

УДК 78.071.1(477):785.7]:781.63  
DOI 10.34064/khnum2-33.08

### **Богатирьов Володимир Олександрович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри теорії музики,  
викладач кафедри композиції та інструментування  
e-mail: izzbva@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-6946-0636

## **Оркестрування як чинник жанровідтворення (на прикладі аналізу *Concerto Grosso* № 4 «Пори року» З. Алмаші)**

*Переосмислення існуючих жанрових моделей в музиці ХХ–ХХІ століть формує потребу у визначенні рис, що утворюють жанровий генотип. У жанрі concerto grosso оркестрування є однією із сутнісних жанроутворювальних ознак. Мета цього дослідження – виявити риси оркестрування у циклі «Пори року» Золтана Алмаші, атрибутивні для жанру concerto grosso, та визначити специфічні принципи будови оркестрової фактури. Композицію З. Алмаші «Пори року» вперше проаналізовано задля виявлення ролі оркестрування у жанровідтворенні. Застосовано історико-типологічний, жанровий, стильовий і структурно-функціональний методи дослідження для розкриття специфіки твору З. Алмаші з позначеної позиції. З'ясовано, що система тембрових і фактурних прийомів, використаних композитором, виконує важливу роль у жанровідтворенні. До них належать: обраний інструментальний склад – камерний оркестр (дерев'яні духові, струнно-смічкові і фортепіано); наявність двох відмінних за функціями груп (concertino і ripieno); зіставлення різних за щільністю викладу і віртуозністю партій; темброве протиставлення і темброва комбінаторика; звукообразжальність як художній прийом.*

**Ключові слова:** оркестрування; тембр; фактура; жанр; concerto grosso; Золтан Алмаші; жанровідтворення.

### **Постановка проблеми.**

Звернення до концепцій і моделей минулого, викликане творчими пошуками в музиці ХХ–ХХІ століть, зумовило відродження старовинних жанрів. Точність жанрового відтворення визначається

за його компонентами (тематизмом, гармонією, побудовою форми тощо). Не остання роль належить і оркеструванню, оскільки воно формує темброво-фактурний комплекс, наділений структурно-організуючою і смисловою функціями.

Запропонований для розгляду твір Золтана Алмаші *Concerto Grosso* № 4 «Пори року» для скрипки з оркестром є прикладом звернення до старовинного жанру в сучасній музиці. Незважаючи на жанрове визначення в назві, цикл має певні характеристики, які свідчать про вільне трактування обраної композитором жанрової моделі. Через це видається необхідним виявлення ознак, властивих жанру *concerto grosso*, серед яких оркестрування є визначальним.

**Останні дослідження і публікації.** Для з'ясування ролі оркестрування у жанровідтворенні необхідно звернутися до джерел, присвячених роботі сучасних композиторів зі старовинними жанровими моделями. Зокрема, І. Тукова визначає «парадигматично сильні» елементи жанрової системи, а саме: жанрове позначення, композиційну будову, склад виконавців, засоби жанрової виразності (формули жанрів) (Тукова, 2003: 9). При відтворенні жанрів композитори можуть використовувати як усі елементи цієї системи, так і один найяскравіший (жанрове позначення чи композиційну будову). Дослідниця визначає «способи роботи із жанровою моделлю, що найчастіше зустрічаються у творчій практиці» (там само: 10). У творі З. Алмаші, на нашу думку, згідно з І. Туковою, це «відтворення жанрової цілісності моделі» та «синтез декількох принципів жанроутворення» (там само: 10–11). Стосовно *concerto grosso* в українській музиці, авторка схиляється до домінування «відтворення жанрової цілісності моделі», оскільки у самому жанрі доволі чітко закріплені його жанрові параметри. При їх визначенні науковиця побіжно включає і типи оркестрового викладу, але не розглядає їх як головні.

Питання зв'язку між жанром, темброво-фактурним комплексом і прийомами оркестрування досліджуються в працях С. Бородавкіна (1998), С. Коробецької (2011, 2013), В. Ракочі (2021). У роботах С. Коробецької містяться цінні спостереження щодо нероздільного зв'язку способів оркестрування із жанром, жанрового експериментування (шляхом відновлення усталених або творення нових жанрових

моделей), щодо взаємообміну методами викладу і просторової організації у суміжних жанрах (наприклад, симфонії і концерту), а також впливу оркестрово-стильових засобів на жанровий зміст у музиці ХХ–ХХІ століть (Коробецька, 2011).

С. Бородавкін детально розглядає відмінності оркестрових рішень у композиціях різних жанрів у творчості Й. С. Баха. У розділі, присвяченому інструментальним концертам, автор розкриває темброву драматургію циклів, виходячи з наявності тембрового варіювання та симетрії, яка виражається у математичному підході до тембрових сполучень. При використанні всіх можливих комбінацій тембрів формуються оркестровий колорит і певна семантика, яка «працює» на концертність (Бородавкін, 1998: 11). За С. Бородавкіним, можна сформулювати такі принципи оркестрування, притаманні жанру концерту: наявність чітко визначеної сольної партії / партій, їхня розвинута віртуозність, різноманітна роль оркестру (супровідно-підтримувальна, контрапунктуюча, сольна), протиставлення *solo* і *tutti*, реалізація тембрової драматургії, яка формується шляхом використання тембрових семантики та комбінаторики.

До схожих думок схиляється і В. Ракочі. Автор визначає три характерні ознаки інструментального концерту: 1) наявність кількох неоднакових за кількісним складом сторін (соліст / солісти і оркестр) у процесі музичного розгортання; 2) антитези звукових потужностей, технік і манер гри; 3) елемент змагальності сторін (Ракочі, 2021: 123–124). На думку дослідника, ці ознаки виявляються у взаємодії різних типів оркестрових фактур, які реалізуються особливими тембрами *solo* і *tutti*. Чим більш відмінною є щільність викладу, тим інтенсивнішим буде зіткнення соліста / солістів з оркестром, що впливає на активність дії і ступінь контрасту (там само: 124–125).

Аналізуючи концерти для струнних інструментів А. Вівальді, В. Ракочі виокремлює дев'ять груп інновацій в оркеструванні, які вплинули на подальшу еволюцію жанру концерту. Узагальнимо їх у кількох положеннях, необхідних для подальшого аналізу обраного твору: 1) абсолютне соло – використання від одного до трьох інструментів *solī*, без супроводу, що утворює контраст із наступним *tutti*; 2) способи виділення соліста на тлі оркестру за рахунок технічно

складнішого матеріалу у *solo / soli*, раптової відсутності супроводу, тривалої паузи або педалі в оркестрі під час гри соліста; репетицій у партії *solo*; 3) застосування точного (для ущільнення політембрового викладу) або фоноорнаментального (для функціонального розмежування ліній і меншої звучності) дублювання; 4) надання перегукванню двох функцій: створення динамічного, регістрового, фактурного і тембрового контрасту та більш зручного розподілу матеріалу між виконавцями; 5) утворення контрасту за рахунок: тембрових або фактурних змін у структурованих партіях, неоднакового музичного матеріалу у двох партіях; 6) введення солювання в оркестрі («внутрішнє оркестрове соло»), що є протилежним до основного соліста («зовнішнє соло»), змінює характер викладу і вносить новий тип взаємодії, крім усталеного «соліст(и)-оркестр» (Ракочі, 2021: 190–199).

При дослідженні принципів оркестрування необхідним є звернення до джерел, присвячених тембру і фактурі. Їх кореляцію можна визначити схемою «зміст-форма», де фактура виконує організуючу функцію, а тембр – образно-змістовну (Коробецька, 2011: 69). Р. Каширцев розвиває цю тезу, й зазначає, що «тембр виконує певну функцію у фактурі, змінюючи її параметри “щільності” та “маси”, а відтак, регулюючи її фонічні властивості й впливаючи на “глибину” фактури»; у свою чергу, «фонічні властивості фактури ..., її “глибини”, що є “підсумком” дії вертикалі та горизонталі», здатні вплинути на вибір тембрових рішень «під час складання або виконання твору» й «підказати» відповідні акустичні прийоми (Каширцев, 2021: 56).

На думку Д. Клебанова, виписана фактура не існує поза тембром, оскільки у живому звучанні її звуковисотний параметр неможливий без тембрового втілення (Клебанов, 2019: 13). Оркестрова фактура є наслідком політембрової взаємодії різних груп інструментів. Тому для жанрів оркестрової музики надважливою є узгодженість тембру і фактури, яку заведено називати темброво-фактурним комплексом – це «уособлення всіх складових фактури, їхньої функції в єдиному фонічно-тембровому акустичному підсумку...» (Каширцев, 2021: 62). На нашу думку, саме оркестрування відповідає за впорядкування звуків усередині темброво-фактурного комплексу.

**Мета цього дослідження** – виявити риси оркестрування у творі «Пори року» З. Алмаші, атрибутивні для жанру *concerto grosso*; визначити специфічні принципи будови оркестрової фактури.

Композицію «Пори року» З. Алмаші вперше розглянуто з точки зору ролі оркестрування у жанровідтворенні, що обумовлює **наукову новизну отриманих результатів** аналізу.

**Методологія дослідження.** Застосовані такі дослідницькі методи: історико-типологічний – для усвідомлення контекстної і соціокультурної приналежності твору З. Алмаші, жанровий – для окреслення типологічних та індивідуальних рис твору із проєкцією на особливості його оркестрування, стильовий – для визначення його художньо-естетичних та мовно-технологічних властивостей, структурно-функціональний, спрямований на виявлення особливостей організації оркестрової фактури.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

У назві твору *Concerto Grosso* № 4 «Пори року» для скрипки з оркестром сучасного українського композитора З. Алмаші містяться жанровий і програмний показники. В. Ракочі формулює типологічні ознаки сольного концерту, концерту для кількох солістів з оркестром, *concerto ripieno*, *concerto grosso*. Останній визначений ним «як концерт, у якому зіставлено дві різні за кількістю та принципом організації групи виконавців: *concertino* – це менша, а *grosso* – більша кількість музикантів. Партії в першій групі виконуються одним виконавцем (ансамблевий принцип), у другій – кількома (хоровий принцип)» (Ракочі, 2020: 153). Дослідник розмежовує *concerto grosso* і концерт із кількома солістами за рахунок позначення назв груп *concertino* і *grosso* в партитурі, кількості партій цифрованого басу та функцій і статусу оркестру.

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

Склад оркестру, застосований З. Алмаші у «Порах року», за зовнішніми ознаками нагадує бароковий. До нього входять чотири духові інструменти – зозуля (окарина)<sup>1</sup>, флейта, гобой, кларнет *in B*, фортепіано, скрипка *principale* і група струнно-смичкових (скрипки I–II, альти, віолончелі, контрабаси). Визначення композитором чіткої групи *concertino* немає, що пов'язано з переосмисленням жанру *concerto grosso* у XX столітті. Проте розмежування ансамблю й оркестру відбувається за рахунок позицій інструментів у фактурній ієрархії та виконуваних ними функцій. Так, у переважній кількості частин циклу фортепіано трактується як інструмент сольний, який може грати як самостійно, так і у супроводі групи струнно-смичкових. Статус скрипки *principale* як соліста підтверджується назвою й віртуозним викладом цієї партії, а також відмінним від партій решти інструментів тематичним матеріалом (позаяк скрипка *principale* не грає в унісон з іншими інструментами). Застосування дерев'яних духових має епізодичний характер. Їх поява зумовлена застосуванням щільного викладу на кульмінаціях, у яких їм доручені сольні мелодичні лінії або контрапункт до іншого сольного інструмента (скрипки *principale* або фортепіано). Ураховуючи зазначене, можна виокремити духові, фортепіано і скрипку *principale* в єдину групу *concertino*. При цьому духові і фортепіано на певний час можуть єднатися із групою струнно-смичкових для супроводу сольної скрипки, що свідчить про наявну функціональну амбівалентність партій.

Цикл складається з дев'яти частин:

- I. Інтродукція. Святкова пісня (січень);
- II. Інтермецо. «Вальс до дня святого Валентина» (лютий);
- III. Відлига (березень);
- IV. Проростання (квітень);
- V. Течуть води і цвітуть сади (травень);
- VI. Ностальгічний діалог (червень);
- VII. Дуже швидко! (липень-серпень);
- VIII. Осінь;
- IX. Епілог. «Перший сніг» (грудень).

---

<sup>1</sup> Зозуля – керамічна свисткова флейта, аналоги якої існують у різних народів. Збірна назва таких інструментів – окарина.

Також існує внутрішній розподіл частин на «Весняний триптих» (частини III–V) і «Літній диптих» (частини VI–VII)<sup>2</sup>. За розмірами і формою частини не є однорідними, що викликано різними жанрово-стильовими підходами при їх створенні.

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

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

Назва циклу, програмні заголовки та підзаголовки у його частинах реалізують драматургію твору і мають прямий вплив на його структуру. Перша частина має підзаголовок «Святкова пісня», що зумовлює застосування в ній поспівкового тематизму, гомофонно-гармонічного складу, строфічної форми. Підзаголовок другої частини – «Вальс до Дня святого Валентина» – маркує характерні особливості вальсу, а саме – тридольний розмір, ритмічну градацію фактури за принципом «бас-акорд-акорд». У частині VI, «Ностальгічному діалозі», композитор використовує два інструменти, скрипку *principale* і віолончель. Назва частини визначає їх семантично-образне трактування. За рахунок швидкого темпу, дрібної ритміки, частих тембрових переключок і підвищеної подієвості реалізується заголовок частини VII – «Дуже швидко!». Назва частини VIII – «Осінь» –

---

<sup>2</sup>. «Весняний триптих» і «Літній диптих» – назви, подані самим автором. За аналогією у статті запропоновано називати першу, другу і дев'яту частини «Зимовим триптихом».

пов'язана радше із психологічним станом, оскільки організація фактури передає «особливий ліризм і статику, що настають восени» (Антошевська, 2022). Остання частина має заголовок «Епілог». У ній композитор використовує мотивні елементи і принципи фактурної організації, які ми зустрічали в попередніх частинах.

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

Розглянемо їх. Початок першої частини викладений за принципом «абсолютного соло» фортепіано рівними тривалостями у середньовисокому регістрі (тт. 1–8), на яке згодом накладається звучання групи струнно-смичкових у середньонизькому регістрі з точним дублюванням (т. 9), що створює динамічно-просторовий і тембровий контраст. Скрипка *principale* у своєму подальшому вступі (т. 10) має відмінні високий регістр і дрібніші тривалості, що підкреслює сольну віртуозність. Унаслідок цього у першій частині зберігається принцип тембрового діалогу як на рівні ансамблю «фортепіано–скрипка», так і на рівні «ансамбль–оркестр».

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

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

У четвертій частині додається інструмент зозуля (т. 9), що разом зі скрипкою *principale* набуває статусу сольного за рахунок тембрових якостей і мелодичного викладу, який протиставляється алеаторичному перкусивно-шумовому тлу дерев'яних, фортепіано і смичкових. У результаті виникає взаємозв'язок поліфактурних пластів. Г. Савченко в аналізі «Літургійного концерту» О. Щетинського визначає подібний тип викладу як взаємодію «...нерівнозначних із точки зору функціональної організації темброво-фактурних шарів...» (Савченко, 2021: 239).

У частині V більшу увагу сконцентровано на характерних властивостях тембрів дерев'яних духових і фортепіано: однорідна секвенція почергово проводиться у партіях фортепіано, кларнета, флейти і гобоя, унаслідок чого відбувається її темброве перефарбування. У подальшому викладі секвенції додаються партії скрипок *divisi* (т. 15), укорінюючи зіставлення тембровозвучностей. У свою чергу, вступ скрипки *principale* (т. 7) на відмінному ритмомелодичному матеріалі у високому регістрі створює тембровий і поліфонічний контраст до канонічної секвенції духових / скрипок і витриманих акордів у решти струнно-смичкових.

У «Літньому диптиху» використано два прийоми оркестрування: «абсолютне соло» і ансамблево-оркестрове *tutti*. Частина VI є речитативом двох інструментів – скрипки в середньовисокому регістрі і віолончелі в середньонизькому. Такий виклад дає меншу щільність звучності. Контраст досягається розмежуванням інструментів по регістрах. У частині VII, навпаки, композитор звертається до більш щільної звучності, канонічно зіставляючи тембри флейти, гобоя, кларнета, фортепіано і скрипки *principale*, як між собою (тт. 1–13),

так і зі смичковою групою. У подальшому інструменти розділяються за оркестровими функціями: скрипці *principale* доручено віртуозні пасажі дрібними тривалостями у високому регістрі, духовим – витримані педалі, фортепіано зі скрипками й альтами – контрапункт, віолончелям із контрабасом – бас.

Схожий підхід використаний у восьмій і дев'ятій частинах, де струнно-смичкова група разом із фортепіано виконує роль супроводу до партій скрипки *principale* і духових. Але відмінність їх від попередніх частин зумовлена поверненням до легшого ансамблевого звучання у групі смичкових за рахунок поліфонічного викладу *divisi*. Крім того, функція дерев'яних духових амбівалентна: вони виконують як соло, так і контрапункти.

Тема зміни циклів природи цікавила композиторів різних часів, від Бароко до сьогодення. Серед визначних творів, присвячених цій темі, слід згадати опуси А. Вівальді, Й. Гайдна, Фанні Мендельсон, А. П'яццолі. Найбільшу спорідненість композиція З. Алмаші виявляє із 12-частинним циклом «*Le quattro stagioni*» з ор. 8 А. Вівальді. На це вказує схожий принцип ономатопеї, який був інноваційним на свій час у творі італійського композитора. З. Алмаші майстерно використовує звукозображальні ефекти для показу зламу криги (у частині III «Відлига»), співу птахів і лісового тріпотіння (частина IV «Проростання»), дощу і грому (частина VI «Дуже швидко!»), завірюхи (частина IX «Епілог»). Саме для їх відтворення в партитуру введено інструмент зозулю (окарину) *in B* (у частині IV) і низку спеціальних прийомів: гру із сурдиною, тремоло, перетискання струн, гру на підставці / біля грифу, флажолети, гліссандо флажолетами, гру на недотиснутих струнах, пічкато у смичкових; перкусію і гру кластерами у фортепіано; клапанну перкусію, шумове видування, алеаторику у дерев'яних духових. Своєрідною алюзією на твір А. Вівальді є епізод у частині VI, де репетиції у струнно-смичкових і кластери в низькому регістрі у фортепіано створюють звукову картину шторму, яка присутня і у третій частині концерту «Літо» RV 315 італійського композитора.

### Висновки.

Аналіз циклу «Пори року» З. Алмаші виявив риси оркестрування, які можна вважати атрибутивними для жанру *concerto grosso*.

1. Функціональна будова оркестрової фактури дозволяє виокремити дві групи: *concertino* (скрипка *principale*, фортепіано, зозуля, флейта, гобой, кларнет) і *ripieno* (струнно-смичковий оркестр).

2. Їх взаємодія при зіставленні тембрів, звукових мас та щільності фактурного викладу породжує діалогічність і змагальність як необхідні умови для реалізації жанру.

3. Віртуозність, що наявна у викладі партій групи *concertino*, створює контраст із загальнооркестровим звучанням.

4. Гра тембрів і тембрових комбінацій в оркеструванні втілює принцип концертності.

5. Прийоми оркестрування (дублювання, перефарбування, темброве змішування, перегукування, звукозображальність тощо) формують темброву драматургію, яка є суттєвою для реалізації жанру і програмної назви твору.

**Перспективою** дослідження є вивчення техніки оркестрування в інших творах сучасних українських композиторів, написаних у різних жанрах і стилях.

### ЛІТЕРАТУРА

- Антошевська, В. (2022). Concerto Grosso № 4 «Пори року» для скрипки та камерного оркестру. Золтан Алмаші. *Ukrainian Live Classic*. <https://ukrainianlive.org/almashi-seasons>
- Бородавкін, С. (1998). *Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського. Харків.
- Клебанов, Д. (2019). *Лекції з інструментування*. Харків: Естет Принт.
- Коробецька, С. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.

- Коробецька, С. (2013). Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної оркестрової музики. У кн. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету*, сс. 60–62. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Ракочі, В. (2021). *Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Савченко, Г. (2021). Сенси та коди в інструментальних творах О. Щетинського. У кн. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*, pp. 231–251. Riga, Latvia: Baltija Publishing. doi:10.30525/978-9934-26-072-8-12
- Тукова, І. (2003). *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ.

## REFERENCES

- Antoshevska, V. (2022). Concerto Grosso No. 4 “Seasons” for violin and chamber orchestra. Zoltan Almashi. *Ukrainian Live Classic*. <https://ukrainianlive.org/almashi-seasons> [in Ukrainian, in English].
- Borodavkin, S. (1998). *Principles of orchestral thinking of J. S. Bach*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Kashyrtsev, R. (2021). *Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20<sup>th</sup> century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Klebanov, D. (2019). *Lectures on instrumentation*. Kharkiv: Estet Prynt [in Ukrainian].
- Korobetska, S. (2011). *Orchestral Style: Theory, History, and Modernity*. Kyiv: National Pedagogical Drahomanov University [in Ukrainian].
- Korobetska, S. (2013). Genre and style synthesis as a feature of contemporary national orchestral music. In *The unity of education and research is the main principle of the university*, 60–62. Kyiv: National Pedagogical Drahomanov University [in Ukrainian].
- Rakochi, V. (2021). *Seventeenth and Eighteenth-Century Instrumental Concerto: Genesis, Classification, Orchestra*. (Doctoral diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2021). Meanings and Codes in O. Shchetynsky’s Instrumental Works. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic*

*universals: Collective monograph*, pp. 231–251. Riga, Latvia: Baltija Publishing. doi:10.30525/978-9934-26-072-8-12 [in Ukrainian].

Tukova, I. (2003). *Functioning of the Western European Baroque instrumental genre models in Ukrainian music of the second part of the XX<sup>th</sup> century*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

### ***Volodymyr Bohatyriov***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student, the Music theory department,  
Lecturer, the Department of Composition and Instrumentation  
e-mail: izzbva@gmail.com  
ORCIDiD: 0000-0001-6946-0636

## **Orchestration as a factor of genre reproduction (on the example of analysing Zoltan Almashi's Concerto Grosso no. 4 “Seasons”)**

### ***Statement of the problem.***

*Among the many trends in the creative search in music of the XX–XXI centuries, one of the leading ones is the appeal to the ideas and models of the past. This has led to the revival of previous centuries musical genres. The accuracy of a genre's reproduction is determined by its constituent elements, such as musical themes, harmony, form structure, etc. Orchestration plays an important role in this process, as it forms a timbre-textural complex that has structural, organisational and semantic functions in musical work.*

*The considered piece, Z. Almashi's Concerto Grosso No. 4 “Seasons” for violin and orchestra, is an example of the use of the early genre in contemporary music. Despite the genre classification mentioned in the title, the composition has its own unique features that indicate a free interpretation of the genre model. In this regard, it seems necessary to identify the features characteristic of the concerto grosso genre. Among them, orchestration can be considered the key one.*

### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The existing scientific sources do not pay enough attention to the orchestration in «Seasons» by Z. Almashi, as well as its role in the reproduction of the genre, which determines the scientific novelty of this study. The purpose of the article is to identify the orchestration features attributable to concerto grosso in Z. Almashi's*

*work and to determine the specific principles of the structure of the orchestral texture. The study uses: the historical-typological method – to understand the contextual and socio-cultural belonging of Z. Almashi's piece, the genre method – to reveal its typological and individual features with a projection on the orchestration, the stylistic method – to determine the artistic and aesthetic, linguistic and technological properties, a structural and functional method – to disclose the peculiarities of the organization of an orchestral texture.*

**Recent research and publications.**

*The work is based on sources devoted to the relationship of genre and orchestration (Korobetska, 2011; 2013), the use of contemporary composers with genre models of early music (Tukova, 2003), the formation and development of the instrumental concerto (Rakochi, 2021), to the orchestral style of Baroque composers (Borodavkin, 1998), orchestration as a component of compositional technique (Savchenko, 2021), and to the definition of the position of timbre and texture in orchestration (Kashyrtsev, 2021; Klebanov, 2019).*

**Research results and conclusion.**

*The analysis revealed those features in the orchestration that correspond to the genre of concerto grosso. First of all, it is the availability of two instrumental groups with different orchestral functions. The first 'concertino' group includes the principale violin, ocarina, flute, clarinet in B and piano; the second 'ripieno' group includes the string orchestra. Nevertheless, instruments from the first group (primarily woodwinds and piano) can be combined with stringed instruments in accompaniment of solo violin. When these groups of instruments interact, there is a juxtaposition of timbres, volumes and sound densities. Also, the contrast is enhanced due to the virtuosity of the parts in the 'concertino' group. This creates dialogue and competition, which necessary for the realization of the genre.*

*A variety of orchestration techniques, among which are timbre mixtures, duplication, re-colouring, swinging, and sound painting, embodies the concerto principle. They form a timbre dramaturgy, which is essential for actualising the concert genre and the program title of the piece.*

**Keywords:** *orchestration; timbre; texture; genre; concerto grosso; Zoltan Almashii; genre reproduction.*

*Стаття надійшла до редакції 2 грудня 2023 року*