оркестровий стиль» – це суто оркестрові жанри. На думку С. Коробецької, композиторську творчість (за жанровим показником) можливо поділити на музично-драматичну, вокальну та інструментальну сфери. Остання включає сольні інструментальні, камерно-інструментальні та оркестрові твори. Оркестрова музика розвивається у симфонічній та камерно-симфонічній сферах. С. Коробецька зазначає, що «вплив жанрових особливостей

оркестрових творів на оркестровий стиль виявляється перш за все у відмінностях композиційної масштабності, обумовлених відповідними масштабами авторських концепцій» [36, с. 36].

Другий аспект обумовлюється вибором інструментального складу за його кількісним показником, акустичного простору, у якому буде звучати твір (камерна сцена, кірха, великий зал призначений для вокально-інструментальних концертів, оперна сцена із ямою тощо), типу концертного виконання (концерт для соліста з оркестром, симфонія, ораторія, опера, балет, чи просто програма зібрана з різних творів меншого масштабу).

Обидва аспекти не можуть існувати окремо, бо у змістовному «внутрішньому» просторі жанру завжди закладені «зовнішні» умови виконання. Наприклад, жанр *симфонії* дав назву однойменному інструментальному складу – *симфонічному оркестру*; в свою чергу, симфонічний оркестр став типовим для більшості оркестрових творів.

Четвертий підрозділ висвітлює проблематику парадоксальності оркестру та оркестровки в контексті оркестрового стилю. С. Коробецька, провівши аналіз, надає дві загальноприйняті дефініції поняття «оркестр», що в основному базуються на зовнішніх ознаках – великий колектив музикантів, які грають музику для оркестру. Проте, на думку автора, разом із розвитком загальномузичного процесу, саме тлумачення та аналіз феномену «оркестр» необхідно розширювати «у зв'язку із новими функціями оркестру і тембру в сучасній музиці, а також з таким явищем, як оркестровий стиль» [36, с. 50].

В цьому підрозділі ґрунтовно розглядаються аспекти взаємозв'язків оркестру та оркестрового стилю через оркестрову музику. Композитор, звертаючись до усталеного складу (комплексного феномену *оркестру*, створеного триєдністю «виконавський апарат (музиканти/диригент) – інструментарій – оркестрові тембри»), пише оркестрову музику, яка і формує оркестровий стиль. Сам же оркестровий стиль, у свою чергу, має прямий вплив на оркестр через параметри його триєдності. Враховуючи вищесказане, С. Коробецька надає свою дефініцію поняття феномену оркестру: «*Оркестр* –

це цілісний об'єкт музично-художньої культури, який є засобом створення, інтерпретування та виконання оркестрової музики та являє собою функціональну єдність кількох темброво-інструментальних груп» [36, с. 53].

Сама ж парадоксальність виникає через однобічність виявлення оркестрового стилю через оркестрову техніку, що часто зустрічається у музикознавчих працях, присвячених теорії та історії оркестрового стилю. Оскільки оркестрова техніка є «сукупністю технологічних засобів, прийомів, правил оркестрування, застосування яких забезпечує оптимальну відповідність композиторському задуму» [36, с. 60] і є інструментом, яким оперує композитор, вона не може бути основним змістовним параметром, бо крім неї на виявлення оркестрового стилю також впливає ідейно-образний параметр.

В останньому, п'ятому, підрозділ автор зупиняється на тембрі та фактурі як факторах оркестрового стилеутворення. Звертаючись до робіт, присвячених питанню тембру і фактури, С. Коробецька виводить різноманітні комплекси, які були притаманні різним епохам, будучи оркестрово-стильовими елементами: *тембро-регістрово-звуквисотні* (фактурно-мелодичне начало, притаманне докласичному гомофонному періоду); *тембро-регістрово-гармонічно-мелодичні* (мелодико-гармонічні пошуки, притаманні романтичній епосі); *тембро-регістрово-гармонічні* (без мелодичного начала, притаманні імпресіонізму); *тембро-ритмічні* (взагалі без звуквисотності – музика для ударних) та *тембро-фактурні* (так звані «сонори»), що характерні для експериментів ХХ ст.); *«гармонія-тембр-фактура»* (за В. Холоповою – надбагатоголосся в музиці ХХ ст.). Оперування ними композиторами, з одного боку, формували власний оркестровий стиль, а з іншого всебічне їх використання формувало так званий «оркестровий стиль епохи».

Тембр може бути фактором стилеутворення у тому випадку, коли він набуває виражально-сислового значення у поєднанні з іншими засобами виразності. Характер такої взаємодії в оркестровому стилі автор визначає трьома його функціями: 1) *змістовно-виразною* (у тому числі семантичною,

барвистоколеристичною, зображальною, сонорною); 2) композиційно-формотворчою; 3) драматургічною [36, с.73].

Якщо тембр сам по собі має змістовний аспект, закладений у його суті, то *оркестрова фактура*, на думку С. Коробецької, наділяється цим аспектом завдяки поєднання тембру з лінійно-гармонічною вертикаллю. За весь час еволюції музичного мистецтва типові фактурні моделі зазнавали трансформації через зміну естетико-стильової парадигми. У монографії представлено чотири стильових періоди, в яких домінувала та чи інакша оркестрова фактурна модель: 1) *докласичний оркестровий стиль* - у якому відбувалися формування загальних функцій фактури («за типом рельєф – фон» [36, с.78]; 2) *класичний оркестровий стиль* – де функціональні якості фактури доводиться до кристалізації; 3) *романтизм та перша половина ХХ століття* – фонічні якості фактури, які були до цього другорядними, займають першість; 4) *друга половина ХХ та початок ХХІ століття* – синтез усіх видів фактур.

Підсумовуючи, в умовах оркестрового стилю, тембр та фактура відіграють важливу стилетворчу роль. Проте, якщо *тембр* може самостійно існувати поза межами оркестрової музики (наприклад монотемброві твори – явище сольної музичної літератури), то *оркестрова фактура* більш підпорядкована тембру, так як оркестрова діагональ формується саме синтезом політембрів із нотно-музичною діагоналлю.

Якщо перший розділ надає основне теоретичне підґрунтя, то наступні розділи поглиблюють поняття «*оркестровий стиль*», розглядаючи інші його параметри та взаємодію із композиторським мисленням в цілому. Другий розділ оснований на формуванні та обґрунтуванні *оркестрово-стильової моделі*, яка подана С. Коробецькою у вигляді чотиришарової будови. В центрі структури знаходиться «*ядро*» оркестрового стилю, яке характеризується темброво-фактурним комплексом; другим шаром є «*тіло*» стилю, тобто ті засоби виразності, що використовує композитор, які, в свою чергу, утворюють нові оркестрові елементи; третій є суто «музичний» шар, який складається із практичних елементів (жанри, типи оркестру та оркестрових інструментів,

оркестрова та композиторська техніки); останній «зовнішній шар», або «надбудову» утворюють власне композиторські філософсько-естетичні, культурологічні та психологічні фактори, що впливають на створення музичного твору.

Крім оркестрово-стильової моделі, у підрозділах цього розділу розглядається тембро-оркестрова семантика та оркестрова драматургія. Ці аспекти реалізуються за рахунок *оркестрової фактури* (автор називає традиційну «функціональну» і «сонорну», що з'явилася у ХХ столітті), *тембро-оркестрової виразності* (яка складається із тембру, фактури та мелодико-тематичного комплексу), *оркестрової зображальності* (або «звуконису»), *оркестрового колориту* (який відрізняється від тембро-оркестрової виразності, окрім вищевказаних елементів, наявністю вирішальної ролі *гармонії*) а також *тембровзвучності* («сонорність», при якій тембр і фактура займають значне місце, без використання гармонії та мелодико-тематичного комплексу).

Третій розділ присвячено теоретичній розробці поняття «оркестровий стиль» у аспекті загальної теорії ентропії. Сам оркестровий стиль розглядається як інформаційна система, в якій поєднуються інтертекстуальні елементи, загально-естетичні та філософські концепції. Зважаючи на це, автор складає типологічну класифікацію оркестрових стилів: *оркестровий стиль епохи* (докласичний, класичний, класико-романтичний, типово романтичний, пост-романтичний, імпресіоністичний, експресіоністичний, стилі «Нео-» та сучасні); *оркестровий стиль за типом інструментального складу та письма* («сучасний оркестровий стиль симфонічної музики» та «сучасний камерно-оркестровий стиль») та *індивідуальний оркестровий стиль* (характеризується сумуванням власним досвідом, двох вищезазначених типів оркестрового стилю, та експериментальною віхою).

У підрозділах четвертого розділу, С. Коробецька, як інші дослідники, визначає історичну еволюцію оркестрового стилю. За своїм наповненням не відрізняючись від інших джерел, присвячених вивченню цього аспекту, автор

більш детально розглядає риси докласичних типів оркестру та їх вплив на майбутнє формування оркестрового письма.

Заключний п'ятий розділ повністю присвячений оркестровому стилю ХХ – початку ХХІ століть. Такий підхід є доречним, адже у більш ранніх роботах оркестрова музика ХХ ст. не осмислювалась як цілісне явище. Із основних тенденцій цього періоду С. Коробецька виділяє появу «*камерно-оркестрового стилю*», що зумовлений, з одного боку, інтересом до відродження барокових традицій (зокрема у «необароко»), а з іншого – соціокультурним попитом. Зростає інтерес до тембрів духових та ударних інструментів, надбань технічного прогресу – з'являється електронна музика.

Іншим аспектом, що зумовив появу «камерно-оркестрового стилю» стала *концертність*. Індивідуалістичний підхід та розширений виконавсько-технічний апарат вивели новий тип віртуозності. Це дозволило пластично використовувати як окремі інструменти, так і цілі групи. За словами С. Коробецької: «Для оркестрового стилю ХХ століття взагалі характерним є принцип концертування – «змагання» на рівних засадах як окремих солуючих інструментів, так і дуетів або цілих оркестрових груп. Цей принцип має універсальне значення і виходить далеко за межі власне концертного жанру» [36, с.262].

Оперування та синтез мистецьких та культурних нашарувань заклали новий тип естетики останньої третини ХХ – початку ХХІ століття. Це вилилося в новий мистецький напрям під назвою «*полістилістика*» – використання характерних рис одного стилю у контексті іншого, в результаті якого перші отримують нову якість. Її появу підготували різноманітні «нео-» течії (необароко, неокласицизм, неоромантизм), які вже переосмислювали окремі стильові пласти. Поступове використання усталених семантичних фігур на рівні тематизму, гармонії, форми і фактури, а також різноманітні альянзи та цитати стали реакцією на пошуки авангардистів у «нових просторах звуку». Тому структуроване впровадження інколи «несумісних» на перший погляд елементів

стилю минулих епох створюють нову естетику, яка є доречною у глобалістичну епоху.

Підсумовуючи, монографія С. Коробецької «Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність» є чи не єдиною масштабною роботою, яка різнобічно висвітлює аспекти комплексного феномену «оркестровий стиль». Тут же вперше надається чітка дефініція поняття, що повинно увійти до широкого музично-наукового загалу. Але, враховуючи широту охоплення, деякі тези є спірними. Наприклад, розглядаючи вітчизняні джерела, ігнорується праця М. Глінки, яка заклала фундамент до вивчення оркестровки та оркестрового стилю у східноєвропейських країнах. Крім того, робота нашого співвітчизника Д. Клебанова висвітлюється лише як посібник з практичної оркестровки, без урахування естетики, що її детально розглядає автор.

Ще одніми спірним аспектом являється неналежний розгляд оркестру докласичного періоду, хоча деякі з тогочасних тенденцій оркестровки будуть актуальними навіть на даний момент. За таким же принципом автор у визначенні оркестрового стилю відносно композиторської творчості, концентрує увагу тільки на інструментальних жанрах, виводячи із поля розгляду вокально-оркестровий пласти, на кшталт мес, ораторій, опер тощо. При формуванні концепції виконання оркестрового твору С. Коробецька визначає диригента ядром її реалізації, хоча музикознавець В. Москаленко у своїх працях присвячених музичній інтерпретації, вказує на залучення до макроконцепції власної інтерпретації кожного з оркестрових виконавців. Окрім того, диригентське мистецтво є достатньо молодим, адже склалось в межах ХІХ ст., тому диригент не міг бути ядром реалізації концепції. Останньою спірною тезою можна вважати пряmolінійсть автора у визначенні терміну «сонористичність», розглядаючи її лише як композиторську та оркестрову техніку, не поглиблюючись до першопричин та визначенню семантичного комплексу більш вищого порядку.

Узагальнюючи проаналізовані джерела, можна дійти висновку, що оркестровий стиль тісно пов'язаний з категоріями композиторського та

оркестрового мислення, музичною мовою, композиторською технікою та технікою композиції [36, с. 59]. Проте без індивідуальних образно-художніх рис та музично-історичного досвіду неможливим стає визначення стильової парадигми композитора. Крім того, в залежності від жанру, один і той же автор може виражати себе по-різному, що знаходить свій прояв у музичній лексиці. Вираження композиторської ідеї знаходить своє втілення через вибраний інструментальний склад, а виявлення закономірностей між композиторською технікою, індивідуальними рисами творчості, музичною лексикою та інструментуванням формують сферу оркестрового стилю.

1.2. Стильові, жанрові та мовно-стилістичні особливості творчості

С. Турнеєва

Творчість Сергія Петровича Турнеєва (нар. 8 квітня 1955 р.) – яскравого композитора, педагога, професора, заслуженого діяча мистецтв України – не дістала пильної уваги з боку дослідників. Існуючі окремі статті та публікації не охоплюють всієї творчості композитора, не представляють його творчу особистість у всій повноті складових. Роботи, що існують, висвітлюють окремі аспекти його творчого доробку, присвячені певним творам. Узагальнюючих робіт щодо стилю, музичної мови композитора у вітчизняному музикознавстві на сьогодні не існує. Констатація цього зумовлює звернення до фактів творчої біографії композитора.

Сергій Петрович народився в м. Лисичанськ Луганської області. У п'ятирічному віці він захоплюється грою на фортепіано, виявивши неабиякі музичні здібності. Розуміючи талант сина, 1962 року батьки везуть його до Москви для участі в конкурсі, оголошеному спеціальною музичною школою для особливо обдарованих дітей при Московській консерваторії. В усіх турах конкурсу він стає переможцем, його зараховують до школи. Однак С. Турнеєв був змушений залишитися в Лисичанську, де навчання у загальноосвітній школі він поєднує з навчанням у Сєверодонецькій, а потім в Лисичанській музичній школі №2.

1972 року він був прийнятий у щойно відкрите Сєверодонецьке музичне училище на теоретичний відділ. Саме в училищні роки в Сергія Петровича посилюється інтерес до композиції. Тому після успішного його закінчення, 1976 року він вступив до Харківського інституту мистецтв на композиторську спеціалізацію (клас тодішнього завідуючого кафедрою композиції професора В. Борисова). Завдяки творчому керівництву цього знаного митця формуються творчо-естетичні погляди С. Турнеєва. Він з головою занурюється в учбовий процес, вивчає багато музики. Дружня та творча студентська атмосфера слугували додатковою мотивацією до пізнання та створення музичних творів. Крім камерної музики, Сергій Петрович активно звертається до музики для оркестру, опановуючи мистецтво оркестровки під орудою В. Борисова.

1981 року, закінчивши Харківський інститут мистецтв, С. Турнеєв приїжджає до Луганську. Там він один рік працює редактором Луганської філармонії та продовжує писати музику. У цей час (від 1982 року) розпочинається його активна педагогічна діяльність, яка продовжується до сьогодні. Він працював у Луганському музичному училищі, Луганському коледжу мистецтв та Луганській академії культури та мистецтв викладаючи цикл музично-теоретичних (сольфеджіо, теорії музики та гармонії) та композиторських (композиція, інструментування та оркестровка, читання партитур) дисциплін.

З 1985 року, завдяки активній творчій діяльності, Сергій Петрович стає членом Спільки композиторів СРСР, а після розпаду останнього у 1991 році – членом Національної Спільки композиторів України. Розуміючи, що музична Луганщина потребує професійної композиторської організації, він стає ініціатором та засновником у 1994 році Луганського осередку спільки композиторів України, а згодом за його участі відкривається спеціалізація «композиція» у Луганській академії культури та мистецтв, формуючи нові творчі кадри. У його класі навчались К. Карпенко, О. Кривуля, Н. Поклад, М. Селезньова. Крім викладацької діяльності, С. Турнеєв обіймає посаду декана у вищеназваному ЗВО, пише музику на замовлення драматичного театру та

відомих виконавців, з якими його поєднує не тільки творча співпраця, а і дружба. Це професор московської консерваторії, альтист Ю. Тканов та експрофесор консерваторії у місті Брюссель (Бельгія), кларнетист Х. Швімберг.

2014 року, через політичні події на Сході України, С. Турнеєв приїздить до Харкова працювати у своїй альма-матер, з якої і почався його педагогічний шлях. Нині він є професором кафедри композиції та інструментування і кафедри теорії музики, поєднуючи цю роботу з посадою декана виконавсько-музикознавчого факультету у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. Крім того, викладав музично-теоретичні дисципліни в Харківському вищому коледжі мистецтв (раніше – Харківське училище культури) та викладає у Харківському фаховому музичному коледжі ім. Б. М. Лятошинського (раніше – Харківське музичне училище ім. Б. М. Лятошинського).

Сергій Петрович продовжує створювати нові музичні опуси. Його музика звучить не тільки у межах України, а і в усьому світі. Як композитор він брав участь у V Міжнародному фестивалі камерної інструментальної духової музики у Польщі (1989), Міжнародному музичному фестивалі «Скоп'євське літо» у Македонії (1992), XXVI Міжнародному фестивалі сучасної музики «Московская осень – 2004», Міжнародному музичному фестивалі «*Musik Forum*» (Австрія, 2004, 2005), Міжнародному музичному фестивалі «Харківські асамблеї» (2006). Крім вищевказаних музичних подій, твори С. Турнеєва часто звучать у рамках Українського Міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест» (1993, 1995, 1998, 2000, 2002-2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2016).

У творчому доробку С. Турнеєва представлені різноманітні за жанрами та інструментальними складами твори. Витриманий баланс між сольною, ансамблевою та оркестровою музикою, вказує на однакову зацікавленість усіма типами жанрів, без тяжіння до окремих. Сфера камерно-інструментальних жанрів представлена творами для фортепіано – «Прелюдії» (1976; 1999), «Варіації» (1977), «Соната» (1982), «Дитячий зошит» (1992); кларнета соло – «П'ять рефлексій» (2007); дуету флейти і фортепіано – «Пастораль» (1998).

Окреме місце займають твори для квінтету духових інструментів – «Скерцо» (1983), «Пасторалі» (1987).

Значну частину творчого доробку С. Турнеєва складають оркестрові опуси, в яких використовуються як типовий великий симфонічний оркестр, так і оркестр камерного складу. До першого типу відносяться симфонічна картина «Награвання» (1984), симфонічні фрески «Тарас Бульба» (2011). Другий тип представляють Сюїта для струнного оркестру (1978), «Ноктюрн» (1996), «Ескіз» (1997), «Танцювальна сюїта» (1998).

Серед симфонічних жанрів окремо слід виділити жанр концерту. Концертні твори або твори, що містять ознаки цього жанру, незважаючи на відсутність відповідного жанрового найменування, займають значне місце у творчості композитора. Серед таких – Концерт для оркестру (1981), Концерт для гобоя, фагота і камерного оркестру (1991), «*Lamentoso*» для альту та струнного оркестру (2004), «*Waldbua*» для труби та струнного оркестру (2005), «Концерт для кларнета і струнного оркестру в стилі бароко» (2008), «Елегія» для кларнета і струнного оркестру (2012).

Як композитор, який тяжіє до жанрового різноманіття, С. Турнеєв активно звертається до вокальної музики. Творчий багаж у цій сфері складають вокальні цикли на тексти українських та російських поетів для голосу у супроводі фортепіано: «Монолог Вічного Вогню» на слова О. Самарцевої (1985) для басу і «Дитяча музика» на вірші К. Чуковського та С. Маршака (1984) для сопрано, численні романси для сопрано з фортепіано на слова Б. Грінченка, І. Франка, Л. Лазора та дві обробки фінських народних пісень – «Єдина донька», «В човні» (2006), естрадні пісні.

С. Турнеєв звертається і до хорової музики. Цю сферу складають обробки українських народних пісень (1998), «Вислухай, Боже, благання моє» (2000), «Душа посміхається» (Псалом 124)» (2002) для жіночого хору *a capella*. Окреме місце займає своєрідна кантата «Луганщина – світанок України» (1999) для солістів, хору та симфонічного оркестру.

Окремий вектор творчості митця утворює театральна музика. Співпрацюючи з режисером Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру В. Московченком, Сергій Петрович створив музичний звуковимір до драм українських класиків. Серед них драми М. Старицького («Ніч під Івана Купала»), Г. Квітки-Основ'яненко («Сватання на Гончарівці»), І. Кочерги («Свіччине весілля»). М. Кропивницького, Т. Шевченко («Титарівна»), тощо.

Наукова література про С. Турнеєва малочисельна. Загалом це статті [44], [23], [24], [10], [14], коротка музикознавчо-критична розвідка [15] та магістерське дослідження [42]. У статтях автори порушують різноманітні аспекти творчості композитора. Є. Михальова у статті, присвяченій Концерту для гобоя та фагота і камерного оркестру, обирає стильовий підхід, розглядаючи цей твір з точки зору втілення неоромантичних тенденцій [44].

Ю. Гвоздікова досліджує ранню творчість С. Турнеєва на прикладі Сонати для фортепіано, Концерту для гобоя, фагота і камерного оркестру, дитячих пісень та Симфонічної картини «Награвання». Вона надає цілісний аналіз композиції з точки зору формотворення, тематичної образності та гармонічної колористики, мимохідь звертаючись до аспектів їх тембральної реалізації та вирішення інструментовки. Центральною ідеєю концепції автора полягає в тому, що «вже на початку свого шляху С. Турнеєв сформувався як композитор з оригінальним стилем» [23 с. 13].

У статті І. Горбунової обрано цікавий аспект дослідження «Награвань», а саме з точки зору втілення сміхової культури скоморохів. На думку автора, «симфонічна картина "Награвання" належить до опоестизованого втілення скомороства» [24, с. 46]. Обґрунтовуючи таку концепцію, вона зазначає, що паралель з прадавньою культурою скоморохів створюється за рахунок обрання самого танцювального жанру награвань (як різновиду аматорського музикування), репрезентації тембрів близьких до інструментального ансамблю мандрівних музикантів (флейт, кларнетів), мозаїчності будови, яка уподібнюється імпровізаційності.

Концертам композитора присвячена магістерська робота А. Мікаеляна «Концертно-камерний жанр в творчестві С. Турнеєва», в якій обрана певна жанрова сфера і, відповідно, жанровий підхід до осмислення концертів в творчості С. Турнеєва [42].

Є. Белова обирає образно-семантичний ракурс, досліджуючи національну картину світу й образи України, представлені у симфонічних фресках «Тарас Бульба». Автор висвітлює формування жанру «симфонічні фрески», втілення різноманітних характерів, реалізованих через темброву драматургію, окремо виділяє аспект використання композитором ударних інструментів [10].

У критичній розвідці М. Борисенко містяться стислі, але вдумливі зауваження про образність творів, композиторський стиль, типи висловлювання, мовно-стилістичні засоби. «Музика Сергія Турнеєва нерідко асоціативна, а її образність графічна, візуальна, завдяки чому й пластика форми стає «зримою». Її головний маркер – реплікативність, з одного боку, та рухомість, варіантність, пов'язані з «проростанням» із початкового тематичного зерна, – з іншого. Після експонування воно живе та пульсує упродовж усієї форми, «в'яже» і оновлює її, влітаючи в музичну матерію нові інтонації. У цьому відкривається пильна увага автора до голосоведення, гнучкого фразування, що немов «дихає», та, нарешті, – мелодії у її сучасному розумінні. Безсумнівно, саме мелодизм, який найяскравіше проявляється у повільних частинах творів композитора (*Adagio* з Концерту для кларнета і струнного оркестру в стилі бароко, друга частина – *Contemplativo* – «Пасторалей»), що вбирає улюблені Сергієм Турнеєвим лінеарність, виразовість інтонаційного «жесту» інструментального чи квазікантиленного типу, нерідко пастельних м'яких ладових відтінків у змішаній діатоніко-хроматичній системі тощо, – стає відлунням вишуканої музикальності, особливого ліризму, а, можливо, прихованого романтичного світовідчуття українського автора» [15].

Узагальнюючи, зауважимо, що у проаналізованих роботах є цінні спостереження щодо стилю та музичної мови композитора, проте відсутні

грунтовні і систематичні наукові положення стосовно оркестровки та оркестрового стилю С. Турнеєва. З огляду на те, що дослідження оркестрового стилю передбачає проникнення у специфіку композиторського мислення та особливості музичної мови, спробуємо на основі власних аналітичних розвідок музики С. Турнеєва (в тому числі і неоркестрових творів) виявити загальні принципи його музичного мислення і художньо-естетичних настанов його творчості.

Серед основних принципів композиторського мислення С. Турнеєва назовемо:

- синтетичність як домінуючий, адже С. Турнеєв належить до митців, формування яких відбувалось в останню третину ХХ століття – період, який традиційно в музикознавстві визначається як «доба великого синтезу» [7], [25], [77], на естетичному, мовно-стилістичному та технологічному рівнях;
- тяжіння до *квазі-програмної* або *жанрової* музики, де найяскравішим елементом жанровості виступає концертність;
- баланс між *традицією* та *евристикою* (*новаторством*), де *традиційність* окреслюється колом жанрів, обраних композитором (прелюдія, варіації, соната, сюїта, концерт), які зумовлюють використанням типових моделей форми, а *новаторство* – тяжіння до синтезу різностилістичних елементів на рівні музичної мови і синтезу на рівні стилю.

Зважаючи на домінування синтетичності як провідного принципу композиторського мислення, естетико-стильовими і мовно-стилістичними принципами творчості композитора є:

- вплив неофольклоризму, необароко, неоромантизму, що переплавляється в цілком оригінальний стиль;
- оперування різними типами тематизму (поспівковий тип; теми, які тяжіють до класико-романтичної структури; теми за типом «ядро-розгортання» [13]; а також в застосування різних засобів розвитку

тематизму (варіативний, варіанто-варіаційний, поліфонічний, комбінаторний [12] тощо.

- звернення до широкого кола образів, які мають народно-жанрову основу («Награвання» «Тарас Бульба», «*Waldbua*»), генетично походять від барокових та романтичних витоків («Концерт у стилі бароко», «*Lamentoso*», «Ескіз»);
- відповідно до кола образів, обрання традиційних оркестрових жанрів, що сформувалися у професійному музичному мистецтві Нового часу і Новітнього часу: концерти для соліста/солістів з оркестром, оркестрові прелюдії, сюїти, увертюри, кантати, симфонічні фрески.

Щодо естетичних принципів в оркестровці слід зазначити: Сергій Петрович, наслідуючи принципи свого вчителя В. Борисова, своїм композиторським досвідом і в роботі в класі з фаху, завжди підкреслює, по-перше, зв'язок оркестровки із художнім задумом; по-друге, ясність, продуманість, чіткість в оркестровці; по-третє, не обтяженість зайвими деталями, функціональне призначення кожного елемента, а також логічність роботи з ним.

Вважаємо за потрібне детальніше зупинитися на особливостях *музичної мови*, зокрема, схарактеризувати *гармонію*. С. Турнеєв, як композитор кінця ХХ – початку ХХІ ст., оперує великою кількістю гармонічних технік: *тональність*, *хроматична тональність* (термін Н. Гуляницької, 1984 [27]), *політональність*, *модальність*, *атональність*. Слід зауважити, що лінійне мислення композитора впливає на формування гармонічної вертикалі.

Активне використання *поліфонії*, яка відіграє важливу формотворчу роль, продовжує традицію, закладену С. Богатирьовим. У своїй творчості С. Турнеєв частіше використовується *підголосковий* та *імітаційний* види, зустрічаються епізоди у техніці канону, фуги та фугатні розділи (особливо у масштабних опусах).

Широке застосування поліфонічних прийомів обумовлює специфіку оркестрової фактури в творах С. Турнеєва. У зв'язку з тим, що фактура – одне із

ключових понять в дослідженні оркестрового стилю будь-якого композитора, доцільним є звернення до робіт з теорії музичної фактури. Це праці Ю. Тюліна (1976) [66], Т. Бершадської (1978) [9]. В. Холопової (1979) [68].

Так, згідно з Ю. Тюліним, фактура систематизується у типізовані форми викладу, які мають назву «музичні склади». Вони розподіляються на *монодичні, поліфонічні, акордові та гомофонні*. Перший – це одноголосна мелодія (унісонна або з октавним подвоєнням) без супроводу [66, с.18]. Другий є багатолоссям з рівноправним виразовим значенням голосів [66, с.21]. Його підвидами є поліфонічно-підголосковий та гетерофонні склади. Третій вид складу «характеризується гармонічним сполученням звуків у монолітне ціле ... монолітність створюється ритмічною однорідністю усіх голосів»[66, с. 24]. Такий тип фактури, також, прийнято називати «хоральним», оскільки його походження пов'язано із вокально-хоровою музикою. Це перший тип фактури, в якому з'являється чітка музична ієрархія: верхній (або нижній) звук отримує мелодичну самостійність, а інші звуки з одного боку заповнюють гармонію, а з іншого – поєднують акорди між собою. Четвертий тип є більш всеосяжним. Розвиток вищезазначених типів фактури призвів до укорінення зверхності мелодії відносно інших елементів. При такому типі викладення утворюється триповерхова фактура із мелодією, гармонічним «фундаментом» у вигляді басу (частіше всього – нижній звук, не зважаючи на регістр), та серединою у вигляді акорду або акордової фігурації. Інша назва такого складу – гомофонно-гармонічний. В оркестровій фактурі мелодія може знаходитися у різних регістрах, а кількість фактурних поверхів досягати шести, проте принцип викладення у гомофонно-гармонічному складі залишається незмінним.

Ю. Тюлін наголошує на тому, що змішання основних чотирьох типів складів збільшує кількість видів фактури: *акордово-поліфонна* (поліфонізація голосів акордової фактури), *гомофонно-поліфонічна* (включення у супровід складної поліфонізації). Зі змінами у композиторській практиці, ускладнюється і спосіб викладення, що обумовлює створення так званої «вільної фактури». Крім того, цей термін можна розуміти як і швидко зміну способів викладення.

Музикознавиця В. Холопова виділяє схожі типи фактури, проте із детальним розглядом так званої «вільної фактури» (за Ю. Тюліним). Всі склади вона поділяє на дві групи – одноголосну та багатоголосну. До першої відноситься *монодія*, як давній тип фактури без багатоголосся. Друга ж містить у собі більшу кількість різновидів, упорядкованих згідно з хронологією їх еволюції: *органум* (раннє багатоголосся, у якому відбувається дублювання основного голосу у кварту чи квінту), *підголосковість* та *гетерофонію* (де декілька голосів рівноправні, проте є окрема регістрова ієрархія), власне *поліфонію* (імітаційну та неімітаційну різнотемну чи контрастну), *гомофонію* чи *гомофонно-гармонічний склад* (підпорядкування темі-мелодії усіх інших елементів фактури), *акордовий склад* (дублювання ритмічної лінії мелодії іншими голосами), *гомофонно-поліфонічний склад* (де гомофонія розвивається до полімелодичності, а поліфонія регулюється функціонально-гармонічною організацією), *поліфонія пластів* (контрапунктування багатозвучних фактурних слоїв), *пуантилізм* (поліфонічна фактура, яка складається з звуко-точок) та *сверхбагатоголосся* (поліфонічна фактура, в якій неможливо прослідкувати за загальним рухом усіх голосів) [68, с. 5-8].

Так як основним дискурсом роботи Г. Бершадської є гармонія, то і фактуру вона розглядає з точки зору викладення співзвуч та акордів. Спираючись на досвід Ю. Тюліна, вона не розглядає монодичну фактуру (бо гармонія формується поєднанням двох і більше голосів), проте приділяє увагу поліфонічному та гомофонному видам. Розглядаючи питання фігураційних перетворень, Г. Бершадська систематизує тези свого попередника і складає систему фігураційних прийомів: *колористичне нашарування* (подвоєння голосів, що не має самостійного значення), *гармонічна фігурація* (почерговий рух по тонах акорду), *ритмічна фігурація* (повтор тону або комплексу тонів), *мелодична фігурація* (мелодизація супроводжуючих голосів, які відступають від опорних акордових тонів) [9, с. 197-199].

На нашу думку найбільш зручною в контексті нашої роботи є класифікація, надана у праці В. Холопової [68], яка враховує композиторську

практику музики ХХ століття і більше детально, ніж Ю. Тюлін [66], виокремлює типи фактури, які зустрічаються саме у сучасній музиці.

Беручи до уваги проаналізовані наукові праці, зокрема роботу В. Холопової, у творах С. Турнеєва виділяємо такі типи оркестрової фактури: *гомофонно-поліфонічна*, власне *поліфонічна* та *поліфонічно-сонорна* – граничний різновид поліфонічної фактури, який за звучанням наближується до сонорної⁴.

Висновки до Розділу 1

У результаті аналізу наукової літератури з питань інструментування, оркестровки, інструментознавства, історії та теорії оркестрових стилів нами виявлено, що поняття «оркестровий стиль» є загальноживаним, проте розробленим недостатньо. Підсумовуючи напрацювання дослідників у цій сфері, доцільним є об'єднання робіт у три групи: 1) підручники та посібники, де викладені практичні рекомендації з інструментовки та оркестровки (М. Глінка, Г. Берліоз, М. Римського-Корсаков, Д. Клебанов, М. Чулакі, М. Зряковський, В. Пістон, М. Агафоннікова, Г. Банщикова); 2) книги, в яких досліджується історія оркестрового мистецтва в цілому, історії та теорії оркестрових стилів на рівні епох або індивідуального стилю (А. Карс, Г. Благодатов, Ю. Фортунатова, С. Бородавкіна, І. Шабунової, І. Барсової, А. Веприка, С. Коробецької); 3) роботи, що в цілому або окремими розділами присвячені питанням оркестровки, оркестрового письма та оркестрового стилю, навіть якщо це поняття не фігурує у назві (В. Холопова та Ю. Холопов, А. Шнітке, Г. Дмитрієв, В. Цитович, Г. Савченко).

Виявлено, що в проаналізованих роботах, попри відсутність визначення поняття «оркестровий стиль», містяться цінні наукові положення щодо естетики та технології оркестровки, міркування про обумовленість технологічних прийомів художнім задумом. Це свідчить про те, що

⁴ Сам композитор не вважає це сонорною фактурою, але ми думаємо що називати такий тип фактури є доречним.

узагальнююче поняття «оркестровий стиль» червоною ниткою відчутно проходить крізь роботи такого плану.

Єдиною роботою ґрунтовною роботою, в якій здійснено узагальнення величезного досвіду, накопиченого у науковій літературі з оркестровки, історії та теорії оркестрових стилів, є монографія С. Коробецької «Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність». У ній автор висвітлює історію оркестру та оркестровки, формує концепційну теорію оркестрового стилю та складає категоріально-понятійний апарат. Розглядаючи оркестрові твори, як окремий сферу композиторської діяльності, С. Коробецька пов'язує їх формування із соціо-культурним запитом, власне композиторським мисленням (а саме тяжінням до монументальності, об'ємності), розвитком музикування та розширенням кола засобів музичного висловлювання (стилі, жанри тощо). Автор чи не вперше дає чітку дефініцію: *«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»* [36], – таким чином систематизуючі свої пошуки в єдину концепцію.

У подальшому здійснено проєкцію загальнотеоретичних положень щодо оркестрового стилю на індивідуальний композиторський стиль С. Турнеєва. Виходячи з дефініції оркестрового стилю С. Коробецької, згідно з якою оркестровий стиль не може розглядатись поза мисленнєвих, естетичних, культурно-соціальних, стильових та особистісних чинників і є найвищою єдністю змісту і мовно-виражальних засобів, нами розглянуто і систематизовано: 1) факти творчої біографії композитора, жанри його творчості; 2) принципи композиторського мислення С. Турнеєва; 3) естетико-стильові і мовно-стилістичні принципи його творчості; 4) естетичні принципи оркестровки С. Турнеєва; 5) типи оркестрової фактури.

РОЗДІЛ 2

ОРКЕСТРОВИЙ СТИЛЬ С. ТУРНЄЄВА В ЄДНОСТІ СТІЙКИХ ПРИНЦИПІВ І РІЗНОВЕКТОРНОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОШУКІВ

2.1. Специфіка жанрового рішення симфонічної картини «Награвання» і його відбиття в оркестровці

Одним із яскравіших та колоритних творів у доробку композитора С. Турнеєва є симфонічна картина «Награвання», датована 1984 роком (із наступною редакцією 1986 року, яка стала відомою широкому загалу). Сам автор називає це «першою самостійною роботою», тобто першим твором, що написаний за стінами своєї творчої альма-матер.

Розглядаючи етимологію слова «награвання», необхідно відзначити, що воно походить від слова «награвати», яке має декілька значень: 1) грати (на інструменті) тихо, одноманітно або недбало; 2) передавати основну мелодію [46]. Окрім цього, більш точне тлумачення слова «награвання» знаходиться в еквівалентному йому російському «наигрыш», яким позначається «народна інструментальна мелодія із супроводом; частіше застосовується до танцювальних, плясових мелодій»[47].

Враховуючи вищевказане, стають зрозумілими характерні ознаки, які знаходять свій прояв у структурі, музичній мові та оркестровці твору С. Турнеєва. Композитор визначає основну тематику симфонічної картини, як «зображення картини Давньої Русі». Слід зазначити, що інтерес до слов'янської історії була закладена ще під час навчання у класі В. Борисова, першою композицією, в якій композитор звернувся до теми давнини у сучасному переосмисленні, стала Фортепіанна соната (1980 р.). Обрана тема в оркестровій музиці потребує багатства колористичних засобів. Тому склад оркестру в «Награваннях» вражає своїми розмірами та різноманіттям: дві флейти (включаючи флейту пікколо), два гобої (включаючи англійський ріжок), два кларнети *in B* (разом з кларнетом пікколо *in Es*), два фаготи (разом із контрфаготом), чотири валторни *in F*, три труби *in B*, три тромбони, туба, литаври, трикутник, бубен, малий барабан, тарілки, великий барабан, ксилофон, арфа та

смичковий квінтет (скрипки перші, другі, альти, віолончелі, контрабаси). Відповідний інструментальний склад можна ідентифікувати, як великий потрійний симфонічний оркестр з видовими інструментами та розширеною групою ударних. Важливим зауваженням буде, що хоча така значна кількість інструментів і характерна для великих симфонічних полотен композитора (іншим прикладом слугують симфонічні фрески «Тарас Бульба», які отримають розгляд в подальшому), але використовується не часто. Тяжіння до цієї тенденції пояснюється двома причинами: 1) оркестрове мислення композитора частіше звернене до «камернізації» фактури (як прояву однієї з парадигм ХХ століття); 2) суто практичне оперування конкретним оркестровим складом, який є в наявності у відповідному географічному регіоні. Повертаючись до симфонічної картини «Награвання», можна зрозуміти, що видові інструменти та велика група ударних є виявом колористичної оркестровки, адже тембр відіграє важливу роль і бере активну участь у розвитку музичного матеріалу та процесі формотворення.

В плані музичної мови твір відсилає до закономірностей «неофольклоризму» – течії в європейській музиці ХХ століття, у якій засоби індивідуального музичного письма синтезуються з фольклорними. Відмінними рисами музики неофольклоризму є перемінний метр, ладо-інтонаційні утворення характерні для архаїчного мелосу, активність та енергійність ритміки, застосування властивих фольклору принципів формотворення. Ті ж самі риси можна віднайти у «Награваннях» С. Турнєєва: музичним темам властива поспівковість, лаконічність, опора на терцово-квінтові інтонації. Ритмічна основа є вільною, не вкладається у чітку схему, тому композитор застосовує перемінний метр. Крім цього, зв'язок із українським мелосом виявлено у характерних *ритмо-формулах*. Окрім суто «фольклорного» коріння, музична мова пов'язана із мисленням самого композитора, для творчості якого характерні концентрований тематизм, підвищена інформативна наповненість, мислення чіткими структурами.

У гармонії домінує *хроматичний тоналізм* – «централізована звуковисотна система, елементами якої є ієрархічно супідрядні одиниці гармонійної мови, що утворюють різні типи функціональних структур» [27, с. 80]. Тонікою в такій системі є елемент, який наділений властивістю провідного компонента у функціонуванні всієї системи, а сама ладо-тональність складається з великої кількості елементів, що узгоджуються між собою на основі фонічних зв'язків. В «Награваннях» це характеризується у формуванні гармонічної вертикалі за рахунок горизонтальної лінії, яка виходить за межі класико-романтичної ладової структури. Такий підхід призводить до того, що в окремих випадках гармонічна побудова в одних пластах протиставляється гармонічним побудовам в інших – у такому випадку фактура набуває рис *політональності*. Ще одним способом надання звучанню «архаїчності» слугує звернення до ладової структури українського архаїчного мелосу, а саме трихорду та пентахорду.

Характерною рисою композиторського мислення С. Турнеєва є відведення важливої ролі поліфонії в організації оркестрової тканини і формотворенні. Використання *підголоскового* та *імітаційного* видів є провідними у «Награваннях», бо саме такий тип підкреслює давнину з одного боку, і зв'язок із народним мелосом, з іншого. Проте нерідким є застосування контрапунктуючих голосів, які насичують фактуру, роблять її мелодично поліваріантною. Тотальна поліфонізація обумовлює застосування *квазі-фугатних* епізодів, які з'являються в кульмінаційні моменти. Виходячи з вищезазначеного, стає зрозумілим коло способів розвитку тематизму, а саме: *варіаційний, варіантно-варіаційний, розробковий, секвенційний та імітаційно-поліфонічний*.

При визначенні музичної форми виникає колізія, бо авторське бачення не завжди співпадає із аналітичною думкою, що пост-фактум осмислює твір⁵. Адже твір ХХ століття, як правило, є явищем із складною просторово-часовою

⁵ В статті І. Горбунової Особливості втілення сміхової культури скоморохів у сучасній українській музиці (на прикладі симфонічної картини «Награвання» Сергія Турнеєва) пропонується такий погляд на форму: «складна тричастинна з рисами інших форм» [24].

організацією, форма якого може бути інтерпретована з різних позицій. Ми вважаємо, що форма твору є тричастинною (на макрорівні), що синтезує риси варіаційної форми та форми рондо.

Розділ А – експонування та варіатно-варіаційний розвиток короткої поспівкової теми *a*. Розглянемо цю тему, яка викладається в межах чотирьох тактів (тт. 2-6) у *флейти-нікколо* на фоні *тремоло* перших, других скрипок та альтів. Вона народжується з мало-терцової інтонації (*g3-e3*), котра повторюється чотири рази, з наступним захопленням верхніх та нижніх звуків, які поступово заповнюють пентахорд. Поспівкою-ядром, таким чином, є мала терція, з якої виростає коротка діатонічна тема. Особливістю її ритмічної організації є застосування синкопи на другій та третій долях такту, яка надає руху прихованої тридольності в розмірі 4/4, створюючи певну ритмо-формулу, викладену як «*чверть-восьма-чверть-восьма-чверть*» (♩♩♩♩). Наступний такт встановлює розмір 3/4, який зберігається два такти і останній звук теми (*f3*) триває в такті 3/2. В результаті змінна ритмо-метрична основа музичного процесу формує змінність акцентів і нерівномірну довжину тактів.

Тема діатонічна, опора на *соль* дозволяє трактувати її як міксолідійську діатоніку. Струнно-смичкові інструменти утворюють шар фактури, який виконує функції фону на *тремоло* – *des 2* (штучний флажолет у альтів) – *a2-d3-as3* – зчеплення збільшеної та зменшеної квінти через чисту кварту можна інтерпретувати як гетерофонне розщеплення квінти *d-a*. В наступному чотиритакті (тт. 7-10), тема повторюється у першій флейти зі збереженням всіх метро-ритмічних і ладово-гармонічних особливостей (див. додат. a1).

Зрушення відбувається лише в нижньому шарі фактури: додаються віолончелі, встановлюючи басовий голос *c1* (зазначимо при цьому, що це поки що найнижчий звук), які дають новий відтінок гармонії. Зазначимо, що струнні грають у динаміці *pp*, створюючи легке, прозоре звучання, яке поступово розширюється вниз, завойовуючи низький регістр. Трикутник (виконуючи підкреслюючи функцію), арфа (яка перешаровує мелодійні фрази короткими сплесками) та кларнети (використані як гармонічна педаль) теж застосовані у

середньо-високому регістрі. Доречним є вказати, що ладова структура цих інструментів не вступає в дисонанс з фоном смичкових.

Третє проведення основної теми, якому також передують коротка фраза у арфи на гармонічній педалі кларнетів, знов передається флейті-пікколо (тт. 11-14). Це проведення позначено змінами в інтервальній (зміна опорної малої терції на велику) та у ладовій (що набуває вигляду *сі-лідійської*) структурах. Крім теми, зміна ладового комплексу проходить у смичковій групі: на рівні акордики, з урахуванням енгармонічної заміни, відбувається розщеплення *сі-мінорного-септакорду* (*h-c-cis-d-e-gis-a*), що у комбінації із темою утворює поліладову структуру (мажоро-мінор). Разом із тим, знову розширюється фактурно-регістровий простір завдяки вступу контрабасів із звуком *h* [малої октави].

Від т. 11 *експозиційний* тип викладення змінюється на *розвиваючий*, що виявляється в активному тематичному та тонально-гармонічному розвитку, бо в наступному проведенні у темі великої флейти залишаються лише низхідні терції. Драматургічне розгортання відбувається за рахунок підключення інших інструментів дерев'яної групи. Тему в основному вигляді у середньо-високому регістрі, але з додаванням нижньої кварта, проводять гобої (тт. 17-19); так само, але на октаву вище її повторюють флейти, а гобої у своєму регістрі транспонують вниз на півтон (тт. 19-21), утворюючи паралельні *нони*. Фоновий поліакорд смичкових розширюється регістрово, охоплюючи діапазон від малої до третьої октави, але завдяки відключенню віолончелей та контрабасів набуває більш легкого тембрового звучання. Долучаючи до проведення теми інші інструменти дерев'яної групи (а саме кларнети та фаготи), підкреслюючи їх акцентами низьких струнних, арфи та трикутника та посилюючи динаміку, композитор створює драматургічне крещендо.

Надалі варіантно-варіаційні перетворення теми *a* пронизують всю частину до кінця, складаючи своєрідну *варіаційну* форму. Варіації створюються не стільки за рахунок ритміко-фігураційних перетворень, а суто оркестровими засобами – змінюючи тему темброво, регістрово та фактурно. Тема


проводиться у нижньому регістрі віолончелями та контрабасами, залишаючи ритмо-формулу, а не цілком весь мотив (тт. 30-31). Далі, з цифри 2 (тт. 32) вона виконується цілком, але піддається ладово-тональній трансформації у різних групах оркестру: смичковими (другими скрипками, альтами, віолончелями та контрабасами) у *ре-локрійському* (з низькими четвертим та п'ятим ступенями), важкими мідними (трубами та тромбонами) у *H-dur*. Разом із тим у якості акцентуації додаються високі дерев'яні духові, що виконують окрему ритмічну функцію на інтонаційному матеріалі теми (мала терція). Додаючи інструменти, композитор насичує оркестрову фактуру підголосками, які мають вигляд варіантного викладення основної теми, трансформованої за ритмічним, або інтонаційно-регістровим способом (див. додат. а 2).

Таким же чином вирішено епізод оркестрового тутті у ц. 4: мідні інструменти грають основну тему на тон нижче (*f-es-f-es-f*) акордовими співзвуччями гетерофонного розщеплення (як струнні у початковому експонуванні теми), а дерев'яні духові виконують триольний остинатний ритм, що інтонаційно охоплює малу терцію (тим самим створюючи варіант теми). Струнні мають найбільш насичену за ритмічним показником фактуру, проте вона спрямована на підтримку основного тону *g*, що є органічним пунктом (у контрабасів та фаготів). Завершується тутті поступовим оркестровим *дімінуендо* (зменшення гучності та виключення груп інструментів). Цікавим є використання ударних як носія тематичної функції: наприкінці тутті ритмо-формула основної теми проходить поперемінно у литавр, дерев'яної коробочки та вібрафону.

Друга частина *B* представляє собою *рондо* з чергуванням теми-рефрену *a* (із першої частини) з новими темами *b*, *c*, *d* та *e*, які не створюють суттєвого контрасту, бо написані в одному жанровому ключі – ігрові теми-мотиви, поспівкової структури. Тема *b* на початку цифри чотири викладена з більш широким діапазоном (*c2-c3*) і за своїм тональним показником має риси *ес дорійського*. У її виконанні приймають участь гобой, кларнет *in B*, та малий кларнет *in Es*. За тембральним забарвленням вони схожі, бо знаходяться у

одному регістрі. Такий «гнусовато-пищаций» відтінок створює алузію на народні дерев'яні інструменти: жалейку або ріжок. Переходячи від одного інструмента до іншого, тема *b* розвивається на рахунок оркестрової фактури, при цьому не трансформуючись інтонаційно або ритмічно. На початку свого експонування вона виконується гобоєм соло з трикутником, який акцентує сильні долі тактів. Але з кожним новим проведенням оркестровий простір розширюється за рахунок додавання другорядних елементів: гармонічних педалей у вібрафона, флейт та валторни; ритмізованого висхідного арпеджіо у арфи з піцикато струнними та акордів.

Насичення оркестрової фактури логічно витікає у появу теми-рефрену *a* в цифрі 5. Вона викладена у повній групі дерев'яних духових (а згодом у валторн і труб). Проходить один квадрат (вісім тактів), ритмічно виглядає дещо стисло – композитор вкладає її у розмір 4/4 (хоча у минулих проведеннях відбувалися метричні чергування 4/4 та 5/4) – і гармонійний комплекс повертає нас до початкового. Після цього з'являється епізод *c* у цифрі 6, характерними рисами якого є: метрична перемінність (чергування розмірів 3/2, 5/4, 4/4 та 2/4), тема широкого дихання квінтового діапазону (соло англійського ріжка, у наступному з додаваннями гобоїв та переходом до скрипок), епізодична поява минулої теми *b* (пікколо в високому регістрі), яке з щеплює загальну драматургію.

Коротке проведення (чотири такти) теми-рефрену зумовлює у цифрі 7 початок епізоду *d*. Рухлива тема терцового складу, із характерною ритмо-формулою *восьма-дві шістнадцятих- чотири восьмих-чверть* () , що само по собі спонукає до розсортування матеріалу шляхом передачі теми від інструменту до груп. Плавність цієї передачі обумовлює контр-тема більшої за тривалостями у фагота та гобоя. Акцентовані гармонічні вертикалі у струнних на сильну та слабку долі та висхідні пасажі дерев'яних духових приводять до драматургічного крещендо, яке витікає у єдиний більш-менш контрастний епізод *e*.

Він відрізняється своєю стриманою енергетикою та напруженістю. Вперше композитор для експонування теми використовує низький регістр: педаль на ноті *B1* у контрабаса та контрфагота слугує підтримкою двом фаготам в октаву, що грають тему діапазоном *C/c* [великої/малої] – *c/c1* [малої/першої], але з чотирикратним повторенням основного тону із наступним висхідним хроматизмом. Такий тип викладення створює ефект «невидимої загрози», явно контрастуючи із минулими епізодами скерцозного характеру. Поступове додавання інших груп інструментів розширює оркестрову фактуру доводячи до кульмінаційного тутті.

Якщо прослідкувати загальній розвиток усього розділу *B*, то можна дійти висновку, що він виникає за рахунок трансформації тематичного матеріалу і темброво-фактурних змін. Це все відбувається швидко та нерозлого, що створює ефект строкатості і святковості. Організацією форми керує ігрова логіка та комбінаторика.

Третя і остання частина *A1* – синтетична реприза, в якій із значними трансформаціями обігруються головна тема-рефрен із частини *A* та інші теми із частини *B*. При чому, викладення основного музичного матеріалу відбувається не тільки шляхом співставлення одного мотиву із іншим, але і синтезу цих мотивів за рахунок поліфонічних прийомів контрапунктування.

Структура форми симфонічної картини «Награвання» знаходиться у прямій кореляції із драматургією. Перший розділ *A*, як експозиція, має свій вступ, розвиток, місцеву кульмінацію та своєрідне підсумовування. Навпаки, в другому розділі *B* подієвість підвищується за рахунок введення нових тем, стиснення їх проміжку звучання, створюється більша кількість емоційних підйомів, що витікає у головну кульмінацію. В третьому розділі *A1*, окрім повторення головних тез із розділу *A* та загального підведення підсумків, домінуючою стає драматургічна модель із розділу *B*, яка в кінці отримує свою власну кульмінацію (див. додат. а3).

Так як тематичне мислення композитора виявляється на рівні теми-мелодії, одним із домінуючих типів фактур є гомофонно-поліфонічна. Разом із тим, як

ззначалося вище, поліфонія відіграє не останню роль у формотворенні, тому не рідкі епізоди із власне поліфонічною фактурою. Із розвитком поліфонічного мислення С. Турнеєва виникає особливий, граничний різновид поліфонічної фактури, який за звучанням наближується до сонорної (сам композитор не вважає це сонорною фактурою, але ми думаємо що називати такий тип фактури є доречним).

При характеристиці насиченості фактури, можна застосувати такі абстрактні поняття як «прозора» та «щільна». Перша відзначається визвученністю усіх тематичних нашарувань, навіть при багат шаровій насиченій оркестровці. Друга, частіше всього, зустрічається у кульмінаційних епізодах, особливо при загально оркестровому звучанні «*tutti*». Досягається воно вертикалізацією (при «прозорій» фактурі можна казати про лінеарність) із точними дублюваннями, що надає більш масивного звучання.

Говорячи про оркестрову фактуру, нерідко звертають увагу на таке поняття як «оркестровий простір». У творі «Награвання» Сергія Петровича робота із ним відбувається за рахунок використання полярно-різних регістрів (високого та низького, або середнього та високого). Проте вкрай високого, або вкрай низького в його партитурі не зустрічається, як у творах інших композиторів ХХ століття. Іноді простір насичується за рахунок роботи виключно в середньому або високому регістрі без залучення низького. При цьому ключова роль відводиться і динаміці, котра є диференційованою для кожного із оркестрових пластів.

Очевидно, що при такій функціональній вибудованості з'являються особливі умови трактуванні різних груп інструментів. У «Награваннях» група дерев'яних духових – є основною, як носій народної семантики. Їй доручаються усі оркестрові функції. При цьому рівнозначною групою можна назвати струнно-смічкові інструменти. Але враховуючи інтерес композитора до дерев'яних духових, застосування смічкових не є настільки активним.

Найменш поліваріантно використані мідні духові, яким доручаються короткі мелодійні фрази та контрапункти, гармонічні педалі, басова функція,

темброва акцентуація. Можна говорити про деяку не рівнозначність мідної групи відносно струнних та дерев'яних; їх застосування фрагментарне та епізодичне, частіше у розділах з найвищою подієвістю. Це не дивно, адже семантика мідних духових пов'язана, перш за все, із воєнною або церковною сферами. Не зважаючи на таке трактування, серед мідних інструментів виключенням є валторни, що активно використовуються у якості гармонічної педалі. В ще меншому балансі, в порівнянні з іншими групами, знаходяться ударні інструменти, які відіграють суто колористичну або підкреслюючу ролі (хоча зустрічаються і сольні епізоди, де ударні протиставляються іншим групам, стаючи носієм контрапунктуючого ритмо-мотиву).

Виходячи з трактовки груп, можна дійти висновку, що виражальні можливості інструментів є основою реалізації тембрової-драматургії, яка водночас відіграє активну роль у формотворенні. При цьому, органічним є використання сольних інструментів для експонування теми або її тембрового пере забарвлення. Частіше у якості солюючих виступають інструменти дерев'яної групи.

Резюмуючи спостереження щодо принципів оркестровки в «Награваннях», яка є основним рушієм загальної драматургійної концепції, можна віднайти притаманні композиторському мисленню С. Турнеєва ознаки синтетичності. Картинність «Награвань» обумовлює застосування широкого спектру різноманітних засобів колористичної та функціональної оркестровки, які знаходяться у тісній взаємодії. Функціональна оркестровка «працює» на вибудованість форми, а колористична – на зображальність, картинність. Потрійний склад оркестру уможлиблює велику кількість тембрових комбінацій, що «грає» на оркестровий колорит. Зміни типів оркестрової фактури (гомофонно-поліфонічної, суто поліфонічної) сам композитор уподібнює змінам кадрів, що дозволяє на одне і те ж саме подивитись з різних боків. Це (разом із зміною тембрових комбінацій) є імпульсом руху на рівні форми та драматургії, і, одночасно, сприяє тій колоритній картинності, яка закладена в художньому задумі. Твір «Награвання» С. Турнеєва, незважаючи на статус

«проби пера», вже містить у собі ті тенденції, що будуть прослідковуватися у наступних оркестрових полотнах композитора.

2.2. Особливості втілення принципів оркестрового стилю в Концерті для гобоя, фагота і камерного оркестру

У творчому доробку С. Турнеєва жанр інструментального концерту займає особливе місце. З під його пера вийшло п'ять творів, які або мають таку назву, або мають риси цього жанру (усі вони були перераховані у підрозділі 1 Другого розділу). Тяжіння до жанру концерту та концертності як особливого типу висловлювання обумовлено, на нашу думку, типом композиторського мислення С. Турнеєва, що передбачає орієнтацію на естетику показу, репрезентативність, колористичність.

Перш, ніж розглянути твір Сергія Петровича, необхідно з опорою на наукову літературу систематизовано викласти характерні риси та закономірності, властиві жанру концерту. Висвітленню цього питання присвячені праці багатьох науковців. У своїй роботі ми звертаємося до напрацювань О. Антонової [2] та О. Самойленко [58].

У дисертації «Жанрові ознаки інструментального концерту та їх втілення в передкласичний період» О. Антонова спирається на поняття «жанрово-комунікативної ситуації» (за Є. Назайкінським). Цей феномен обумовлений низкою факторів: просторові умови виконання, число членів комунікації і характер їх участі в спілкуванні, життєвий контекст. При їх наявності створюється особливий «жанровий контекст», який в свою чергу проявляється через «матеріальну» (нотний текст твору) та «ідеальну» (сприйняття звукового тексту слухачами) ситуації. Спираючись на роботи інших науковців, О. Антонова виділяє характерні риси концерту, серед яких: *риторичність* (домінуюче положення соліста, його емоційна гіперболізація, образно-інформаційна насиченість, вираження особистості), *діалогічність* (чергуванням партій соліста/солістів та оркестру, або спільне висловлювання; при цьому діалог має вигляд злагоди чи суперечності, де різні елементи можуть

конфліктувати, або навпаки створювати політематичні сплетення), *солювання* (передбачає віртуозність та деяку імпровізаційність партії соліста, відмінної від інших партій) та реалізацію принципу гри (що виявляються у таких фігурах ігрової логіки як «прийом концерту-змагання», «гра *форте* та *піано*», «зміна модусу», «зупинка дії»). Наявність цих факторів знаходяться у кореляції із «атмосферою» концерту, яку позначають терміном «концертність». У якості її основних елементів О. Антонова розглядає «*віртуозність* партії соліста, барвистість (що виникає завдяки багаторазовому порівнянню) *tutti* та *solo*, підвищена рельєфність тематизму, підкреслена фігураційно-пасаажним матеріалом, переважання ігрової логіки розгортання матеріалу» [2, с. 9].

Музикознавиця О. Самойленко у дисертації «Жанрова природа інструментального концерту та концертна творчість А. Ешпая», так само як і О. Самойленко, виявляє схожі ознаки концерту. Проте, її концепція базується на втіленні «ігрового початку» у музиці. Він проявляється за такими характеристиками: свобода (від реальності), нематеріальна мета гри (принципова ненаправленість на результат); процесуальність («задоволення отримано не від досягнення результату, а від самого процесу гри» [58 с. 8]; усвідомлення видимості, умовності; наявність і усвідомлення існування бар'єру «гра/не-гра»; наявність «глядацької присутності» (моменту відсторонення від ігрової реальності, одномоментного «погляду зі сторони» (ситуації «сам собі глядач» або «як якби»)» [58, с. 8]; втілення в грі узагальнених афектів; розподіл ігор на два типи - цільові (змагальні) та рольові (театр). Гра є властивістю концертного жанру і способом реалізації основних її принципів: *естетичного* і *драматургічного*, а також необхідною умовою виникнення «жанрово-концертної ситуації».

Систематизуючи основні напрямки вивчення жанру концерту, особливо звертаючи увагу на концерти ХХ століття, О. Самойленко виводить таблицю принципів класифікації концертів, яку в стислому виді можна зобразити так:

- розподіл за складом виконавців (*сольний* або *оркестровий*);

- розподіл за концепцію: *симфонізований* (концерт будується за принципом драматургії сонатно-симфонічного циклу) та *віртуозний* (де основним рушієм драматургії є гра);
- розподіл по стилістиці: суто хронологічно-історичні (епох бароко, класицизму та романтизму) та концерти ХХ-ХХІ століть – *класичний* (продовжує розвиток традицій; до нього автор відносить концерти неокласичні, неоромантичні та фольклорні або «ґрунтовий» («цитують або асимілюють пласти народно-національного тематизму і (або) відтворює стилістику старовинної церковної музики, тобто твори з явними ознаками національного колориту, мови» [58, с. 15])) та *радикальний* (відсторонення або ігнорування напрацювань минулих епох, створення нового за формою викладення твору);
- розподіл за «чистотою» або «змішанням» жанрових ознак: у першому випадку розуміється сам жанр «концерт»; у другому – кордонні жанри концерту-поєми, концерту-рапсодії та інші;
- розподіл за масштабом – великий концерт, та малий концерт (концертштюк); під масштабом розуміється не тривалість твору та кількість його частин, а широта композиторського задуму, що тяжіє або до розгорнутості, або до камернізації;
- розподіл за принципами формотворення: типові форми *класико-романтичної спрямованості*, типові форми *некласичної направленості* (можуть спиратися на інші традиції музикування, наприклад середньовічний хорал, православний духовний піснеспів, фольклор інших народів тощо), нетипові форми (будуються за власне композиторською концепцією, маючи унікальну структуру);
- розподіл за принципом взаємодії сольної та оркестрової партій: *домінантно-сольний*, *домінантно-оркестровий* та *паритетний* («біцентричний»);

- розподіл за наявністю ансамблю солістів: *concerto-grosso* (у суто-барокових або нео-барокових творах) та оркестровий (у концертах для оркестру) [58, с. 13-17].

Розглядаючи концертні твори С. Турнеєва та спираючись на вищевказаних дослідників, можна дійти певних висновків відносно їх [творів] класифікації. Для них характерним є класична стилістика (за О. Самойленко), яка продовжує розвиток класико-романтичної традиції. Основою для драматургії виступає власна концепція, яка регулюється ігровою логікою (за О. Антоною). При цьому концепція є симфонізованою, не дивлячись на домінуюче значення гри. За масштабом твори тяжіють до великого концерту, а «концертність» виявляється у барвистості та віртуозності. Необхідно додатково вказати що деякі композиції Сергія Петровича, котрі, хоча і не мають характерної жанрової назви, проте за своїми ознаками являються концертами або концерштюками. До таких можна віднести симфонічну картину «Награвання» (яка була детально розглянута у минулому підрозділі), твори «*Waldbua*» для труби та оркестру і «Елегію» для кларнета та оркестру.

Продовжуючи еволюцію тематики, закладеної у фортепіанній сонаті та розвинутої в «Награваннях», С. Турнеєв у 1990 році створює **Концерт для гобоя, фагота і камерного оркестру**. Його прем'єра відбулася 28 лютого 1991 року на сцені Луганської філармонії, де солістами виступили В. Міхальов (гобой), В. Лященко (фагот), а диригував Р. Нігматуллін. До написання твору, за словами автора, його спонукали декілька факторів. По-перше, виконавський запит гобойста В. Міхальова (чоловіка музикознавці Є. Міхальнової, яка запропонувала ідею створення симфонічних фресок «Тарас Бульба»). По-друге, власна ідея об'єднання задуму написання «двох окремих концертів для гобоя та фагота в один». По-третє, синтетичність жанру концерту, яка дозволяє розкрити потенціал як кожного із солістів, так і оркестру в цілому.

З огляду на це, обраний Сергієм Петровичем інструментальний склад відповідає усім критеріями його власної концепції. В цілому, подвійний концерт, як грандіозний за масштабом задуму твір, потребує належного

кількісного колективу. Звертаючись до надбань європейської музичної культури, можна прослідкувати тенденцію до застосування великих оркестрів у концертних жанрах починаючи з епохи класицизму. Подвійні концерти, на відміну від сольного, не були настільки поширеними у композиторській практиці до ХХ століття. Але у творчому здобутку В. А. Моцарта, Й. Гуммеля, Й. Брамса, та М. Бруха є як мінімум один твір цього жанру. Ситуація змінилась у ХХ столітті, коли інтерес композиторів до барокових шедеврів з одного боку, та «камернізація» оркестрового письма з іншого дозволили використовувати нетипові інструментальні склади. Тому подвійні концерти І. Стравінського, Б. Бартока, А. Онеггера, Х. Хензе та В. Лютославського виконуються або камерним оркестром (частіше з використанням струнно-смічкових), або ансамблем солістів (у випадку із І. Стравінським – взагалі тільки два солісти без супроводу інших інструментів).

Цю тенденцію підхопив і С. Турнеєв. Оркестровий склад його Подвійного концерту містить одну флейту, одну валторну *in F*, два ударних інструмента (трикутник, ксилофон), арфу, фортепіано, гобой та фагот соло та смичковий квінтет. Мобільність партій дозволяє використовувати їх, по-перше, як цілісний камерний оркестр (де духові інструменти представлені однією групою), по-друге, як камерний ансамбль (комбінуючи різні інструменти із фортепіано або арфою), та, по-третє, як оркестр солістів. В останньому випадку, у творі частіше солюють всі інструменти окрім смичкових, оскільки композитор мислить дану групу більш монолітно. Такий підхід в оркеструванні ніби нашоухує на дефініцію жанру як «концерт для духових, ударних, арфи та фортепіано зі струнним оркестром». Проте композиційна структура та організація музичної тканини підтверджують правильність обраної композитором назви.

Як було зазначено вище, Подвійний концерт за своїми тематичною та образною сферами підсумовує композиторські пошуки, розпочаті ще у студентські роки⁶. Про це свідчать побудова циклу (як в Фортепіанній сонаті), опора на неофольклоризм, активна роль поліфонії (зокрема імітаційної та

⁶ В рамках нашої роботи доцільним є об'єднання Фортепіанної сонати, симфонічної картини «Награвання», та Подвійного концерту у своєрідний триптих.

підголоскової) та полігармонічні структури (як у «Награваннях»). Незважаючи на це, твір має багато відмінностей від своїх попередників, бо вплив жанрових аспектів зумовлює коло прийомів та засобів композиторської техніки і оркестрового письма.

Цикл концерту двочастинний, організований вельми специфічно. Частини об'єднані лейттемою – короткою поспівкою з секундових мотивів, що звучить на початку концерту. Вона стає породжувальною моделлю для всього тематизму концерту. З неї походять зовсім різні, образно контрастні теми, причому всі вони містять секунду як центральний тематичний елемент. Таким чином досягається єдність циклу при тому, що між розділами форми в кожній частині створюються яскраві, іноді різкі образні контрасти. Кожний розділ відзначений особливими темпо-ритмічними, ладо-гармонічними та оркестрово-фактурними характеристиками.

Форма кожної частини своєрідна. У першій логіка формотворення обумовлена вільним чергуванням контрастних розділів, що «грає» на концертну (ігрову, діалогічну) логіку. В загальному плані вибудовуються п'ять крупних розділів. У першому (*A*) експонується основна лейттема в пасторально-ігровому звучанні. У другому (*B*) представлена лірична тема (від с. 10). Третій (*C*) від ц. 10 побудований на токатній темі. Розділ *D* має жанрову назву *scherzando*. Загальна драматургічна хвиля підводить до генеральної кульмінації (ц. 21), в якій проголошуються мотиви з теми *B*, замикає цей розділ каденція фагота. Репризний розділ (*E*) містить матеріал розділів *A* та *B* та речитатив гобоя. Кожний з розділів має особливе фактурно-темброве рішення, що сприяє формуванню індивідуалізованого звукообразу. Перейдемо до їх аналізу.

Експозиція **першої** частини викликає асоціації з експозицію «Награвань» вирішенням організації оркестрової фактури: флажолетний акорд скрипок у *другій* та *третьій* октавах з розщепленим гетерофонним співзвуччям *g2-as2-des2-d3*, підкреслений акордом арфи і ударом трикутника на сильну долю кожного нового такту. На цьому тлі, у темпі *Largo* звучить соло духового

інструменту – гобоя – яке побудовано за принципом секундо-терцевого оспівування тону f ($f-g-d-g-f$) у другій октаві тридцять другими тривалостями з наступним розширенням діапазону (див. додат. а4). У ц. 1 фактура не змінюється. Зміни відбуваються у звуковисотності за рахунок підвищення верхнього тону на секунду ($g-as-des-es$). Такий тип викладення дозволяє репрезентувати другого соліста – фагота. Його соло є інверсією теми гобоя ($f-es-as-es-f$), проте, як протискладення гобой вступає із власною темою у первинному вигляді, утворюючи варіантно-поліфонічний діалог. Подібне розгортання продовжується в *цифрі 2*, де гобой повторює тему, але на іншій висоті ($es-des-ges-des-es$). Тут же відбувається і зміна регістру фонового акорду, що звучить октавою нижче ($fis1-c2-d2-f2$). Як полярно-відсторонений образ трактується витриманий тон флейти на $c1$. Драматургійний розвиток досягається введенням теми-протискладення фагота (таким чином утворюючи вже фактурну інверсію) із подальшим нагнітанням за рахунок стиснення звукового часу меншими тривалостями у солістів (яке згодом скорочується до трелей) та *accelerando*.

Від ц. 3 – 1 т. починаються видозміни в організації звукової тканини. Поява нових рухомих елементів у вигляді *шістнадцятих* в арфи та особливої ритмо-фігурації у флейти (*триоль восьмими – чотири шістнадцятих – квінтоль шістнадцятими*) призводить до розгортання музичного часу. Крім того, ущільнення фактури досягається введенням інших інструментів у ц. 3 – валторни, фортепіано, віолончелей та контрабасів. Проте, початковий звукообраз не змінюється за рахунок проведення основного тематичного елементу у солістів із його ритмічним дублюванням флейти на остинатному тоні $c2$. Прикладом фактурної імітації можуть слугувати партії валторни (яка грає витриманий тон на $d1$, тим самим продовжуючи першочергову партію флейти) та фортепіано (підхоплює партію арфи від початку експозиції). Оркестровий простір розширюється за рахунок відкриття нових регістрів (особливо нижнього) та методу сонорно-поліфонічного викладу – кластерний акорд *divisi* високих струнних (розподіл на шість перших скрипок, п'ять других

та чотири альти), який поступово формується у горизонтальній проекції. Широта цього кластеру займає діапазон від *d* [малої] – *es2*, а його розгортання сприяє партія арфи, що триолями грає весь акорд від початкового звуку до його кінцевої структури. Завершення даного звукообразу припадає на укорінення основної теми *divisi* струнними у тому ж кластерному вигляді, та соло фортепіано на матеріалі партій солістів із сталим акордом усієї духової групи та арфи.

Другий розділ починається від ц. 5. Відмічений він збільшеним темпоритмічним маркером⁷ ($\text{♩}=80$) та новим типом організації музичної фактури, в якій велику роль відіграють поліфонічні прийоми. Комплекс засобів (фактура, метро-ритм, інтонаційність, тембр) сприяють формуванню нового звукообразу. Гобой соло виконує тему широкого дихання, яка відсилає до закономірностей знаменного розспіву: плавне інтонування по прилеглим тонам від *b2* великими тривалостями (половинними та четвертями), яке не вкладається у рівномірну метричну сітку (це призводить до чергування розмірів 3/4 та 4/4). У той же час, опорний мотив секунди, відсилає до *lamento*. Фагот соло імітує цю тему чотири такти по тому, але на *малу секунду* нижче (у вертикальній проекції – на нону через октаву) – від *a*. Факт імітації також розриває асоціації зі знаменним розспівом. Так само, через чотири такти вступає валторна з органним пунктом на ноті *d1*, із наступним квартовим ходом на *g2*. Група струнно-смичкових підхоплює партії духових, якісно не змінюючи фактуру. У подальшому прийом повторюється, проте метаморфозі піддається ритмічна сторона тематизму. Розгортання нотного матеріалу відбувається за рахунок поступового задіяння нових регістрів та додаванню інших інструментів оркестру.

Третій розділ різко контрастує попередньому і охоплює ц. 10-16. Зовнішній контраст досягається пришвидшеним темпом (*Risolto*), токатним типом викладення дрібними тривалостями (частіше *шістнадцятими* і

⁷ Темпові зрушення були і в минулих цифрах, але вони не мали значного впливу на кардинально нове сприйняття музичного матеріалу.

восьмими), гостро-акцентованою ритмікою, більш колористичним оркестровим письмом. Незважаючи на це, епізод не руйнує загальну драматургію, оскільки композитор підготовляє появу кожного нового звукообразу через інтеграцію його провідного елемента в останній фрагмент попереднього розділу. Опорними інтонаціями виступають секундові співвідношення з репетицією одного тона, а основним засобами розвитку обираються поліфонічні імітація та інверсія. Вкажемо також, що саме в даному розділі концерт для двох солістів набуває вигляду концерту для оркестру. Це обумовлене, по-перше, задіянням усіх оркестрових груп як носіїв основного тематизму; по-друге, строкатим письмом, в якому тембри калейдоскопічно змінюються задля барвистості; по-третє, швидким чергуванням двох типів щільності фактури – розрідженої (де грають два-чотири інструменти) та густо-насиченої (тобто *tutti*). Гобой та фагот соло також трактуються у двох іпостасях: як тематично-утворювальне ядро (як і в минулих епізодах, бо то продиктоване жанром) і як носії тембро-образу в загальній оркестровій драматургії.

За схожим принципом розгортається і *четвертий* розділ у ц. 16-21, позначений композитором як «*Scherzando*». Хоча така назва спонукає до пошуку легковісного та жартівливого, даний тип скерцо являє собою пост-модернове іронічне переосмислення жанру. Лінійна фактура із індивідуальною гострою ритмікою кожного з голосів продовжує енергетику, що була закладена у попередньому епізоді. Поступово нарощуючи динаміку та насичуючи оркестровий простір новими тембрами, композитор вибудовує *кульмінаційний* епізод концерту у ц. 21, що в драматургічному плані виконує роль «емоційного надриву». Багатошарове *tutti* вирішено за принципом синтезу тем з попередніх *episodів B* та *C*, викладених контрапунктично один до одного. При цьому утворюється єдиний сонор, в якому ідентифікації піддаються лише окремі інтонації. Загальний «хаос» підкреслюється ненотованою імпровізацією гобоя, яка за рахунок тембру, символізує індивідуалізоване «Я». Інші духові інструменти дублюють партії струнно-смичкової групи, утворюючи тембральні міксти та надаючи звучанню

щільності. В результаті, у *кульмінації* складається поліфонічно-сонорний тип фактури (див. додат. а5).

Логічним завершенням емоційного піку є *каденція фагота* у ц. 22. Побудована у вигляді експресивного речитативу, вона знімає драматургічну напругу, яка накопичувалася від *третього* розділу. За типом викладення – широка тема великими тривалостями у розмірах $9/4$ та $3/2$ – каденція тематично споріднюється із основною *темою В*, але інакші інтонаційні зв'язки надають їй окремої індивідуальності. Завершення каденції у ц. 23 приходить на початок дзеркальної *репризи*. Тема *розділу В* виконується струнно-смичковою групою у хоральній фактурі, створюючи враження «похоронної процесії», яка плавно застигає у часі, даючи можливість висловлення флейтою поспівкової теми *розділу А*. Її підхоплює фагот, а потім – і гобой але у ритмічно збільшеному варіанті. Закінчується **перша частина** невеликим за обсягом речитативом гобоя (знов таки на збільшеній *темі А*) з наступними фразою фагота та остинатним малюнком арфи на *b1* під фоновий акорд флейти та скрипок *as-des-es-g* у першій октаві. Подібний тип організації фактури утворює драматургічну арку із початком експозиції, тим самим можна віднайти риси концентричності у формотворенні **першої частини**.

Форма і тематизм **другої частини** знаходиться у прямій взаємозалежності з тематичним комплексом **першої частини**, що нашоує на концепцію амбівалентності усього циклу. Використовуючи лейт-тему (як інтонаційне ядро багатьох тем) та похідні від неї інтонації та теми-мотиви, С. Турнеєв організовує музичний матеріал за допомогою образних і фактурних перетворень. Крім того, на трансформацію вже попереднього матеріалу працює більша кількість поліфонічних прийомів, ніж у **першій частині**. Враховуючи вищесказане, доцільним є ідентифікація розділів форми за принципом «тема-прийом-фактура».

Перший розділ (від початку до ц. 2) має вигляд фугато в швидкому темпі, побудоване на синтезі поспівкової *теми А*⁸, яка переходить у ритмо-мотив *дві*

⁸ Тут і надалі позначення літерами тем застосовуються відносно розділів **першої частини**.

шістнадцятих - триоль - дві восьмих. При цьому утримане протискладення, викладене більшими тривалостями, інтонаційно не відрізняється від теми, що надає звучанню монолітності. Обраний композитором принцип оркестрування розділу лише струнно-смичковою групою є вдалим, оскільки таким чином досягається єдність звукообразу. Теми фугато проводиться чотири рази (спочатку у других скрипок, далі в альтів, перших скрипок та віолончелей), і далі на мелодичній структурі *теми А* вибудовуються інтермедії у вигляді імітаційних перекличок (див додат. аб).

Від ц. 2 починається *каденція гобоя*. Від неї і до ц. 8 активність поступається сталості. Соло гобоя відрізняється від каденції фагота, по-перше, укоріненням ритму *теми А* (проте мелодично дещо відрізняючись від неї), по-друге, більшою рухливістю та віртуозністю, а по-третє імпровізаційністю (відмінної від попередньої речитативності). Сольне висловлювання гобоя переходить у *третій розділ* (ц. 3-7). Його центральним тематичним елементом є *тема В* *половинними* тривалостями, яка в тому чи іншому вигляді проходить в усіх інструментів оркестру. Така організація фактури створює вигляд «пуантилістичної» композиції в сталому часі. Єдиним активним елементом пульсації є монодійні хроматичні звукоряди *шістнадцятими* тривалостями, що поперемінно проходять у фортепіано (ц. 3), флейти (ц. 4), та гобоя і фагота соло (ц. 5). У ц. 6 пульсація зникає, вводячи у музичний звукообраз у медитативні плавність та текучість.

Зв'язуючий епізод Pasturale у ц. 7 повертає нас до *теми А*, яка викладена у солістів перекличками. Тим самим підготовляється *четвертий розділ* (ц. 8-13), від якого медитативність змінюється на *moto*. При цьому, хоча він великий за обсягом, його можна поділити на три епізоди, побудовані на чергуванні *тем А, В та С*. Перший *епізод* (ц.8-9) викладений у темпі *Allegretto*: на фоні струнних та фортепіано, валтора декламує ритмо-мотив, побудований на чергуванні *восьмих, триоль в восьмими, шістнадцятими та квінтолей шістнадцятими* який протискладнювався *темі А* у **першій частині**. Далі солісти вступають із *темою В*, проте її рухливість надає звучанню гротескності. Наступний *епізод*

(ц.9-12) використовує переключку *теми С* у солістів, інших духових інструментів та струнних, але без токатного звучання. Тема активно піддається поліфонічним трансформаціям. Інші же елементи фактури створюють багат шаровість за рахунок акцентної ритміки і строкатості мелодичних ліній. Третій *епізод* (ц. 12-14) є місцевою синтетичною репрізою, що поєднує теми *A*, *B* та *C* різних проявах, підготовляючи загальну *кульмінацію другої частини*. Вона охоплює ц. 14-18 та схожа за принципом організації на кульмінацію у **першій частині** - сонорний масив з ненотованими імпрровізаціями у всіх духових інструментів та ксилофону. При цьому за тематичну основу беруться *теми A* та *B*, або їх ритмічний варіант.

Подвійна каденція гобоя та фагота в драматургічному полі виконує схожу функцію, що і каденція фагота у попередній частині. Вона знімає напругу конфлікту, ескалація якого займає попередні розділи *moto*, та повертає концерт у філософський та медитативний емоційні стани. Цікавою композиторською знахідкою є інверсія типу висловлювання солістів: експресивний речитатив власної каденції фагота тут переходить до гобоя, а імпрровізаційна віртуозність сольної каденції гобоя віддається фагатові (див. додат. а7).

Від ц. 20 до кінця спостерігається схожа картина в структурі *репрізи* із **першою частиною**: розгортання *тем A* та *B* на фоні сталих акордів струнних. Проте відмінність полягає у ц. 25, де раптовий рухомий епізод (ініційований струнними) ніби звертається до початку **другої частини**. Про єдність вказує і ритмо-інтонаційний комплекс, який лежав в основі фугато. Активний рух підхоплюється солістами і продовжується до ц. 26 де у діалозі подієвість поступово знижується, що у фінальній ц. 28 повертає застиглий час. На тлі кластерного акорду струнних, гобой та фагот виконують секундово-квартову інтонацію в інверсію, а фортепіано грає висхідні репетиції, як відлічування останніх ударів (див. додат. а8).

Резюмуючи спостереження щодо особливостей оркестровки в Концерті для гобоя, фагота і камерного оркестру, зазначимо таке. Жанр концерту обумовлює дію діалогічності на рівні оркестровки, яка виявляється у

перекличках тембрів і оркестрових груп; застосування імітацій як засобу тематичних передач між голосами фактури; репрезентативність на рівні тембрової колористичності; надання сольних фрагментів оркестровим тембрам (дерев'яним та мідним духовим, фортепіано); чергування розділів з різними принципами організації оркестрової тканини як реалізація ігрової логіки.

Тип оркестрової фактури є важливим засобом музичної виразовості у комплексі з іншими засобами, не випадково ми застосовували метафору «звукообраз». Зміна типу оркестрової фактури відбувається, як правило, з новим розділом форми, тим самим фактура виконує важливу формотворчу функцію. Ми виявили такі типи оркестрової фактури: гомофонно-поліфонічна, власне поліфонічна фактура та сонорно-поліфонічна. Два з названих типів зустрічаються і Симфонічній картині «Награвання». Окрім типів фактури в «Награваннях» застосовуються також і інші, описані у зв'язку з Подвійним концертом, прийоми оркестровки (діалоги між тембрами і тембровими групами, акцент на тембровій колористичності, надання сольних висловлювань оркестровим інструментам тощо), які дозволяють ідентифікувати цей твір як концерт для оркестру. Відповідно, розглядати і «Награвання», і Подвійний концерт в жанровому полі концерту, що передбачає використання схожих прийомів і опертя на єдині принципи оркестровки.

2.3. Масштабність оркестрового задуму в Симфонічних фресках «Тарас Бульба»

Окрім концертів, масштабним оркестровим полотном С. Турнеєва є Симфонічні фрески «Тарас Бульба». Історія створення твору та його жанрова дефініція як взаємопов'язані чинники потребують окремого розгляду.

Працюючи як композитор у Луганському академічному музично-драматичний театрі, С. Турнеєв створює музику до спектаклю «Тарас Бульба» за М. Гоголем (автор драматичного тексту Л. Тома, головний режисер – В. Московченко). Так як театр не мав великого за складом інструментального колективу, якого потребував епічний розмах режисерської думки, було

прийнято рішення застосувати синтетичний оркестр, зробивши лише електронний варіант запису. За словами композитора, він не розраховував на «живий» оркестр, а це вплинуло на оркестрове письмо, бо при написанні музики для синтетичного оркестру не всі прийоми оркестровки знаходять належного втілення.

Після прем'єри 2008 р. спектакль «Тарас Бульба» став однією з візитівок Луганського академічного музично-драматичного театру. І нині, незважаючи на складні геополітичні і соціально-культурні умови, драма не сходить з театральної сцени. Із самого початку роботи було зрозуміло, що музичний компонент не є самостійним, а входить до синтетичної цілісності вистави і є більш підпорядкованим загальній драматургії. Проте ідею трансформації музики у самостійну програмну сюїту, яка може жити власним концертним життям, подала луганська музикознавиця Є. Міхальова, відзначаючи її індивідуальність, закінченість та оригінальність матеріалу. З особистої бесіди автор цієї роботи дізнався, що композитор не одразу взявся за переробку твору на самостійний, а навпаки, довго розглядав можливість реалізації поданої ідеї. Лише влітку 2011 р. Сергій Петрович почав активно писати, за його словами, «новий твір».

Роботу під назвою «Симфонічні фрески "Тарас Бульба"» було завершено 2012 р. У зв'язку з тим, що повноцінно перекласти музику для синтетичного оркестру для реального інструментального колективу без втрати колориту неможливо, первинний матеріал було перероблено та переоркестровано. Через це ідентифікувати «Тараса Бульбу» як суто оркестрову сюїту з музики до спектаклю не вважається коректним. Автором була надана інша жанрова дефініція – *симфонічні фрески*.

Жанр «фрески» походить з живопису, де *фреска* – це техніка настінного живопису із застосуванням водяних фарб, які наносять на вогку штукатурку. Окрім того, фресками прийнято називати твір монументальної композиції, виконаний у цій [фресковій] техніці. Останнім часом жанр фрески набуває поширення в музиці, тим самим відбувається жанрова трансмісія. Можна

згадати такі твори, як «Симфонічні фрески» Л. Грабовського (1961), «Фрески Софії Київської» (1972) В. Кікти (концертна симфонія для арфи з оркестром), фреска для симфонічного оркестру «Софія Київська» (1981) В. Дробязгиної, «Фрески Діонісія» (1981) Р. Щедрина (для камерного ансамблю), оперу-ораторію І. Карабиця «Київські фрески» (1983), «Давньокиївські фрески» А. Сташевського (2006 для баяна соло, 2016 ред. для симфонічного оркестру). При цьому, якщо в живописі цей жанр має чітке визначення, що цілком природно, то у музикознавчій літературі він недостатньо осмислений, хоча є роботи, спеціально цьому присвячені. Одним із дослідників фресковості в музиці є О. Тиха (2009) [64]. Вона перша визначає характерні риси музичної фрески:

- глобальність ідеї (загальнолюдський аспект проблеми) та втілення певного типу програмності;
- монументальність на рівні форми: багаточастинність, масштабність, «мозаїчність» конструкцій і, в той же час, можливість узагальнення;
- монументальність (як особливий тип висловлення) на рівні музичної мови, що стає можливим завдяки: а) індивідуальності і різноманітності виконавського складу; б) специфічній «живописності» музичної мови (використання сонорно-колористичних можливостей гармонії);
- доступність сприйняття як якість «демократичності»: складні в гармонічному та інтонаційному відношенні фрески за рахунок своєї барвистості стають зрозумілими і доступними, викликаючи певні зорові асоціації [64].

Ще однією спробою наукової інтерпретації є стаття В. Тищика на матеріалі твору А. Сташевського «Давньокиївські фрески» [65]. В ній автор трактує *фрески* як специфічний жанр, який передбачає програмність переважно картинного плану, з елементами наративного сюжету і, відповідно, обов'язкове опертя на сюїтний принцип організації композиції. Беручи до уваги науковий доробок О. Тихої і В. Тищика, систематизуємо ознаки «*фрески*» як музичного жанру на рівні композиції та драматургії. До них віднесемо: 1) масштабність,

розгорнутість; 2) програмність, детермінована сумісними видами мистецтва; 3) крупний штрих подачі матеріалу, відсутність деталізації; 4) панорамність, картинність, іноді наративна сюжетність; 5) складна драматургія.

При аналізі цих двох джерел можна також дійти певних висновків щодо жанрових ознак музичної фрески на художньо-естетичному рівні (концептуальному). Цікаво, що сам С. Турнеєв, пояснюючи визначення «симфонічні фрески», підкреслив значний вплив фресок храму Софії Київської і того духовного досвіду, який він отримав під час їх споглядання. Також композитор зауважив, що обрання такого жанру зумовлено масштабністю художнього задуму, його концептуальністю і призначенням твору для великого оркестрового складу. Крім того, за словами автора, фрески можна визначати як: «Статичний момент в дії; одна монументальна картина, що складається з маленьких епізодів, с середині яких немає розвитку, але в цілому утворюють єдину лінійну драматургію».

Жанрові особливості відіграють вирішальну роль у драматургічній концепції твору. Хоча програмна назва спонукає до пошуку сюжетних зв'язків з першоджерелом М. Гоголя, при детальному аналізі виявляється, що композитор для своїх «Фресок» знаходить оригінальне його [першоджерела] прочитання. Твір М. Гоголя не є моно-сюжетним у своїй основі: при наявності центральних персонажів (родини Тараса Бульби) та їх складної в сюжетному плані драми, важливим є яскраво та детально прописаний соціально-культурний контекст як репрезентант ідей боротьби українського народу за самоідентифікацію та незалежність. Керуючись власним художнім задумом, С. Турнеєв обирає саме фонову сюжетну лінію, ігноруючи наявність головних героїв, бо ідеї, які мотивували козаків на повстання 1637-1638 років, і нині є актуальними. Таким чином, у музичному творі формується узагальнюючо-об'єктивний погляд на події, в якому крізь призму трагедії окремих особистостей зображується загальноукраїнська трагедія. Цієї ж думки дотримується і дослідниця Є. Белова у своїй статті «Образ України в симфонічних фресках "Тарас Бульба" Сергія Турнеєва» [10].

Драматургія Симфонічних Фресок «Гарас Бульба» вибудовується за принципом фактурно-тематичних арок, які пронизують усі 11 частин. На формування та розмежування цих арок активно впливає оркестровка. При вирішенні великої кількості задач, Сергій Петрович використовує дещо традиційний інструментальний склад – подвійний симфонічний з ударними: дві флейти (включаючи флейту пікколо), два гобої, два кларнети *in B*, два фаготи, чотири валторни *in F*, три труби *in B*, три тромбони, туба, литаври, дзвони, ксилофон, віброфон, трикутник, малий барабан, тарілки, дерев'яна коробочка великий барабан, арфа та смичковий квінтет (скрипки перші, другі, альти, віолончелі, контрабаси). Такий тип оркестру дозволяє композитору синтезувати камерно-сольне письмо з багаточасовим оркестровим. Цікаво, що опціонально до складу можуть включатися два читці – чоловік та жінка. Вони не виписані в партитурі (бо Фрески є перш за все інструментальним твором), а текст базується на оригінальному тексті Л. Томи за мотивами повісті М. Гоголя. Ця ідея була запропонована другом С. Турнеєва, режисером В. Москаленком. Виконання твору у такому вигляді є можливим, але необов'язковим.

В організації великої багаточастинної композиції у цілому, у складному драматургійному процесі, у розкритті образності твору оркестровка відіграє активну, можна сказати, ключову роль. Велика значущість оркестровки виявляється від самого початку, з **першої частини**. За типом викладення цей номер є увертюрою, адже в ньому експонуються теми, які будуть задіяні в подальшому музичному процесі: тема «минулих часів» (виконується флейтою у тт. 4-11); тема «трагедії українського народу» (високі струнні у тт. 13-17); тема «руїни» (= «смути») (тутті у тт. 18-20); тема «надії» (кларнет в тт. 29-30). Теми подаються коротко, іноді різким контрастом, в результаті чого відбувається співставлення полярних образів – відсторонено-споглядальних, трагічних, буремно-войовничих та ліричних.

Відповідно, образно-тематичний контраст позначається на фактурно-тембрових змінах. Композитор застосовує різні типи фактури, наділяючи їх в кожному випадку особливою семантикою. Відкривається твір органічним басом

«до» на *piano*, витриманий віолончелями та контрабасами. Темпо-ритмічним показником є дерев'яна коробочка та великий барабан; граючи поперемінно у розмірі 4/4; вони ніби відлічують «застиглий» час темпу *Andante*. У якості зверхньо-відстороненого погляду на трагічні події минулого використовується флейта, яка грає півтонову тему «минулих часів» у другій октаві (найбільше використовується регістр, у якому інструмент звучить виразно). Перші образи майбутньої «руїни» з'являються у тт. 11-12; тут оркестровка вирішена у вигляді гостро-дисонантного вертикалізованого кластеру з домінуючими мідними духовими на пронизливому *forte*, що різко контрастує попередній «прозорій» фактурі. Цей акорд стихає, і на його тлі з'являється тема «Трагедії українського народу», яка, на відміну від інших тем, викладена не монодійно, а являє собою сонорний акорд скрипок і альтів *divisi* (див. додат. а9.) Трагедія знову переривається образами «руїни» – повтор дисонантного кластеру у тт. 18-21. На відміну від першого викладення, тут є елемент, який зображає емоційний пік (своєрідний «надрив») – цілотнова гама від «*фа*», викладена у вигляді швидкого пасажу вниз та вгору 32-ми тривалостями у флейти пікколо, двох флейт та кларнетів. «Руїна» зникає, на зміну їй приходить новий витриманий акорд *d-b-e-f* у струнних. За відсутністю інших ритмічних елементів, час знову застигає. Акорд чотири рази видозмінюється за рахунок низхідних та висхідних півтонових ходів скрипок та альтів почергово. Тембровою плямою звучать в низькому регістрі кларнети та фаготи у тт. 23-24. По завершенню цього епізоду з'являється арфа із темпо-ритмом початкової коробочки, створюючи не просто алюзію, а справжнє темброве пере забарвлення ритмо-формули. На цьому тлі знову звучить тема «трагедії українського народу» (високі сонорні струнні), котрій у т. 30 протиставляється тема «надії», експонована кларнетом у вигляді фрази поспівкової структури. В результаті таких фактурних співставлень вибудовується форма наскрізного типу. Описані різновиди оркестрової фактури можна типологізувати, виходячи з типів фактури, які прийнято виділяти в науковій літературі, а також враховуючи ступінь ієрархічності оркестрових функцій в них: 1) гомофонно-гармонічна, в якій ієрархія оркестрових функцій

виявляється явно; 2) гомофонно-поліфонічна, в якій ієрархія оркестрових функцій присутня, проте виражена не так явно; 3) вертикалізована кластерна, в якій ієрархія функцій теж відсутня, але через інтонаційну стертість; 4) сонорна двох типів: а) на основі нашарування звуків; б) на основі нашарування мелодичних ліній; в обох різновидах функціональна ієрархія нівелюється через рівноправ'я всіх складників фактури.

Різні типи фактури є репрезентантами певної образно-семантичної сфери. Їх послідовність в горизонтальній проєкції визначає логіку форми і драматургії. Тим самим оркестрова фактури є важливим чинником смислоутворення і формоутворення.

Множинність темброво-фактурних типів у I частині, деякі з котрих вирішені сучасними оркестровими прийомами, можна інтерпретувати як реалізацію функції Прологу, в межах якого сконцентрований панорамний погляд з позиції сучасності. Такий саме принцип організації фактури і тип оркестрового письма є наявним в останній частині «Епілог».

У частинах з II до IX здебільшого використовується гомофонно-гармонічний тип фактури з явною ієрархією оркестрових функцій. Рідко трапляються фрагменти в сонорній і гомофонно-поліфонічній фактурі. Це продиктовано зміною оповідального наративу, що заглиблює реципієнта у епоху Козацького повстання 1637 року. Так, наприклад, **друга частина**, хоча і відкривається алюзією на сонорну тему «надії» високими струнними», проте надалі композитор використовує традиційну гомофонно-гармонічну фактуру із головною монодійною темою «Матері» (побудована за образом української ліричної пісні) у тональності *g-moll*. Ця тема спочатку виконується флейтою із супроводом струнно-смичкової групи, що імітує вокальний ансамбль. Надалі розгортається, переходячи від флейти до тембрових груп. Загалом форму частини можна охарактеризувати як куплетну, так як композитор явно спирається на українську сольо-хорову пісню із типовим принципом викладення: заспів звучить у соліста, відповідь – у ансамблю (хору), загальне

проведення тутті. Солюють переважно дерев'яні духові інструменти, функції же ансамблю виконують струнно-смичкові або весь оркестр.

Гомофонно-поліфонічний тип фактури можна зустріти у **третій частині**. Основна тема, яка за нашою характеристикою отримала назву «Козацький марш» в тональності *F-dur*, хоральна вертикалізована, нагадує фанфари. Вона вперше експонується у струнно-смичкової групи і далі звучить у інших оркестрових груп. Композитор, окрім такого оркестрового прийому, користується оркестровими педалями (цю роль частіше виконують валторни), активно звертається до прийомів імітації, канону, контрапунктування). У якості оркестрового контрасту можна назвати фактурне нашарування, що побудоване у вигляді «перекидання» коротких мелодичних фраз від інструменту до інструменту дерев'яної та смичкової груп.

Крім вищезазначеної теми, С. Турнеєв вводить новий тематичний елемент – «тема Війська козацького», який характеризується, перш за все, ритмічним остинато литавр (імітуючи тулумбаси) із вертикальним акордом тутті у *f-moll* (див. додат. а10). Оперуючи двома темами, композитор вибудовує двочастинну форму.

У наступній **четвертій частині**, яку можна назвати своєрідним «Козачком», С. Турнеєв застосовує новий темброво-тематичний елемент. Поєднуючи флейту пікколо із короткою темою терцово-квінтового строю, скрипку соло, яка грає тему з акордами на відкритих струнах, бубон та низькі струнні, що чергують остинатний ритм на сильну та слабку долі, автор в оркестровій фактурі імітує ансамбль троїстих музик. Такий колектив був поширеним на теренах України і об'єднував трьох музикантів, що виконували різні функції, звідки і походить назва. Серед музичних інструментів були представлені скрипка, сопілка, чи цимбали у якості носія мелодико-тематичного солюючого інструмента, басоля (український різновид віолончелі) у якості басу, та бубон який виконував ритмічну функцію. Скрипка та цимбали, окрім мелодичної функції, могли виконувати акордово-гармонічний супровід. Із подальшим розвитком кількісний склад такого ансамблю зростав та

розширювався за рахунок додавання інших типів інструментів: труби, тромбону, баяну, великого барабану, тарілок тощо. Проте імпровізаційний принцип музикування та жанрове коло (яке складалося переважно із танцювальних або лірико-пісенних композицій) залишалися незмінними.

Підкреслюючи саме народне походження, композитор використовує ті ж самі принципи, які представлені у виконавській практиці троїстих музик, а саме: зручна тональність *A-dur*, яка дозволяє використовувати відкриті струни смичкових інструментів (проте із подальшим розвитком драматургії, музичний матеріал модулює у *B-dur*); короткі теми-мотиви терцово-квартової будови; діалогічність груп інструментів; остинатний ритм, підкреслений ударними та басовими інструментами; варіаційний тип розвитку, в результаті якого вибудовується форми на основі фактурно-тембрового варіювання, що створює ілюзію імпровізаційності (див. додат. а11).

Від **V** до **XII** частини **C**. Турнеєв користується репрезентованими раніше тематичними та оркестрово-фактурними елементами, вибудовуючи наскрізно-концентричну драматургію із тематичними арками. Так, у **V** частині продовжується тема «Козачка» із **IV**, яка контрастно змінюється на тему «Війська козацького» із **III** частини; **VI частина** повертає до теми «Матері» із **II частини**; частина **VII** є синтезом трьох тем – «Минулих часів», нової «Бою» (що тематично споріднюється з «Козацьким маршем» **III** частини) та «Війська козацького»; **VIII** частина «Похорон» ніби вводить новий фактурно-тематичний елемент у вигляді хоралу, проте за своїм інтонаційним складом схожа на «трагедію українського народу»; Частини **IX** та **X** («**Ватага**») мають за основу три теми – «Бій», «Козацький марш» та «Руїни», із наступним інтонаційно-гармонічним перетворенням; останні дві **частини** імітують відкриваючу інтродукцію за своїм принципом – тут проходять усі теми твору, калейдоскопічно змінюючись, проте не порушуючи загальну драматургію.

Враховуючи різноманітність тем та складність їх взаємодії, доцільним є подання тематичного плану твору, до якого включено своєрідні програмні назви, головна тональність, тип форми та фактури:

1. **«Інтродукція (увертюра)»**, *in C*. Тема «минулих часів». Тема «трагедії українського народу»; тема «руїни» (= «смути»); тема «надії». Наскрізна форма. Раптові темброво-фактурні зміни.
2. **«Молитва за Україну»**, *g-moll*. Тема «Матері». Фольклорна українська тема наспівного ліричного характеру. Куплетна форма. Переважна кількість соло духових.
3. **«Козацький марш»**, *F-dur*. Тема «Козацького маршу» типу. Хоральна вертикалізована фактура. Використання литавр у якості тулумбасів. Тема «Війська козацького». Двочастинна форма.
4. **«Козачок»**, *A-dur/B-dur*. Тема «Троїсті музики». Варіаційна форма. Передачі теми до різних оркестрових груп.
5. Продовження **«Козачка»**, *g-moll*. Схожа тема із 4 частиною. Повернення теми «Війська козацького» тулумбасів з маршу (3 частина).
6. **«Материнська туга»**, *a-moll*. Сонорні високі струнні, тема з 2-ї частини. Скрипка соло. Наскрізний розвиток.
7. **«Бій»**, *a-moll*. Повернення теми «Минулих частин» з Інтродукції. Тема «Бою (із III частини «Козацький марш»», тема «Війська козацького». Двочастинна.
8. **«Похорон»**. Хорал, інтонаційно єднається із «темою українського народу». Хоральна фактура. 3 частинна.
9. **«Ватага»**, *a-moll*. Тема «Війська козацького». Вертикалізована фактура. Маршовий характер. Співставлення з темою з молитви. Куплетна форма, із модуляціями кожній темі.
10. Продовження **«Ватаги»**. Перетворення теми «Козацького маршу» та «Війська козацького».
11. **«Руїна»**, *d-moll*. Калейдоскопічна зміна тем «Бою», «Війська козацького» «Руїни» та «Надії». Насичена оркестровка, як в інтродукції.
12. **Епілог**. Повернення теми «Давніх часів» з інтродукції. Тональний неустій. Тема «Козацького маршу» та тема «бою». Тема «Давніх часів». У кінці – «Тема матері». Тричастинність.

Таким чином, Симфонічні фрески «Тарас Бульба» С. Турнеєва є масштабним оркестровим полотном, яке монолітно вибудовується за рахунок синтезу різнорідних тематичних елементів. Оркестрова фактура відіграє важливу роль у цьому процесі, стаючи носієм смислу, чинником організації драматургії та форми.

Висновки до Розділу 2

Для того, щоб виявити спільні і відмінні риси в оркестровці трьох проаналізованих нами творів, слід визначити їх жанрову специфіку. Відмінність симфонічних фресок «Тарас Бульба» від «Награвань» та Концерту для гобоя, фагота і оркестру є очевидною. Симфонічна картина «Награвання», незважаючи на авторську дефініцію, за типом викладення і організації оркестрової тканини є концертом для оркестру. Таким чином, «Награвання» і Подвійний концерт є різними варіантами втілення концертного жанру. Тому, на рівні оркестровки виявляються як спільні, так і відмінні риси. Спільними рисами є застосування широкого спектру різноманітних засобів колористичної та функціональної оркестровки, які знаходяться у тісній взаємодії; активні темброво-фактурні перетворення; застосування сольних висловлювань, виявлення віртуозних можливостей інструментів; діалогічність, як реалізація ігрової логіки.

Проте інший тип сольного-оркестрового висловлювання та реалізація лірико-трагічної драматургії у Подвійному концерті формують відмінності в оркестровці. По-перше, обраний композитором камерно-оркестровий склад дозволяє більш мобільно використовувати інструменти у якості як солістів, так і окремих тембрових груп. По-друге, діалоги між тембрами і тембровими групами, зумовлюють акцент на тембровій колористичності. По-третє оперування різними типами оркестрової фактури (гомофонно-поліфонічної, власне поліфонічної та сонорно-поліфонічної) на рівні формотворення, оскільки її зміна відбувається з новим розділом форми, тим самим фактура виконує важливу формотворчу функцію.

Жанрове рішення «Тараса Бульби» обумовлює застосування прийомів оркестровки, які детерміновані саме жанром, з іншого боку, у фресках діють стійкі принципи оркестрового стилю С. Турнеєва. Тому оркестровка симфонічних фресок «Тарас Бульба» є узагальненням тих прийомів, що склались і розвивались у концертах. До них належать: тяжіння до колористичності, оперування різними типами оркестрової фактури як носіями певної семантики, поєднання принципів функціональної та колористичної оркестровки. Відмінність полягає у жанровій приналежності, яка потребує масштабності, розгорнутості, крупного штриху подачі матеріалу, також і на рівні оркестровки, картинності (зображальності темброво-фактурними засобами) та складної драматургії, в тому числі тембрової.

ВИСНОВКИ

1. В результаті аналізу наукової літератури з питань інструментування, оркестровки, інструментознавства, історії та теорії оркестрових стилів джерела систематизовано у три групи: 1) підручники та посібники, де викладені практичні рекомендації з інструментовки та оркестровки; 2) книги, що розглядають історію оркестрового мистецтва в цілому; 3) спеціальні роботи, присвячені питанням оркестровки та оркестрового стилю (навіть якщо це поняття не фігурує в роботі як наукова проблема).

Виявлено, що поняття «оркестровий стиль» є загальноживаним, проте розробленим недостатньо. Дефініція поняття надана в дисертаційному дослідженні С. Бородавкіна [16] у зв'язку із оркестровою творчістю І. Баха. Ґрунтовна розробка поняття оркестрового стилю міститься у монографії С. Коробецької «Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність». У ній автор висвітлює історію оркестру та оркестровки, формує концепційну теорію оркестрового стилю та складає категоріально-понятійний апарат. Розглядаючи оркестрові твори як окрему сферу композиторської діяльності, С. Коробецька пов'язує їх формування із соціокультурним запитом, власне композиторським мисленням (а саме тяжінням до монументальності, об'ємності), розвитком музичного мистецтва та розширенням кола засобів музичного висловлювання. Автор пропонує дефініцію поняття: **«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»** [36 с. 32].

2. У контексті досліджень, присвячених індивідуальним оркестровим стилям останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, привертає увагу оркестрова музика Сергія Петровича Турнеєва, яка складає більшу частину його творчого доробку. З'ясовано, що на сьогодні існує нечисленна наукова і музично-критична література, присвячена С. Турнеєву. Це статті Є. Михальової

[44], Ю. Гвоздікової [23], І. Горбунової [24], М. Борисенко [15], Є. Белової [10], В. Богатирьова [14] та магістерське дослідження А. Мікаеляна [42]. У подальшому здійснено проєкцію загальнотеоретичних положень щодо оркестрового стилю на індивідуальний композиторський стиль С. Турнеєва. Виходячи з дефініції оркестрового стилю С. Коробецької, згідно з якою оркестровий стиль не може розглядатись поза мисленнєвих, естетичних, культурно-соціальних, стильових та особистісних чинників і є найвищою єдністю змісту і мовно-виражальних засобів, нами розглянуто і систематизовано: 1) факти творчої біографії композитора, жанри його творчості; 2) принципи композиторського мислення С. Турнеєва; 3) естетико-стильові і мовно-стилістичні принципи його творчості; 4) естетичні принципи оркестровки С. Турнеєва; 5) типи оркестрової фактури.

3. Виявлено принципи композиторського мислення С. Турнеєва: *синтетичність* як домінуючий, адже С. Турнеєв належить до митців, формування яких відбувалось в останню третину ХХ століття – період, який традиційно в музикознавстві визначається як «доба великого синтезу» [7], [25], [77] на естетичному, мовно-стилістичному та технологічному рівнях; тяжіння до *квазі-програмної* або *жанрової* музики, де найяскравішим елементом жанровості виступає концертність; баланс між *традицією* та *евристикою* (*новаторством*), де *традиційність* окреслюється колом жанрів, обраних композитором (прелюдія, варіації, соната, сюїта, концерт), які зумовлюють використанням типових моделей форми, а *новаторство* – тяжіння до синтезу різностилістичних елементів на рівні музичної мови і синтезу на рівні стилю.

Систематизовано естетико-стильові і мовно-стилістичні принципи його творчості: звернення до народно-жанрових, барокових та романтичних образів; вплив неофольклоризму, необароко, неоромантизму; звернення до традиційних жанрів і оперування усталеними жанровими моделями; структурність та виваженість на всіх композиційних рівнях.

Виявлено, що музична мова композитора синтезує надбання європейської і вітчизняної музичної традиції, а саме: оперування різними типами тематизму

(поспівковий тип, теми, які тяжіють до класико-романтичної структури, теми за типом «ядро-розгортання»); застосування різних засобів розвитку тематизму (варіативний, варіанто-варіаційний, поліфонічний, комбінаторний); використання різних типів гармонічних технік (тональність, хроматична тональність, політональність, модальність, атональність); активне використання поліфонії (імітаційної, підголоскової, технік канону, фуги); оперування різними типами оркестрової фактури (гомофонно-гармонічною, гомофонно-поліфонічною, власне поліфонічною, поліфонічно-сонорною).

Відповідно узагальнено естетичні принципи в оркестровці композитора (що склались, на нашу думку, під впливом його вчителя В. Борисова): зв'язок оркестровки із художнім задумом; продуманість, чіткість в оркестровці; не обтяженість зайвими деталями, функціональне призначення кожного елемента, а також логічність роботи з ним.

4. Проаналізовано принципи і прийоми оркестровки в симфонічній картині «Награвання», Подвійному концерті для гобоя, фагота і камерного оркестру та симфонічних фресках «Тарас Бульба» у зв'язку з особливостями музичної мови творів, їх композиційно-драматургічним та жанровим рішенням. Резюмовано, що у оркестровці «Награвань» можна віднайти притаманні композиторському мисленню С. Турнеєва ознаки синтетичності. Картинність твору обумовлює застосування різноманітних засобів колористичної та функціональної оркестровки, де перша необхідна для зображальності, а друга – для вибудування форми. Так само, зміни типів оркестрової фактури (гомофонно-поліфонічної, суто поліфонічної), разом із зміною тембрових комбінацій, є імпульсом руху на рівні форми та драматургії, і, одночасно, сприяє картинності.

Виявлено, що в інших названих творах знаходять свій прояв подібні принципи, незважаючи на їх різну жанрову приналежність. Так, у Концерті для гобоя, фагота і камерного оркестру спостерігається реалізація концертності через ігрову логіку, репрезентативність на рівні тембрової колористичності, надання сольних висловлювань оркестровим інструмента, зображальність та

картинність, маркування розділів форми різними типами фактур (при тому, крім двох вищеназваних типів у «Награваннях», реалізується і третій – сонорно-поліфонічна).

В симфонічних фресках «Тарас Бульба» домінуюча роль оркестровки продиктована жанровим рішенням і художнім задумом. Різні типи фактури є репрезентантами певної образно-семантичної сфери. Їх послідовність в горизонтальній проєкції визначає логіку форми і драматургії. Тим самим оркестрова фактури є важливим чинником смислоутворення і формоутворення. При цьому композитор організує оркестрову тканину за принципом історико-стильових моделей.

5. У результаті комплексного аналізу обраних оркестрових творів С. Турнеєва були виявлені і систематизовані принципи його оркестрового стилю:

- оркестровка композитора детермінована принципами його композиторського мислення і естетичними уявленнями, що обумовлює чітку прив'язаність до художнього задуму, вивереність, логічність застосування оркестрових засобів по горизонталі і вертикалі;

- оркестровка твору знаходиться в прямому взаємозв'язку з жанром твору і індивідуальним жанровим рішенням;

- оркестровий склад, що обирається композитором, обумовлений художньою концепцією твору і його жанром; на нашу думку, композитор у виборі складу керується двома принципами - практичністю виконання і адекватністю втілення концепції твору;

- відповідно до синтетичності композиторського мислення - взаємозв'язок і взаємопроникнення прийомів оркестровки, що базується на функціональній гармонії (так званої функціональної оркестровки), з прийомами колористичної оркестровки; це виявляється в оперуванні різними типами оркестрової фактури, які нерідко стають носіями певної семантики, втілюють конкретний звукообраз, відповідно, відіграють важливу роль у формотворчих і драматургійних процесах;

- відповідно до синтезу традицій і новацій - застосування традиційних типів фактури, прийомів оркестровки, одночасно - оперування тими прийомами і засобами оркестровки, які склались або активно розвивались в європейській музиці другої половини ХХ ст., зокрема – сонористичні, алеаторичні, мікрополіфонії, пуантілізму, поліфонії темброво-фактурних шарів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафонников Н. Н. Симфоническая партитура. Ленинград : Музыка, 1981. 196 с.
2. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989. 19 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. с. 373 с.
4. Банщиков Г. Законы функциональной оркестровки. Учеб. пособ. Санкт-Петербург : Композитор, 1999. с. 240.
5. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. Москва : Советский композитор, 1975. 495 с.
6. Барсова И. А. Оркестр. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1972. Т. 4. С. 88-91.
7. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ - ХХІ століть. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
8. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Москва : Музыка, 1972. 511 с.
9. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1985. 238 с.
10. Белова Є. Образ України в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнеєва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020, Вип. 54. С. 27-44.
11. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Ленинград : Музыка, 1963. 312 с.
12. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
13. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Москва : Музыка, 1989. 228 с.

14. Богатирьов В. Принципи оркестрового стилю С. Турнеєва. *Духовна культура України перед викликами часу* : тези доп. учасників IV Всеукр. наук.-практ. конф. / Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого. Харків : Право, 2021. С. 114-116.
15. Борисенко М. Точніше, аніж точно: Сергій Турнеєв – Людина і Музикант. URL : <http://mus.art.co.ua/tochnishe-anizh-tochno-serhij-turnjejev-lyudyna-muzykant/> (дата звернення 17.11.2019).
16. Бородавкін С. О. Принципи оркестрового мислення Й.С.Баха: Дис. ... кандидат. Мистецтво знав., Одеса, 1998, 202 с.
17. Бородавкін С. А. Еволюція оперного оркестра в XVII-XVIII веках: от Я. Пери до В. А. Моцарта. Одесса, 2011. 540 с.
18. Бородавкін С. А. Еволюція оперного оркестра в XIX веке. Т. I: Первая половина XIX века Одесса : Печатный дом, Друк Південь, 2013. 672 с.
19. Бородавкін С. А. Еволюція оперного оркестра в XIX веке. Т. III. Кн. 1-я: Вторая половина XIX века. Русская опера. Одесса : Друкарський дім, Друк Південь, 2019. 327 с.
20. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва : Советский композитор, 1961. 454 с.
21. Видор Ш. М. Техника современного оркестра. пер., ред. и доп. Д. Регаль-Левицкого. Москва : Музгиз, 1936. 487 с.
22. Глинка М. И. Заметки об инструментровке. Санкт-Петербург : Ф. Стелловский, 1862. 8 с.
23. Гвоздикова Ю. Раннее творчество С. Турнеєва как исток формирования стиля композитора. *Магистерские чтения – 2014* : мат. науч.-практ. конф. / Луганск : ЛАКИ, 2014. С. 13-16
24. Горбунова І. Особливості втілення сміхової культури скоморохів у сучасній українській музиці (на прикладі симфонічної картини «Награвання» Сергія Турнеєва. *Студії мистецтвознавчі*, 2015. Ч. 1. С. 42-48.
25. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва : Сов. композитор, 1989. 208 с.

26. Грубер Р. И. История музыкальной культуры, Т. 2, ч. 1. Москва : Музыка, 1953. 514 с.
27. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. Москва : Музыка, 1984. 254с.
28. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. Москва : Советский композитор, 1981. 176 с.
29. Золотарёв В. А. Фуга: Руководство к практическому изучению. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1965. 505 с.
30. Зряковский Н. Н. Общий курс инструментоведения. Москва : Музыка, 1976. 480 с.
31. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Киев, 1984. 180 с.
32. Карс А. История оркестровки / ред. М. В. Иванова-Борецкого и Н. С. Корндорфа. Москва : Музыка, 1989. 304 с.
33. Клебанов Д. Л. Искусство инструментовки, учебное пособие. Киев : Музична Україна, 1972. 219 с.
34. Клебанов Д. Лекції з інструментування : навч. посіб. / ред і доп. Турнеєв С., пер. Романюк І. Харків : «Естет Принт», 2019. 80 с.
35. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX в. / пер. К. Иванова. Москва : Музыка, 1976. 358 с.
36. Коробецька С. Ю.. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. / Нац. Пед.. ун-т ім.. І.П. Драгоманова. Київ, 2011. 332 с.
37. Крейн Ю. Стиль и колорит в оркестровке. Москва : Советский композитор, 1967. 108 с.
38. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.
39. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.

40. Макаров Е.П. Мастерство оркестровой драматургии. *Музыка России*, Москва, 1976. С. 34-45.
41. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
42. Микаелян А. Ю. Концертно-камерный жанр в творчестве С. Турнеева : магист. Работа. Харьков, 2018. 70 с.
43. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
44. Михалева Э. Неоромантические тенденции в концерте для гобоя, фагота и камерного оркестра С. Турнеева. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського* : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. С. 242–246.
45. Мюллер Т. Полифония: учебник. Москва : Музыка, 1989. 335 с.
46. Награвати. Словник української мови: в 11 томах. Том 5, 1974. Стор. 56.
47. Наигрыш. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 369.
48. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС., 2003. 248 с.
49. Пистон У. Оркестровка. / пер. К. Иванова. Москва : Советский композитор, 1990. 464 с.
50. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Санкт-Петербург : Российское музыкальное издательство, 1913. 333 с.
51. Рощенко О. Г. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. *Pro domo mea* / навч. посіб. Харків нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 148-170.
52. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 166 с.
53. Савченко А. С. Гармония и мера: оркестровый стиль В. Т. Борисова (на примере Первой и Второй симфоний). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Наукові рефлексії харківської музично-

- історичної школи / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. ІХ. С. 80-92.
54. Савченко Г. С. Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. XII. С. 90-100.
55. Савченко Г. С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 2019 Вип. 16. С. 242–258.
56. Савченко Г. С. Оркестрове письмо А. Шенберга в єдності естетичних уявлень та практичних принципів / KELM, № 4 (32) Vol. 1/ 2020. С. 81-86.
57. Савченко Г. С. Деякі особливості оркестрового письма А. Берга у світлі культурно-парадигмальних змін першої половини ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2020. Вип. 19 С. 95-104.
58. Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 2003. 26 с.
59. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
60. Турнеєв С. П. Симфонічна картина «Награвання». Партитура. Рукопис. 57 с.
61. Турнеєв С. П. Концерт для гобоя, фагота и камерного оркестра. Партитура. Рукопис. 95 с.
62. Турнеєв С. П. Симфонічні Фрески «Тарас Бульба». Партитура. Рукопис. 136 с.
63. Турнеєв Сергій Петрович. URL : <http://num.kharkiv.ua/person/103> (дата звернення 13.01.2020)

64. Тиха О. Музична фреска як феномен сучасного мистецтва. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*: Зб. наук. пр. / ІПСМ АМУ. Київ, 2009 Вип. 5. С. 77-82.
65. Тищик В. Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 55. С. 33-49.
66. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура, Ленинград : Музыка, 1976. 165 с.
67. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. 382 с.
68. Холопова В. Н. Фактура. Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
69. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. Москва : Советский композитор, 1984. 319 с.
70. Ценова В. С. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
71. Цуккерман В. А. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова / *Цуккерман В. А. Музыкально-критические очерки и этюды*. Москва : Советский композитор, 1975. С. 387-462
72. Цытович В.И. Некоторые аспекты тембровой драматургии. *Современные вопросы музыкознания* : Сб. статей / Отв. ред. Е.М. Орлова. Москва: Музыка, 1976. С. 207-237.
73. Чулаки М. И. Инструменты симфонического оркестра. Москва : Музыка, 1972. 177 с.
74. Шнитке А. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович* : сб. статей / ред. Г. Орджоникидзе. Москва : Советский композитор, 1967. С. 499–532.

75. Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре : учеб. Пособ. Санкт-Петербург : «Лань»; «Планета Музыки», 2017. 336 с.
76. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
77. Щетинський О. С. Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Випуск XVII. С. 60-73.
78. Belkin A. Artistic Orchestration. URL : <https://alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf> (дата звернення 12.11.2019)
79. Cope D. Techniques of the Contemporary Composer. United Kingdom : Schirmer, 1997. 250 p.
80. Hopkins G.W. & Griffiths P. Instrumentation and orchestration. Impressionism and later developments. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404> (дата звернення 12.11.2019)

Аудіо- та відеоматеріали

1. Сергей Турнеев – Наигрыши. 25-летие ДОНСКУ - 1994 год. URL : https://www.youtube.com/watch?v=6_DkYwKbX3c (дата звернення 20.02.2020)
2. Сергей Турнеев – Концерт для гобоя, фагота и камерного оркестра, соч.1991г. URL : <https://classic-online.ru/ru/production/13401> (дата звернення 12.03.2020)
3. Сергій Турнеєв – Симфонічні фрески «Тарас Бульба». Аудіозапис (із власного архіву автора).

ДОДАТОК

Додаток а1.

Початок експозиції симфонічної картини «Награвання» С. Турнеєва

НАИГРЫШИ

симфоническая картина

соч. 1984г.

С. Турнеев

Allegro □□□□

Piccolo

2 Flauti

2 Oboe

Corno ingl.

Clarinetto in Es

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

Contrafagotti

4 Corni in F

3 Trombe in B

3 Trombone

Tuba

Timpani

Arpa

Violini I

Violini II

Viole

Contrabassi

Додаток а4.

Початок експозиції 1-ї частини Концерту для гобоя, фагота і камерного оркестру С. Турнеєва.

Концерт для гобоя, фагота і камерного оркестру

1990

I

С. Турнеєв

Largo ♩ = 44

Flauto

Corno in F

Triangolo *p*

Silofono *non arpeggiato*

Arpa *p*

Piano

Largo ♩ = 44

Oboe *mf*

Fagotto

Largo ♩ = 44

Violini I *p*

Violini II *p*

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Додаток а5.

Кульмінація (ц. 21) 1-ї частини Концерту для гобоя, фагота і камерного оркестру С. Турнеєва.

36

[21] *f* *ff*

Fl.

Cor.

Sil.

P-no

[21] *improvvisazione ad libitum*
prestissimo furioso *ff*

Ob.

Fag.

[21] *f* *ff*

V-ni I

V-ni II

V-le

V-celli

C-bassi

Додаток аб.

Початкове фугато 2-ї частини Концерту для гобоя, фагота і камерного оркестру
С. Турнєєва.

43

II

Musical score for the beginning of the fugato in the second part of the Concerto for Oboe, Bassoon, and Chamber Orchestra by S. Turneevo. The score is for measures 43-45. It includes staves for Flute, Cor Anglais, Clarinet, Arpa, Piano, Oboe, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is 'Risoluto'. The score shows the beginning of the fugato with various instruments entering. The first system shows Flute, Cor, Clarinet, Arpa, and Piano with rests. The second system shows Oboe and Bassoon with rests. The third system shows Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Violin I and II have melodic lines starting with a forte (f) dynamic. Viola has a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The score is marked with 'Risoluto' and '[1]'.

Додаток а7.

Подвійна каденція гобоя та фагота із 2-ї частини Концерту для гобоя, фагота і камерного оркестру С. Турнеєва.

85

The image displays a musical score for Oboe (Ob.) and Bassoon (Fag.) parts, consisting of ten systems of music. The notation includes various time signatures (3/4, 4/4, 3/8, 2/4, 3/4, 4/4, 3/4, 7/8, 3/4, 4/4) and dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *risoluto*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, and is divided into sections by double bar lines. A rehearsal mark [19] is present in the fifth system. The bassoon part in the fifth system includes a measure with a fermata and a dynamic marking of *mf*.

* звук понизить на 1/4 тона

Додаток а8.

Кінець 2-ї частини Концерту для гобоя, фагота і камерного оркестру
С. Турнеєва.

95

[28] Largo □□□□

P-no

mf

f *p*

Ob.

p

Fag.

p

[28] Largo □□□□

solo

pp

V-ni I div. in 3

pp

V-ni II div. in 3

pp

V-le div. in 2

pp

V-celli div. in 3

pp

C-bassi

pp

Додаток а10.

Тема «Війська козацького» 3-ї частини симфонічних фресок «Тарас Бульба»

С. Турнеєва

30

The image displays a page of a musical score for a symphonic fresco. The page is numbered 30. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are: Picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. in B, 2 Fg., 4 Cor. in F, 3 Tr. in B, 3 Tr. ni c Tuba, Timp., Ptt., Tl., Tmb., Trng., G. c., Ar., Vn. I, Vn. II, Vl., Ve., and Cb. The score consists of five measures. The first measure is marked with a measure number 52. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The dynamics are marked with 'f' (forte) and 'sf' (sforzando). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Додаток а11.

«Козачок» 4-ї частини симфонічних фресок «Тарас Бульба» С. Турнеєва

35

The image shows a page of a musical score for the 4th part of the symphonic frescoes 'Taras Bulba' by S. Turnejeva. The page is numbered 35. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Pic. (Piccolo)
- 2 Fl. (Flutes)
- 2 Ob. (Oboes)
- 2 Cl. in B (Clarinets in B)
- 2 Fig. (Fagotti)
- 4 Cor. in F (Cor Anglais)
- 3 Tr. in B (Trumpets in B)
- 3 Tr. in C (Trumpets in C)
- Tuba
- Timp. (Timpani)
- Camp. (Cymbals)
- Sil. (Sistrum)
- Vibr. (Vibraphone)
- Tr-lo (Trombones)
- Pati (Percussion)
- Tao (Toms)
- Tuo (Toms)
- G. c. (Gong)
- Ar. (Arco)
- Vn. I (Violin I) - marked 'Vn. I solo' and 'f'
- Vn. II (Violin II)
- Vi. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is primarily in the bass clef, with some parts in the treble clef. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamic marking 'f' (forte) is present in the Violin I part.