

УДК 78.071.1(477.54):781.63

DOI 10.34064/khnum2-23.04

Савченко Ганна Сергіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри композиції
та інструментування Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: lanna2@ukr.net

ORCID 0000-0002-9845-0450

**ОРКЕСТРОВКА Д. Л. КЛЕБАНОВА ТА В. М. ЗОЛОТУХІНА:
КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ**

Мета статті – виявлення принципів оркестровки в симфоніях Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна в аспекті компаративного аналізу. **Актуальність** обумовлена недослідженістю питань оркестровки у творах обох композиторів. **Новизна** полягає у систематизації принципів оркестровки в симфоніях Д. Л. Клебанова (на матеріалі симфоній №№ 1, 3, 6, 7) та Першій симфонії В. М. Золотухіна. У роботі автор спирається на аналітичний, функціональний, компаративний методи дослідження. **Висновки:** 1) композитори тяжіють до потрібного складу, гнучкого для отримання насиченої оркестрової фактури й оперування різними тембровими барвами; 2) у творах обох композиторів виявляється рівноправність оркестрових груп (зокрема, групи ударних у Симфонії № 1 В. М. Золотухіна); 3) у вертикальній проєкції наявною є функціональна диференціація груп; 4) повільніша зміна типу фактури й тембрових комбінацій у горизонтальній проєкції відрізняє оркестровку В. М. Золотухіна; 5) оркестровка В. М. Золотухіна цільніша, у ній домінує крупний штрих, що сприяє континуальності й меншій деталізації; 6) в оркестровці обох композиторів виявляється колорит: у Симфонії № 1 В. М. Золотухіна – яскравіший і сміливіший через задіяння ширшої тембрової палітри (від фортепіано, челести, арфи до розширеної групи ударних інструментів).

■ **Ключові слова:** Д. Л. Клебанов, В. М. Золотухін, симфонія, оркестровка, оркестрова фактура, тембр.

Постановка проблеми. Харківська композиторська школа як явище української музичної культури досліджується за останні два десятиліття все активніше. Опубліковані роботи висвітлюють різні аспекти її буття, проте, незважаючи на стійкий інтерес музикознавців різних поколінь до загальних (стильових, жанрових, мовних) проблем і творчості окремих композиторів, залишається велика кількість наукових прогалин, які потребують заповнення. До них належать питання оркестрового мислення, оркестрового стилю й оркестрового письма у творчості представників харківської композиторської школи. Межі статті не дозволяють дослідити ці питання в усій повноті індивідуально-стильових виявів від часу становлення школи до наших днів. Таке завдання може бути вирішено в дослідженні монографічного типу. У контексті цієї роботи зосередимося на лінії, що пов'язує оркестрову музику Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна.

Аналіз публікацій. Оркестрова музика обох композиторів вивчена вельми фрагментарно й потребує пильнішої дослідницької уваги на сучасному етапі розвитку вітчизняної музикознавчої думки. До інформативного видання з узагальненнями щодо стилю композитора та жанрів творчості з коротким аналізом окремих творів належать роботи О. В. Гусарової «Володимир Золотухін» (1988), І. Л. Золотовицької «Дмитро Клебанов» (1980) та Н. Л. Очеретовської «Дмитро Львович Клебанов» (2007). Окремі симфонічні твори Д. Л. Клебанова досліджено в працях О. С. Зінкевич (2005), Т. В. Краснопольської (1964), Ю. В. Малишева (1967), О. Г. Рощенко (2016), І. Л. Фруміної (1969). Період творчості Д. Л. Клебанова з кінця 40-х до 50-х рр. як певний тематичний цикл став предметом дослідження М. Р. Черкашиної (1968). Оркестровці Д. Л. Клебанова присвячена магістерська робота А. В. Дмитрієвої (2016), проте викладені в цій роботі спостереження не вичерпують теми, залишаючи простір для подальшого вивчення партитур композитора в аспекті оркестрового письма. Крок у цьому напрямку був зроблений автором цієї статті (Савченко, 2018), однак, зважаючи на подальшу розробку теми оркестровки у творах харківських композиторів у науковій та навчальній практиці, вважаємо необхідним накреслити лінії зв'язків між творчістю Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна в обраній дослідницькій

площині. У свою чергу, крупні оркестрові твори В. М. Золотухіна здебільшого приваблювали музикознавців можливістю розшифрувати складний художній задум (Рощенко-Авер'янова, 2005), поміркувати щодо жанрових рішень (Пономаренко, 2005), дослідити в аспекті виконавської практики (Замотайло, 2001). Оркестровка композитора не ставала предметом спеціального дослідження.

Таким чином, **метою** цієї статті є виявлення принципів оркестровки в симфоніях Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна (на прикладі Симфонії № 1) в аспекті компаративного аналізу. Заявлений у назві компаративний підхід уможливорюється особистісними й творчими зв'язками між двома композиторами: В. М. Золотухін 1963 року закінчив Харківську консерваторію по класу Д. Л. Клебанова. Недослідженість питань щодо принципів і прийомів оркестровки у творах обох композиторів зумовлює **актуальність** пропонованої статті. **Новизна** полягає у систематизації принципів оркестровки в симфоніях Д. Л. Клебанова (на матеріалі симфоній №№ 1, 3, 6, 7) та Першій симфонії В. М. Золотухіна. У роботі автор спирається на аналітичний, функціональний, компаративний **методи** дослідження.

Виклад основного матеріалу. Систематизуємо принципи оркестровки Д. Л. Клебанова на прикладі симфоній №№ 1, 3, 6, 7. У цих творах композитор застосовує потрібний склад оркестру з включенням видових інструментів (це може бути мала флейта, англійський ріжок, малий кларнет *in Es*, бас-кларнет *in B*, контрфагот, саксофон сопрано та саксофон тенор) і розширеною групою ударних.

Композитор тяжіє до функціональної рівноправності трьох оркестрових груп (струнно-смічкових, дерев'яних і мідних духових), що відповідає одній із провідних тенденцій розвитку оркестровки ХХ ст. Функціональна рівноправність виявляється в приблизно однаковій ролі тембрових груп в реалізації композиційних функцій і задіяності в різноманітних оркестрових функціях. Інструменти групи ударних використовуються досить традиційно: вони виконують, передусім, динамічну, ритмічну та, епізодично, колористичну функції.

В оркестровій фактурі симфоній наявна ієрархічна система функцій (мелодія, контрапункт, педаль, дублювання бас тощо), адже в музичній мові композитора спостерігається опертя на пізньоромантич-

ну стилістику та пісенність. Д. Л. Клебанов мислить тонально, хоча в його гармонічній мові трапляються акорди складної структури й елементи розширеної тональності.

Оперування композиційними структурами класико-романтичної системи музичної мови детермінує мислення крупними структурно-синтаксичними побудовами, які пов'язані з певним типом оркестрової фактури й певною комбінацією тембрів. Відповідно, у симфоніях Д. Л. Клебанова спостерігається досить довге утримання єдиного типу оркестрової фактури в межах структурно-синтаксичних побудови. Зміни типів фактури й перекомбінування тембрів позначають членування форми.

У горизонтальній проєкції оркестрова фактура в симфоніях Д. Л. Клебанова характеризується чіткою продуманістю змін тембрів, наслідком чого є економність використання оркестрових ресурсів (певних тембрів, тембрових комбінацій, оркестрових груп, типів фактури), постійне темброве оновлення й різнобарвність, відповідно, безперервний розвиток матеріалу завдяки темброво-оркестровим засобам. Темброва економність веде до неперевантаженості оркестрової тканини.

Особливістю оркестровки Д. Л. Клебанова є мислення тембро-фактурними шарами з чітким розподілом оркестрових функцій між ними. У середині таких шарів відбувається свій розподіл оркестрових функцій, що зумовлює нечасте використання дублювань між інструментами різних оркестрових груп.

Дублювання, звичайно, застосовуються композитором, проте частіше в середині груп. Між інструментами, що належать до різних тембрових груп оркестру, дублювання використовуються в повному *tutti* – унісонні й октавні за теситурним принципом між інструментами різних груп, інтервальні – у середині груп.

У щільній оркестровій фактурі тембро-фактурні шари можуть об'єднувати різні темброві групи, наприклад, струнно-смічкові й дерев'яні духові будуть утворювати один фактурний шар, а інструменти мідної духової групи – інший.

В оркестровій тканині симфоній Д. Л. Клебанова присутній тонкий тембровий колорит, свідченням чого є широке застосування розгорну-

тих сольних висловлювань і коротких сольних реплік; красиві темброві міксти (наприклад, поєднання челести й арфи); використання фрагментарних дублювань (тембрових підсвіток); зіставлення окремих тембрів, тембрових груп, тембро-фактурних шарів, регістрів; застосування різноманітних технічних і виражальних можливостей інструментів (наприклад, у струнно-смичкових – специфічних прийомів звукобудування *sul tasto*, *a punta d'arco*, *al tallone*, *divisi* віолончелей на 6 партій із ремаркою *espressivo*, *tremolo divisi*; звучання мідних інструментів розтрубами вгору); задіяння граничних регістрів звучання.

Оркестрова фактура в симфоніях Д. Л. Клебанова не перевантажена й збалансована, їй притаманна добра прослухованість по вертикалі, навіть у *tutti*.

Теоретичним узагальненням творчої практики Д. Л. Клебанова є його монографія «Мистецтво інструментування», де чітко простежується єдність естетичних принципів і практичних прийомів оркестровки. Однією з головних тез роботи є думка щодо найважливішої ролі оркестровки в об'єктивації художнього задуму. «Характер музики складається у взаємодії всіх її сторін, включаючи інструментування. Інструментування посилює, робить рельєфними одні особливості музики й послаблює, залишає в тіні інші. За допомогою інструментування композитор може висловити своє ставлення до музики – від ствердження її смислу до його заперечення із безліччю відтінків між ними» (Клебанов, 1972: 3). Відповідно, оркестровка уявляється тим параметром художньої цілісності, який, за наявності константних базисних принципів і прийомів, детермінований індивідуальним художнім задумом у кожному творі.

Задум Першої симфонії В. М. Золотухіна розшифровується в контексті антропоцентричної концепції гуманістично спрямованого мистецтва ХХ ст. Як відзначає О. Гусарова, «зміст Симфонії складає одвічна проблема боротьби за високі людські ідеали» (Гусарова, 1988: 17). «Ідейно-художній задум зумовив незвичність композиції циклу. Понад усе він нагадує грандіозну симфонічну поему з чітким функціонально-драматургічним співвідношенням трьох основних розділів: експозиції, інтермецо та динамічної репризи з висновком та апофеозом» (Гусарова, 1988: 17).

Нетрадиційне композиційне рішення тричастинного циклу проєктується й на I частину, написану в сонатній формі, що позбавлена репризи в звичному розумінні: замість неї міститься заключний епізод, до якого підводить багатofазовий нестримний розвиток від самого початку (Гусарова, 1988: 17–18). Ідея наскрізного багатоетапного розвитку реалізується й на рівні всього циклу: спрямований до фінального апофеозу драматургійний вектор пронизує цикл від I частини.

Серед засобів виразності О. Гусарова акцентує увагу на «яскравому мелодизмі» з «насиченою емоційною забарвленістю» і «безперервним оновленням». «Звідси – ... широта дихання, чітка логіка у зміні розділів, у пластичних переходах від монологу до діалогічності висловлювання, у співвідношенні поліфонічних шарів, які розгортаються одночасно» (Гусарова, 1988: 18). Велику роль в організації художньої цілісності, на думку дослідниці, відіграють лейтінтонаційний принцип та темброва драматургія (Гусарова, 1988: 18).

Що стосується параметру оркестровки, то О. Гусарова обмежується зауваженням стосовно ролі дерев'яних духових у загальній тембровій драматургії циклу: «Велику роль у Симфонії відведено дерев'яним духовим інструментам. У тому, що їм доручено перші “вводи” основних тем, виявляється прагнення досягти найбільшої емоційної їх забарвленості, подібності до вокального дихання і фразування. Лише у процесі розвитку, як допоміжні, з'являються мелодичні лінії струнних. Розгортання лейттембрів можна простежити по винахідливій партитурі ударних інструментів» (Гусарова, 1988: 18).

Отже, систематизуємо принципи оркестровки в Першій симфонії В. М. Золотухіна. Потрійний склад оркестру містить розширену групу ударних, челесту, арфу і фортепіано. Співвідношення темброво-оркестрових груп базується на принципі функціональної рівноправності. Названа О. Гусаровою значна роль дерев'яних духових виявляється в дорученні їм функції мелодії у викладенні тематизму. Прикладом може бути тема кларнета *solo* за підтримки контрабасів *pizzicato* (ц. 1) у вступі I частини, розлоге сольне висловлювання англійського ріжка в темі побічної партії I частини (ц. 9), завер-

шальне слово фагота *solo* наприкінці I частини, контрапунктуючий струнно-смичковим інструментам шар дерев'яних духових (I гобой та I фагот) у II частині (ц. 33–1 т.), виразне *cantabile* двох кларнетів там же (ц. 39) тощо. Дерев'яні духові активно задіяні у викладенні тематизму, у зонах його розвитку, у великих і малих *tutti*. Вони є носіями функції мелодії, мелодійної та гармонійної фігурацій, педалі. Що стосується групи мідних духових, то їхня роль теж вельми значна. Це виявляється в задіяності групи в цілому у щільному туттійному звучанні, а окремих тембрових комбінацій – як носіїв тематизму, наприклад, у зоні головної партії I частини (три тромбони *secco*, ц. 4), у репризному розділі II частини (три труби *con sord.* (ц. 59), 4 валторни *aperti* (ц. 61), в експозиційному розділі III частини (переклички 3-х труб *con sord.* із 4-ма валторнами *aperti*) тощо. Величезна роль інструментів групи ударних свідчить про розширення їхніх функцій порівняно з партитурами Д. Л. Клебанова. Так, I частину відкривають литаври з лейтінтонацією (комбінація низхідної та висхідної чистих кварт), із якою вони будуть з'являтися в контексті експозиції, розробки, у заключному розділі символічно стискаючись до остинатно повторюваного звука. Епізод ударних із невизначеною висотою на тлі педалі контрабасів *divisi a 3* міститься в розробці I частини: ударні тут є носіями тематичної функції. У більш традиційній ритмо-динамічній функції інструменти ударної групи застосовані в подальшому викладенні розробки (ц. 26) й далі в партитурі. Підтримка ударних дозволяє композиторові вибудовувати хвилюподібні етапи тематичного та драматургійного розвитку. Ударні важливі й у вирішенні малих та великих *tutti*, утворюючи міцний ритмо-динамічний шар у щільній оркестровій фактурі.

У співвідношенні функцій оркестрових груп реалізується принцип їхньої диференціації у вертикальній проєкції. Це, з огляду на тяжіння композитора до достатньо щільної оркестровки, дозволяє досягти хорошої прослухованості вертикалі. Відчуття щільності, у свою чергу, виникає внаслідок застосування дублювань у середині темброво-фактурного шару, які є, переважно, унісонними та октавними, рідше – інтервальними. Насиченість оркестрової фактури, що виявляється й на рівні графічного оформлення партитури, є також наслідком

поліфонії фактурних шарів, які можна трактувати як макро-контрапункти. Прикладом є розгортання тематичних подій у II частині, коли від самого початку на тематичний шар струнно-смичкових нашаровується контрапунктуючий йому тематичний шар дерев'яних духових із варійованими тембровими комбінаціями (гобой і фагот змінюються майже повним складом групи, після чого вступають дві флейти, дубльовані в октаву двома кларнетами, далі – гобой і англійський ріжок в октаву).

Довге утримання одного типу фактури з певною комбінацією тембрів є також чинником щільності, яка підлягає змінам через досить довгі проміжки часу. Це надає оркестровці континуальності, а драматургійному процесу – стадіальності, що допомагає вибудувати багатofазовий розвиток.

Мислення чітко окресленими темброво-фактурними шарами свідчить про реалізацію оркестрового поліфонічного мислення на макрорівні всієї фактури. У середині шарів переважно панує гомофонно-гармонійний принцип співвідношення партій, хоча можливі й інші варіанти рішення темброво-фактурного «поверху», коли спостерігаємо «розпад» тембрової групи на дві функції та, відповідно, на два підшари (див., наприклад, II частина від. ц. 40). Взаємодія між шарами регулюється також переважно ідеєю вертикалі, в основі якої – розширена тональність. Оперування крупним штрихом, реалізація континуальності надають оркестровці масштабності, рельєфності, певної «фресковості», позбавленої деталізації (притаманної ансамблевому письму). Крупному штриху в оркестровці сприяють численні дублювання (в середині груп, між інструментами різних груп), подвійні ноти й акорди в групі струнно-смичкових, панування вертикально-горизонтального мислення. Хоча деталізований штрих присутній у численних сольних фрагментах із задіянням реєстрових барв (наприклад, згаданий вище низький кларнет у вступі), застосуванні неспецифічних прийомів звуковибудування, зокрема у струнних: *sul tasto*, *a punta d'arco*, *divisi* тощо. Названі прийоми виводять на ідею оркестрового колориту, який реалізується, зокрема завдяки тембровим барвам, як сольним, так і мікстовим. Прикладом є поєднання вібрафону й арфи з інструментами дерев'яної духової

та струнно-смичкової груп (III частина, ц. 83); челести й арфи на тлі тремоло II скрипок і альтів (обидві партії *divisi a 4*) у вузькому розташуванні в контрапункті з мелодійними фразами сольюючих дерев'яних і мідних духових (III частина ц. 77), широке застосування фортепіано в комбінації з різними тембрами та ін. Названі фрагменти репрезентують принцип темброво-фактурної полішаровості в організації оркестрової фактури, адже кожен із пластів виконує свою функцію.

Реалізації оркестрового колориту сприяють і темброві переклички. Вони в партитурі Першої симфонії наявні, проте переважно з інтервалом у великий проміжок часу, що детерміновано тяжінням до континуальної оркестровки.

Висновки. У результаті дослідження оркестрових творів Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна (Першої симфонії) в аспекті оркестрового мислення й принципів оркестровки ми дійшли таких висновків: 1) композитори тяжіють до потрійного складу, вельми гнучкого для, з одного боку, отримання щільної й насиченої оркестрової фактури, з іншого – оперування різними тембровими барвами; 2) у творах обох композиторів спостерігається тяжіння до рівноправного трактування оркестрових груп, у тому числі групи ударних інструментів у Першій симфонії В. М. Золотухіна; 3) у вертикальній проєкції наявною є диференціація груп за оркестровими функціями, що забезпечує хорошу прослухованість партитур; 4) повільніша зміна типу фактури й тембрових комбінацій у горизонтальній проєкції відрізняє оркестровку В. М. Золотухіна від оркестровки Д. Л. Клебанова; 5) у цілому оркестровка В. М. Золотухіна щільніша, насичена дублюваннями, у ній домінує крупний штрих, що сприяє континуальності й меншій деталізації; 6) в оркестровці обох композиторів виявляється колорит: у Симфонії № 1 В. М. Золотухіна – яскравіший і сміливіший унаслідок задіяння ширшої тембрової палітри (від фортепіано, челести, арфи до розширеної групи ударних інструментів).

Перспективами дослідження є вивчення надалі специфіки оркестрового мислення й принципів оркестровки у творах харківських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Гусарова, О. В. (1988). *Володимир Золотухін*. Київ: Музична Україна, 40.
- Дмитрієва, А. В. (2016). Оркестровка Дмитрия Клебанова: теорія і практика: магістер. робота (науч. керівитель Козак А. І.). Харків. Рукопис, 62.
- Замотайло, А. А. (2001). Специфика работы над скрипичными концертами украинских композиторов (на примере Концерта В. Золотухина). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 6, 221–227.
- Зинькевич, Е. С. (2005). Опальная симфония. *Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи*. Киев: Нора-принт, 73–76.
- Золотовицька, І. (1980). *Дмитро Клебанов*. Київ: Музична Україна, 44.
- Клебанов, Д. (1972). *Искусство инструментовки*. Київ: Музична Україна, 219.
- Краснопольська, Т. (1964). *Третя симфонія Д. Клебанова*. Київ: Мистецтво, 19.
- Малышев, Ю. (1967). Клебанов Д. Третья симфония. *Советская симфония за 50 лет*, 154–158.
- Очеретовська, Н. Л. (2007). *Дмитро Львович Клебанов (до 100-річчя від дня народження)*. Харків: Ліхтар, 28.
- Пономаренко, Е. Ю. (2005). Концерт для фортепиано с оркестром В. Золотухина: к вопросу о типологических особенностях. *Музичне мистецтво*, 5, 64–73.
- Рощенко-Аверьянова, Е. Г. (2005). Преодоление апокалипсиса. *Рахманинов С.: на переломе столетий*, 2, 158–163.
- Рощенко, О. (2016). Пам'яті мучеників Бабиного Яру. *Музика*, 4, 31–33.
- Савченко, Г. С. (2018). Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*, 12, 90–100.
- Фрумiна, І. (1969). Про тематизм Третьої симфонії Д. Клебанова. *Українське музикознавство*, 5, 67–80.
- Черкашина, М. (1968). Дмитро Клебанов. *Українське музикознавство*, 3, 126–131.

Hanna Savchenko

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Composition and Instrumentation
Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: lanna2@ukr.net
ORCID 0000-0002-9845-0450

**ORCHESTRATION OF D. L. KLEBANOV AND V. M. ZOLOTUKHIN:
A COMPARATIVE ANALYSIS**

Background. *In the last two decades there was a constantly increasing scholar interest to Kharkiv school of composition as a phenomenon of Ukrainian musical culture. Despite this, a lot of unstudied questions remain, which need to be researched. This includes problems of orchestral thinking, orchestral style and orchestral writing of Kharkiv composers, particularly, D. Klebanov and V. Zolotukhin. The novelty lies in the systematization of the principles of orchestration in the symphonies of D. Klebanov (based on the symphonies 1, 3, 6, 7) and the First Symphony of V. Zolotukhin.*

Analysis of literature. *Orchestral music of both composers is researched quite sporadically. Its several facets are studied in works by M. Cherkashyna (1968), I. Frumina (1969), O. Gusarova (1988), T. Krasnopolska (1964), Yu. Malysheva (1967), N. Ocheretovska (2007), E. Ponomarenko (2005), O. Roschenko (2005; 2016), A. Zamotaylo (2001), O. Zinkevych (2005), I. Zolotovytska (1980), A. Dmitriyeva (2016). There is an article by H. Savchenko (2018), specially devoted to orchestration of D. Klebanov*

The goal of this article is to reveal the principles of orchestration in symphonies by D. Klebanov (No. 1, 3, 6, 7) and V. Zolotukhin (No. 1) in aspect of comparative analysis. In the article the author operates such **methods of research** as analytical, functional, and comparative.

Conclusions. *In results of studying of orchestral works by D. Klebanov and V. Zolotukhin (First Symphony) in aspects of orchestral thinking and principles of orchestration, we have reached the following conclusions: 1) both composers prefer a triple orchestra, which is quite flexible, in order to achieve full-bodied orchestral texture and be able to operate different timbral colours; 2) in the works of both composer, there is an inclination to equal understanding of orchestral groups, including percussion in the first Symphony by V. Zolotukhin; 3) in the*

vertical projection there is a differentiation of the groups through orchestral functions, which causes a great transparency of the score; 4) much more slow changes of type of a texture and timbral combinations in horizontal projection sets apart orchestration of V. Zolotukhin from orchestration of D. Klebanov; 5) overall, orchestration of V. Zolotukhin is more dense, filled with doubles, it is dominated by “large touch”, which causes continuity and smaller degree of detailing; 6) a special trait of orchestration of D. Klebanov is thinking by timbral and textural layers with obvious distinction of orchestral function between them. Inside of these layers there is an additional split of orchestral functions which causes rather rare usage of doubles between instruments of different orchestral groups. For V. Zolotukhin, thinking with clearly defined timbral and textural layers is characteristic, which tells about realisation of orchestral polyphonic thinking on the macro level or the whole texture; 7) in orchestration of both composers there is a tendency to colouring: in the First Symphony by V. Zolotukhin it is brighter and more robust due to usage of more diverse timbral palette (from piano harp, celesta to extended group of percussion).

■ **Key words:** D. Klebanov, V. Zolotukhin, symphony, orchestration, orchestral texture, timbre.

REFERENCES

- Husarova, O. V. (1988). *Volodymyr Zolotukhin [Vladimir Zolotukhin]*. Kiev: Muzychna Ukraina, 40 [in Ukrainian].
- Dmytrieva, A. V. (2016). Orkestrovka Dmytryia Klebanova: teoriya y praktyka [Orchestration by Dmitry Klebanov: theory and practice]. Kharkiv. Manuscript, 62 [in Russian].
- Zamotaylo, A. A. (2001). Spetsifika raboty nad skripichnyimi kontsertami ukrainskih kompozitorov (na primere Kontserta V. Zolotuhina) [Specificity of work on violin concertos by Ukrainian composers (on the example of V. Zolotukhin's Concerto)]. *Problems of interrelationship of art, pedagogy and theory and practice of education*, 6, 221–227 [in Russian].
- Zynkevych, E. S. (2005). Opalnaia symfoniya [Opal Symphony]. *Memory of the vanishing time. Pages of musical annals*, 73–76 [in Russian].
- Zolotovyt'ska, I. (1980). *Dmytro Klebanov [Dmitry Klebanov]*. Kiev: Muzychna Ukraina, 44 [in Ukrainian].

- Klebanov, D. (1972). *Yskusstvo ynstrumentovky [The Art of Instrumentation]*. Kiev: Muzychna Ukraina, 219 [in Russian].
- Krasnopol'ska, T. (1964). *Tretia symfoniia D. Klebanova [The Third symphony by D. Klebanov]*. Kiev: Mystetstvo, 19 [in Ukrainian].
- Malushev, Yu. (1967). Klebanov D. Tretia symfoniia [Klebanov D. The Third symphony]. *The Soviet symphony in 50 years*, 154–158 [in Russian].
- Ocheretovska, N. L. (2007). *Dmytro Lvovych Klebanov (do 100-richchia vid dnia narodzhennia) [Dmitry Lvovich Klebanov (up to 100 years since birth)]*. Likhtar, 28 [in Ukrainian].
- Ponomarenko, E. Yu. (2005). Kontsert dlya fortepiano s orkestrom V. Zolotuhina: k voprosu o tipologicheskikh osobennostyakh [Concerto for piano and orchestras by V. Zolotukhin: on the question of typological features]. *Musical Art*, 5, 64–73 [in Russian].
- Roschenko-Averyanova, E. G. (2005). Preodolenie apokalipsisa [Overcoming the apocalypse]. *Rachmaninov S.: at the turn of the century*, 2, 158–163 [in Russian].
- Roshchenko, O. (2016). Pamiati muchenykiv Babynoho Yaru [In memory of martyrs Babiy Yar]. *Music*, 4, 31–33 [in Ukrainian].
- Frumina, I. (1969). Pro tematyzm Tretoi symfony D. Klebanova [On the themes of the Third Symphony by D. Klebanov]. *Ukrainian musicology*, 5, 67–80 [in Ukrainian].
- Cherkashyna, M. (1968). Dmytro Klebanov [Dmitry Klebanov]. *Ukrainian musicology*, 3, 126–131 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 1 березня 2021 року.