

УДК 78.071.1(477) (092) : 785.11] : 78.03

DOI 10.34064/khnum2-24.10

Богатирьов Володимир Олександрович

аспірант Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського,

e-mail: izzbva@gmail.com

ORCID 0000-0001-6946-0636

**РИСИ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЮ В СИМФОНІЧНИХ ФРЕСКАХ
«ТАРАС БУЛЬБА» СЕРГІЯ ТУРНЄЄВА**

*Метою статті є виявлення рис оркестрового стилю С. Турнєєва на прикладі Симфонічних фресок «Тарас Бульба». Відповідно до сучасних досліджень (Коробецька, 2011), оркестровий стиль осмислюється в єдності художньо-естетичних принципів і оркестрово-технологічних засобів, із застосуванням аналітичного, жанрового і стильового, історичного, структурно-функціонального, системно-узагальнюючого **методів дослідження**. **Результати дослідження** висвітлюють риси композиторського мислення і особливості музичної мови С. Турнєєва у зв'язку із його оркестровою стилістикою. Простежено історію створення симфонічних фресок «Тарас Бульба». Здійснено аналіз тематизму, драматургії, оркестровки твору. **У висновках** систематизовано риси оркестрового стилю С. Турнєєва: 1) оркестровка детермінована принципами його композиторського мислення і естетичними уявленнями; 2) напряму пов'язана з жанром твору; 3) обумовлена практичністю виконання і адекватністю втілення концепції твору; 4) синтетичність композиторського мислення обумовлює взаємопроникнення прийомів функціональної та колористичної оркестровки (оперування різними типами фактури, яка відіграє важливу формотворчу і драматургічну роль).*

Ключові слова: оркестровий стиль С. Турнєєва; оркестровка; оркестрова фактура; жанр; симфонічні фрески «Тарас Бульба».

Постановка проблеми. Творчість Сергія Петровича Турнеєва – композитора, педагога, професора, заслуженого діяча мистецтв – є вагомим внеском в музичну культуру України. Його твори привертали до себе увагу музикознавців різних поколінь, проте до сьогодні не існує узагальнюючої роботи, яка би віддала належну шану творам знаного Майстра. Актуальність теми статті обумовлена, по-перше, відсутністю спеціальних наукових праць, присвячених особливостям оркестрового стилю С. Турнеєва, детермінованого його композиторським мисленням. По-друге, бажанням висвітлити ту ключову роль в організації художньої цілісності Симфонічних фресок «Тарас Бульба», яку відіграє оркестровка – надважливий виразовий і логіко-конструктивний засіб в музиці ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика, пов'язана із теоретичними й історичними питаннями оркестровки, оркестрових стилів і оркестрового письма, є актуальною на сучасному етапі розвитку музикознавчої думки, про що свідчать численні наукові роботи (Г. Савченко, 2021; T. Halmrast, 2000; S. Hundsnes, 2010; S. McAdams, 2019; R. Monelle, 2012; E. Otto, 1983; V. Rakochi, 2020; R. Urniezius, 2018; Z. Wallmark, 2019). Проте, як правило, поняття «оркестровий стиль» в них вживається без надання йому чіткої наукової дефініції. Під оркестровим стилем розуміють: а) методи та прийоми оркестровки, вживані композитором для реалізації художнього задуму (Urniesius, 2018); б) стиль оркестрування, який відіграє домінуючу роль в організації музичної тканини та корелює, перш за все, з власним композиторським стилем (Hundsnes, 2010).

Те ж саме стосується і монографій (А. Карс, 1990; Г. Благодатов, 1963; І. Шабунова, 2008), в яких містяться цінні наукові положення щодо естетики та технології оркестровки, міркування про обумовленість технологічних прийомів художнім задумом, однак поняття «оркестровий стиль» застосовується як стійке і звичне, котре не потребує додаткового розшифрування.

Єдиною роботою, в якій надається дефініція цього поняття, є монографія С. Коробецької (2011): «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» (Коробецька, 2011: 32). Цілком погоджуючись із С. Коробецькою, ми вважаємо, що оркестровий стиль композитора – складне інтегративне поняття, яке охоплює сферу його когнітивної діяльності, композиторське та оркестрове мислення. Об'єктивацією оркестрового стилю є оркестровка. Отже, оркестровий стиль, відповідно до С. Коробецької, осмислюється у статті в єдності художньо-естетичних принципів і оркестрово-технологічних прийомів та засобів.

З огляду на жанр обраного для аналізу твору (фрески), до джерельної бази статті додані наукові праці, присвячені осмисленню специфіки цього жанру в музиці (Тиха, 2009; Тищик, 2019). Не полемізуючи із авторами, ми спираємось на наукові положення щодо жанру фрески, викладені у цих роботах.

Нарешті, слід назвати статтю Є. Белової, в якій авторка досліджує засоби втілення «образу України» в Симфонічних фресках С. Турнеєва. Хоча оркестровка не є предметом розгляду в цій науковій праці, спостереження дослідниці щодо тематизму і драматургії твору виявилися цінними при аналізі специфіки оркестрового мислення композитора.

Мета статті – дослідити риси оркестрового стилю С. Турнеєва на прикладі Симфонічних фресок «Тарас Бульба».

Виходячи з окресленої мети, **завданнями** статті є:

- виявлення рис композиторського мислення і особливостей музичної мови С. Турнеєва, без чого дослідження його оркестрового стилю є неповним;
- висвітлення історії створення симфонічних фресок «Тарас Бульба»;
- здійснення аналізу тематизму, драматургії та оркестровки обраного твору;
- систематизація рис оркестрового стилю С. Турнеєва, виходячи із здійсненого аналізу.

У статті застосовані такі **методи дослідження**:

- *системно-узагальнюючий*, спрямований на розкриття специфіки твору в повноті стилєвих і мовно-стилістичних засобів;

- *історичний*, спрямований на дослідження функціонування застосованих понять і категорій в історичному дискурсі;
- *стильовий*, що дозволяє розглядати твір як багаторівневу структуру в єдності художньо-естетичного та мовно-технологічного рівнів;
- *жанровий*, спрямований на виявлення типологічних і індивідуальних рис обраного твору з проєкцією на особливості його оркестровки;
- *структурно-функціональний*, за допомогою якого виявляються особливості організації оркестрової фактури.

Виклад основного матеріалу. Композиторське мислення С. Турнеєва позначене синтетичністю. У його творчості простежуються впливи неофольклоризму, барочного неокласицизму, неоромантизму, що переплавляються в цілком оригінальний стиль. Синтетичність мислення композитора виявляється на рівні оперування різними типами тематизму (поспівковий; теми, які тяжіють до класико-романтичної структури; теми, складені за типом «ядро-розгортання»), а також в застосуванні різних засобів розвитку тематизму (варіантний, варіантно-варіаційний, поліфонічний, комбінаторний) тощо. С. Турнеєв мислить в різних ладо-гармонічних системах, таких, як *тональність*, *хроматично розширена тональність*, *атональність*, *політональність*, *неомодальність*. В активному використанні поліфонії, яка відіграє важливу формотворчу роль, він продовжує традицію харківської композиторської школи, закладену С. Богатирьовим. У своїй творчості С. Турнеєв частіше застосовує *підголосковий* та *імітаційний* різновиди поліфонії, проте зустрічаються епізоди в техніці канону, самостійні фуги та фугатні розділи (особливо, в масштабних опусах). Лінійне мислення композитора суттєво впливає на формування гармонічної вертикалі його музики. На рівні формотворення митець мислить чітко та логічно.

Зважаючи на синтетичність мислення, композитор звертається 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, композитор обирає жанри, які мають достатньо тривалу традицію в європейському

музичному мистецтві: концерти для соліста / солістів з оркестром, оркестрові прелюдії, сюїти, увертюри, кантати тощо.

В оркестровці С. Турнеєв наслідує принципи свого вчителя, В. Борисова, і традиції харківської композиторської школи (С. Богатирьов, Д. Клебанов). Його творча і педагогічна практика засвідчує: 1) зв'язок оркестровки із художнім задумом, 2) її ясність, продуманість, чіткість; 3) необтяженість оркестровки зайвими деталями, функціональність кожного з її елементів, логічність у роботі з ними.

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. Москаленко). Оскільки театр не мав великого за складом інструментального колективу, якого потребував епічний розмах режисерської думки, було прийнято рішення зробити лише «електронний» варіант запису.

Після прем'єри 2008 р. спектакль «Тарас Бульба» став однією з візиток 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 в значній мірі підпорядкованим її загальній драматургії. Проте луганська музикознавиця Є. Міхальова, відзначаючи індивідуальність, закінченість та оригінальність матеріалу, подала ідею трансформації музики до спектаклю у самостійну програмну сюїту, яка може жити власним концертним життям.

Музичний твір під назвою «Симфонічні фрески “Тарас Бульба”» було завершено 2012 року, первинний матеріал перероблено та перекладено оркестровано. Через це ідентифікувати «Тараса Бульбу» як суто оркестрову сюїту з музики до спектаклю не є коректним. Автором була надана інша жанрова дефініція – *симфонічні фрески*.

Жанр «фрески» походить з живопису, де фреска – це техніка настінного розпису із застосуванням водяних фарб, які наносять на вогну штукатурку (Фреска. Словник української мови ..., 1970–1980). Окрім того, фресками прийнято називати твори монументальної композиції, виконані у фресковій техніці. Останнім часом жанр фрески

набуває поширення в музиці, що свідчить про жанрову трансмісію. 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. Дроб'язгиної, «Фрески Діонісія» (1981) Р. Щедрина (для камерного ансамблю), оперу-ораторію І. Карабиця «Київські фрески» (1983), «Давньокиївські фрески» А. Сташевського (2006, для баяна соло, 2016 – редакція для симфонічного оркестру). При цьому, якщо в живописі цей жанр має чітке визначення, що цілком природно, то в музикознавчій літературі він осмислений недостатньо, хоча й є роботи, спеціально цьому присвячені. Однією з дослідниць фресковості в музиці є О. Тиха (2009). Вона визначає такі характерні риси музичної фрески: глобальність ідеї (загальнолюдський аспект проблеми) та втілення певного типу програмності; монументальність форми: багаточастинність, масштабність, «мозаїчність» конструкцій; монументальність (як особливий тип висловлювання) музичної мови, що стає можливим завдяки: а) індивідуальності і різноманітності виконавського складу; б) специфічній «живописності» музичної мови (використання сонорно-кolorистичних можливостей гармонії); доступність сприйняття як якості «демократичності»: складні в гармонічному та інтонаційному відношенні фрески за рахунок своєї барвистості стають зрозумілими й доступними, викликаючи певні зорові асоціації (Тиха, 2009: 79–82).

Ще однією спробою наукової інтерпретації поняття фресковості є стаття В. Тищика (2019) на матеріалі твору А. Сташевського «Давньокиївські фрески». 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, детерміновану суміжними видами мистецтв; 3) крупний штрих подачі матеріалу, відсутність деталізації; 4) панорамність, картинність, іноді наративну сюжетність; 5) складну драматургію.

Окреслені жанрові особливості відіграють вирішальну роль у драматургічній концепції «Тараса Бульби» С. Турнєєва. Хоча програмна назва спонукає до пошуку сюжетних зв'язків з першоджерелом М. Гоголя, при детальному аналізі виявляється, що композитор для своїх «Фресок» пропонує оригінальне прочитання першоджерела. Твір М. Гоголя не є моносюжетним 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. Турнєєв 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 (2020).

У Симфонічних фресках С. Турнєєв використовує дещо традиційний інструментальний склад – подвійний симфонічний оркестр 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, вібрафон, трикутник, малий барабан, тарілки, дерев'яна коробочка, великий барабан, арфа та смичковий квінтет (перші й другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси). Такий тип оркестру дозволяє композитору синтезувати камерно-сольне письмо з багатошаровим оркестровим. Цікаво, що опціонально до складу можуть включатися два читці – чоловік та жінка. Ці партії не виписані в партитурі (бо Фрески є, перш за все, інструментальним твором) і базуються на оригінальному тексті Л. Томи за мотивами повісті М. Гоголя. Ця ідея була запропонована другом С. Турнєєва, режисером В. Москаленком. Виконання твору у такому вигляді є можливим, але не обов'язковим.

В організації великої багаточастинної (12 частин) композиції в цілому, в складному драматургічному процесі, в розкритті образності твору оркестровка відіграє активну, ключову роль. Її велика значу-

ність 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 в тт. 13–17); тема «руїни» (= «смути») (*tutti* в тт. 18–20); тема «надії» (кларнет в тт. 29–30). Теми подаються коротко, іноді – різким контрастом, в результаті чого відбувається зіставлення 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 органним басом «до» на *piano*, витриманим віолончелями та контрабасами. Темпо-ритмічними показниками є дерев'яна коробочка та великий барабан; граючи поперемінно у розмірі 4/4, вони ніби відлічують «застиглий» час темпу *Andante*. Втіленням зверхньо-відстороненого погляду на трагічні події минулого стає партія флейти, яка грає півтонову тему «минулих часів» у другій октаві (найактивніше використовується регістр, у якому інструмент звучить виразно). Передвісники образу «руїни» з'являються в тт. 11–12, де оркестровка з домінуючими мідними духовими на пронизливому *forte* підкреслює гостро-дисонантне звучання кластеру, що різко контрастує попередній «прозорій» фактурі. Акорд стихає, і на цьому тлі з'являється тема «трагедії українського народу», вирішена за допомогою сонорного акорду скрипок і альтів *divisi*. Вона переривається темою, що є носієм образу «руїни»: звучить дисонантний кластер у тт. 18–21. На відміну від першого викладення, виникає елемент, який підкреслює емоційний пік (своєрідний «надрив») – цілотнова гама від «фа» у вигляді швидкого пасажу вниз та вгору 32-ми у флейти пікколо, двох флейт та кларнетів. Образ «руїни» зникає, на зміну йому приходять новий витриманий акорд *d-b-e-f* у струнних. За відсутністю інших ритмічних елементів у фактурі, виникає ілюзія застигlosti часу. Акорд чотири рази видозмінюється за рахунок низхідних та висхідних півтонових ходів скрипок та альтів почергово. Тембровою плямою звучать в низькому регістрі кларнети та фаготи в тт. 23–24. По завершенні

цього епізоду з'являється арфа із ритмічною формулою, яка звучала на початку частини у коробочки. Темброве перезабарвлення цього матеріалу створює не просто алюзію-нагадування, а стає свідомим рухом смислу. На цьому тлі знову звучить тема «трагедії українського народу» (високі струнні у сонорній фактурі), котрій у т. 30 протиставляється тема «надії», поспівкової структури, експонована кларнетом.

Таким чином, в результаті низки фактурних зіставлень вибудовується форма наскрізного типу. Описані різновиди оркестрової фактури можна типологізувати, виходячи із загальноприйнятих в науковій літературі класифікацій типів фактури, 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 фактура 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 наявні в останній частині – «Епілозі».

У частинах від 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 в епоху Козацького повстання 1637 року. Так, наприклад, **друга частина**, хоча і відкривається алюзією на сонорну тему «надії» у високих струнних, проте надалі композитор використовує

традиційну гомофонно-гармонічну фактуру в темі «Матері», яка побудована за образом української ліричної пісні (*g-moll*). Ця тема спочатку виконується флейтою із супроводом струнно-смичкової групи, який імітує вокальний ансамбль, надалі ж розгортається, переходячи від флейти до інших тембрів. Загалом форму частини можна охарактеризувати як куплетну, бо композитор явно спирається на українську сольо-хорову пісню із типовим принципом викладення: заспів звучить у соліста, відповідь – у ансамблю (хору), загальне проведення tutti. Солують переважно дерев'яні духові інструменти, функції ж ансамблю виконують струнно-смичкові або весь оркестр.

Гомофонно-поліфонічний тип фактури можна зустріти у **третьій частині**. Основна тема в тональності *F-dur*, яка, за нашою характеристикою, отримала назву «Козацький марш», – хоральна вертикалізована, нагадує фанфари. Вона вперше експонується у струнно-смичкових і далі звучить у інших оркестрових груп. Композитор в цій частині широко застосовує оркестрові педалі (цю роль частіше виконують валторни), активно звертається до прийомів імітації, канону, контрапунктування. Цікавим прийомом є фактурне нашарування завдяки «перекиданню» коротких мелодичних фраз від інструменту до інструменту дерев'яної та смичкової груп.

Надалі основна тема змінюється темою «Війська козацького», яка характеризується, перш за все, ритмічним *ostinato* литавр (імітування тулумбасів) у поєднанні із акордовим *tutti* (*f-moll*). 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 з остінатним ритмом, автор в оркестровій фактурі імітує ансамбль «троїстих музик». Підкреслюючи народний генезис цієї теми, композитор використовує ті ж самі принципи, які представлені у виконавській практиці трістих музик, а саме: зручну тональність *A-dur*, яка дозволяє використовувати відкриті струни смичкових інструментів (проте далі, із розвитком драматургії, музичний матеріал модулює у *B-dur*); короткі теми-мотиви терцово-квар-

тової будови; діалогічність груп інструментів; остинатний ритм, підкреслений ударними та басовими інструментами; варіаційний тип розвитку, в результаті якого вибудовуються форми на основі фактурно-тембрового варіювання, що створює ілюзію імпровізаційності.

Від **V** до **XII** частини С. Турнеєв користується репрезентованими раніше тематичними та оркестрово-фактурними елементами, вибудовуючи концентрично-наскрізну 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 нас до теми «Матері» із **II** частини; частина **VII** є синтезом трьох тем – «Минулих часів», нової теми «Бою» (яка тематично єднається із «Козацьким маршем» **III** частини) та «Війська козацького». **VIII** частина, «Похорон», ніби вводить новий фактурно-тематичний елемент – хорал, проте, за своїм інтонаційним складом він схожий на тему «трагедії 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** перекидають арку до початку фресок – тут проходять усі теми твору, калейдоскопічно змінюючись, немовби підводячи підсумок всьому дійству.

Висновки. Оркестровка симфонічних фресок «Тарас Бульба» С. Турнеєва відзначена: 1) оперуванням різними типами оркестрової фактури як носіями певної семантики, що покладає на оркестровку смислову і логіко-конструктивну функції в організації масштабного твору; 2) поєднанням принципів функціональної та колористичної оркестровки; 3) тяжінням до колористичності, звукозображальності, картинності; 4) застосуванням крупного штриха, уникненням деталізації, що обумовлено жанровою приналежністю твору.

Аналіз оркестровки «Тараса Бульби» дозволив дійти таких висновків щодо оркестрового стилю С. Турнеєва: 1) оркестровка детермінована принципами його композиторського мислення і естетичними уявленнями, що обумовлює чітку прив'язаність до художнього задуму, вивіреність, логічність застосування оркестрових засобів; 2) оркестровка знаходиться в прямому взаємозв'язку з жанром твору і індивідуальним жанровим рішенням; 3) оркестровий склад, обраний композитором, обумовлений практичністю виконання і адекватністю втілення концеп-

ції твору; 4) відповідно до синтетичності композиторського мислення, наявне взаємопроникнення прийомів функціональної та колористичної оркестровки; це виявляється в оперуванні різними типами оркестрової фактури, які відіграють важливу формотворчу і драматургічну роль, застосуванні традиційних та інноваційних прийомів і засобів.

Перспективами дослідження є подальше вивчення особливостей оркестрового стилю С. Турнеєва у зв'язку із традиціями харківської композиторської школи.

ЛІТЕРАТУРА

- Белова, Є. (2020). Образ України в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнеєва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 27–44.
- Благодатов, Г. (1963). *История симфонического оркестра*. Ленинград: Музыка, 312.
- Карс, А. (1990). *История оркестровки*. М. В. Иванов-Борецкий & Н. С Корндорф (Ред.). Москва: Музыка, 304.
- Коробецька, С. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ: Національний педагогічний університет імені І. П. Драгоманова, 332.
- Савченко, Г. (2021). Вияви «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі. *Культура України*, 72, 136–143.
- Тиха, О. (2009). Музична фреска як феномен сучасного мистецтва. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*, 5, 77–82.
- Тищик, В. (2019). Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 55, 33–49.
- Фреска. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980). Retrieved from <http://sum.in.ua/s/freska>
- Шабунова, И. (2008). *История оркестровых стилей*. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.
- Halmrast, T. (2000). *Orchestral timbre: comb-filter coloration from reflections*. *Journal of sound and vibration*, 232, 53–69.
- Hundsnes, S. (2010). Tchaikovsky's orchestral style with emphasis on thematic counterpoint in his Fourth Symphony first movement. *Studi musicali – nuova serie*, 2, 431–468.

- McAdams, S. (2019). Timbre as a structuring force in music. *Timbre: acoustic, perception and cognition*, 69, 211–243.
- Monelle, R. (2012). The orchestral string portamento as expressive topic. *Journal of musicological research*, 31, 138–146.
- Otto, E. (1983). Max Reger mature Orchestral Style. *Musik in Bayern*, 26, 19–24.
- Rakochi, V. (2020). Genesis of the Concerto for orchestra. *Journal of history culture and art research*, 9, 273–285
- Urnieszus, R. (2018). The development and periods of Edward Grieg's orchestral style. *Studia Universitatis Babes-Bolyai – Musica*, 63, 165–186.
- Wallmark, Z. (2019). A corpus analysis of timbre semantics in the orchestration treatises. *Psychology of music*, 47, 586–605.

Volodymyr Bohatyrov

Postgraduate student,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: izzbva@gmail.com
ORCID 0000-0001-6946-0636

PRINCIPLES OF ORCHESTRAL STYLE IN SYMPHONIC FRESCOES “TARAS BULBA” BY SERHIY TURNIEIEV

Statement of the problem. *The works of Serhii Petrovich Turnieiev – Honoured Artist, composer, professor – have made a significant contribution to the musical culture of Ukraine. His creativity attracts the attention of musicologists from different generations and needs more extensive study.*

The novelty of the research. *The article makes up for the shortage of scientific works covering the orchestral style of S. Turnieiev in connection with his compositional thinking. The work highlights the leading role of orchestration – an important expressive and logical-constructive tool in the music of the twentieth century – in organizing the artistic integrity of the Symphonic Frescoes “Taras Bulba”.*

Literature review. *The theoretical basis of the article is the work on the study of orchestration and orchestral style (Kars, 1990; Blagodatov, 1963; Shabunova, 2008; Korobetskaya, 2011, Halmrast, 2000; Hundsnes, 2010; McAdams 2019;*

Monel, 2012; Otto, 1983; Rakochi, 2020; Urniecious, 2018; Wallmark, 2019). In addition, the paper refers to the articles defining the term “Symphonic frescoes” (Tikha, 2009; Tishchik, 2019; Belova, 2020).

The aim of the article is to study Symphonic Frescoes “Taras Bulba” by S. Turnieiev from the standpoint of orchestral style. The article uses analytical, genre, style, historical, structural-functional, comparative, systematic generalization **methods of research**.

Results and conclusions. The orchestration of Symphonic Frescoes “Taras Bulba” by S. Turnieiev is characterized by: 1) a variety of orchestral texture as a supplier of semantics, which gives the orchestration semantic and logical-constructive functions in organizing a large-scale work; 2) a combination of functional and coloristic orchestration; 3) orchestral flavor; sound, picturesqueness; 4) large strokes, avoidance of details, which is motivated by the genre of the work.

The orchestration analysis of S. Turnieiev’s large-scale symphonic work “Taras Bulba” made it possible to draw the following conclusions regarding his orchestral style: 1) the composer’s orchestration is determined by the principles of his compositional thinking and aesthetic ideas; 2) the orchestration of the work is influenced by the genre of the work and the individual genre decision; 3) the composer chooses the orchestral ensemble considering the practicality of the performance and the concept of the work; 4) there is an interpenetration of functional and coloristic orchestration in accordance with synthetic composer’s thinking. The composer operates with different types of texture, which has an important form-making and dramatic role, and applies traditional and innovative techniques.

Key words: S. Turnieiev’s orchestral style; orchestration; orchestral texture; genre; Symphonic Frescoes “Taras Bulba”.

REFERENCES

- Bielova, E. (2020). The image of Ukraine in the symphonic frescoes “Taras Bulba” by Serhiy Turnieiev. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of education*, 57, 27–44 [in Ukrainian].
- Blagodatov, G. (1963). *History of the symphony orchestra*. Leningrad: Muzyka [in Russian].

- Fresco. Dictionary of the Ukrainian language. Academic Explanatory Dictionary. (1970–1980). Retrieved from <http://sum.in.ua/s/freska> [in Ukrainian].
- Halmrast, T. (2000). Orchestral timbre: comb-filter coloration from reflections. *Journal of sound and vibration*, 232, 53–69 [in English].
- Hundsnes, S. (2010). Tchaikovsky's orchestral style with emphasis on thematic counterpoint in his Fourth Symphony first movement. *Studi musicali – nuova serie*, 2, 431–468 [in English].
- Kars, A. (1990). *History of Orchestration*. M. V. Ivanov-Boretsky & N. S. Korndorf (Eds.). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Korobetska, S. (2011). *Orchestral style: theory, history, modernity*. Kyiv: Natsionalnyi Pedagogichnyi Universitet im. I. P. Dragomanova [in Ukrainian].
- McAdams, S. (2019). Timbre as a structuring force in music. *Timbre: acoustic, perception and cognition*, 69, 211–243 [in English].
- Monelle, R. (2012). The orchestral string portamento as expressive topic. *Journal of musicological research*, 31, 138–146 [in English].
- Otto, E. (1983). Max Reger mature Orchestral Style. *Musik in Bayern*, 26, 19–24 [in English].
- Rakochi, V. (2020). Genesis of the Concerto for orchestra. *Journal of history culture and art research*, 9, 273–285 [in English].
- Savchenko, H. (2021). Manifestations of the “non-classical” in the orchestral letter by C. Debussy. *Culture of Ukraine*, 72, 136–143 [in Ukrainian].
- Shabunova, I. (2008). *History of orchestral styles*. Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. S. V. Rakhmaninova [in Russian].
- Tykha, O. (2009). Musical fresco as a phenomenon of modern art. *Contemporary problems of art education in Ukraine*, 5, 77–82 [in Ukrainian].
- Tyshchyk, V. (2019). Program projections in A. Stashevsky's “Ancient Kyiv Frescoes” for accordion. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of education*, 55, 33–49 [in Ukrainian].
- Urniesz, R. (2018). The development and periods of Edward Grieg's orchestral style. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Musica*, 63, 165–186 [in English].
- Wallmark, Z. (2019). A corpus analysis of timbre semantics in the orchestration treatises. *Psychology of music*, 47, 586–605 [in English].

Стаття надійшла до редакції 5 вересня 2021 р.