

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

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

**АВТОРСЬКЕ ОРКЕСТРУВАННЯ ЯК РІЗНОВИД
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ
(НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ТВОРІВ В. ПТУШКІНА ТА
Д. МАЛОГО)**

**Магістерська робота
Сиротюка Михайла 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

**Сиротюк
Сиротюк Михайло (підпис)**

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. ОРКЕСТРУВАННЯ В ЄДНОСТІ ХУДОЖНЬО- ЕСТЕТИЧНОГО І ТЕХНІЧНОГО АСПЕКТІВ	5
1.1. Оркестрування як мистецтво і творчість.....	5
1.2. Поняттєві перетини: авторське оркестрування - інтерпретація - транскрипція - редакція.....	9
1.3. Перетворення фортепіанної фактури на оркестрову: теоретичний аспект.....	14
Висновки до розділу 1.....	22
РОЗДІЛ 2. АВТОРСЬКЕ ОРКЕСТРУВАННЯ В ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ПТУШКІНА І ДМИТРА МАЛОГО	25
2.1. Створення оркестрових редакцій як засіб буття творів Володимира Птушкіна.....	25
2.2. Авторські оркестрування Дмитра Малого.....	33
Висновки до розділу 2.....	51
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57

ВСТУП

Актуальність обраної теми. У композиторській практиці існують прецеденти оркестрування власних творів, написаних для різних інструментів і складів. У процесі оркестрування фактура першоджерела перетворюється на оркестрову, змінюється образ звучання твору. Першоджерело і оркестрова редакція не є тотожними художніми явищами. Це дозволяє трактувати оркестрування як різновид композиторської творчості. А у випадку авторського оркестрування – простежити динаміку композиторського мислення від твору, що оркеструється, до його втілення в оркестрових фактурі і тембрах. Актуальність теми дослідження полягає в тому, що у наукових джерелах авторське оркестрування як різновид композиторської творчості є мало вивченою проблемою. Натомість, дотичні теми є доволі розробленими: це, теоретичні й історичні питання оркестрування.

Метою дослідження є обґрунтування специфіки авторського оркестрування як різновиду композиторської творчості.

Завданнями дослідження є:

1. на основі аналізу наукових джерел виявити специфіку оркестрування як мистецтва і творчості;
2. обґрунтувати специфіку авторського оркестрування як різновиду композиторської творчості;
3. систематизувати особливості оркестрової фактури;
4. на основі аналізу наукових джерел систематизувати методи перетворення фортепіанної фактури в оркестрову;
5. здійснити компаративний аналіз двох частин («Увертюри» та «Брендфордської відьми») з циклу «Віндзорські бешкетниці» В. Птушкіна у двох оркестрових редакціях - для великого симфонічного оркестру і для двох скрипок та струнного оркестру;

6. здійснити компаративний аналіз творів «Пасакалія» і «Остання пісня Янгола» Д. Малого у двох редакціях: відповідно, для фортепіано і для струнного оркестру; для двох фортепіано і для камерного оркестру.

Об'єктом дослідження є оркестрування як художньо-естетичне і технічне явище.

Предметом є авторське оркестрування як різновид композиторської творчості.

Матеріалом дослідження є твори В. Птушкіна - «Увертюра» та «Брендфордська відьма» з циклу «Віндзорські бешкетниці» у двох оркестрових редакціях; Д. Малого - «Пасакалія» для фортепіано і для струнного оркестру; «Остання пісня Янгола» для двох фортепіано і для камерного оркестру.

Наукова новизна результатів дослідження полягає:

- в обґрунтуванні специфіки авторського оркестрування як різновиду композиторської творчості;
- у дослідженні обраних творів в аспекті специфіки авторського оркестрування;
- в аналізі обраних творів Д. Малого вперше в українському музикознавстві.
- Подальшого розвитку набули теоретичні питання оркестрування, зокрема, взаємозв'язку фактури і тембру, оркестрування і жанру, викладені в наукових працях Р. Каширцева, С. Коробецької, Г. Савченко.

Методи дослідження. У дослідженні були використані такі методи:

- теоретичний - для узагальнення положень щодо оркестрування, викладених у науковій літературі;
- аналітичний - для здійснення аналізу фортепіанного першоджерела і його оркестрової редакції;
- структурно-функціональний - для аналізу будови оркестрової фактури;
- компаративний - для порівняння двох авторських редакцій твору;

- жанрово-стильовий - для визначення особливостей авторського оркестрування обраних для аналізу творів.

Теоретичну базу дослідження складають наукові джерела з таких питань:

- інструментознавства, теорії та історії оркестрування (інструментування), історії оркестру: С. Адлера, Ф.-А. Геварта, Д. Клебанова, Д. Малого, Г. Савченко, Г. Берліоза, А. Казелли, С. Коробецької, В. Мортарі, У. Пістона, В. Ракочі, Р. Штрауса, The Grove;
- вивчення категорії стилю, зокрема оркестрового: С. Коробецької, В. Лігус, О. Лігус, Г. Савченко;
- теорії фактури, музичної форми: Г. Каширцева, Д. Клебанова, С. Костки, І. Тукової, С. Шип;
- теорії інтерпретації, музичної редакції, транскрипції: М. Борисенко, В. Москаленко, О. Клендій;
- теорії виконавства: І. Єргієва;
- вивчення творчості В. Птушкіна: І. Бобіна, С. Белокур, І. Іванова, Г. Куперман, А. Мізітова, Д. Рудик, Г. Савченко, І. Седюк, І. Шокот, К. Ярова.

Практичне значення роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані у композиторській практиці, у подальших наукових розвідках, у навчальних дисциплінах «Інструментознавство і теорія інструментування», «Практикум з інструментування», «Історія оркестрових стилів», «Сучасні оркестрові стилі», «Мистецтво оркестрування».

Апробація магістерського дослідження. Результати магістерського дослідження були оприлюднені на науково-практичних Міжнародних та Всеукраїнських конференціях: 1) XVII Всеукраїнська студентсько-аспірантська науково-практична конференція, Дніпровська академія музики (м. Дніпро, 8-9 жовтня 2023; 2) «Магістерські читання», (м. Харків, 15-16

квітня 2024; 3) V Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (м. Харків, 18-19 травня 2024).

Опубліковано тези доповіді: Пасакалія до мінор Дмитра Малого: досвід композиторського аналізу. Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення: Матеріали XVII Всеукраїнської студ.-аспір. наук.-практ. конф. / Дніпровська академія музики. Дніпро: ЛІРА, 2023. С. 59-60.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох розділів з поділом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел, який містить 50 позицій, з них 9 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ І

ОРКЕСТРУВАННЯ В ЄДНОСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО І ТЕХНІЧНОГО АСПЕКТІВ

1. Оркестрування як мистецтво і творчість.

У пошуках відповіді на питання, чи є оркестрування мистецтвом та творчістю, ми звернулись до ґрунтовних, визнаних часом праць. У передмові до «Великого трактату про сучасне інструментування й оркестрування» Г. Берліоза Р. Штраус називає інструментування саме мистецтвом і зазначає, що «в мистецтві інструментування, як, бодай, у всьому, що торкається мистецтва, питання про теоретичні книги – дуже непросте» (*переклад - М. С.*) [44, с. І]. У практичному інструментуванні, на думку композитора, важливу роль відіграє не тільки вивчення теоретичних посібників, а й безпосереднє ознайомлення з інструментами та їх технічними та виразними особливостями у процесі спілкування з виконавцями.

Р. Штраус акцентує увагу на велику роль поліфонії в мистецтві оркестрування: «Тільки насправді повна почуттів та думок поліфонія розкриває величніше чудо оркестрового звучання» (*переклад - М. С.*) [44, с. II]. Композитор робить такий висновок, спираючись на власну класифікацію історії розвитку оркестрування. Р. Штраус поділяє її на дві лінії: гомофонну (гайднівсько-глюківський тип оркестрування, так званий драматичний напрямок) та поліфонічну (вагнерівський тип оркестрування, симфонічний напрямок). Вершиною оркестрової поліфонії вважає творчість Р. Вагнера, яка стала, у свою чергу, синтезом двох напрямів розвитку оркестру. На думку Р. Штрауса, середні голоси оркестрової фактури мають насичуватись поліфонією, що не тільки збагатить оркестрові барви, але й, у цілому, зробить увесь симфонічний оркестр «живим, дихаючим» [44, с. III].

Ф.-А. Геварт у своїй праці «Загальний трактат про інструментування» на одній з перших сторінок вказує, що його праця присвячена цьому *мистецтву* (*курсив - М. С.*) [47].

У праці У. Пістона «Оркестрування» знаходимо такий тезис: «Справжнє мистецтво оркестрування неможливо відділити від процесу створення музики. Оркестрове звучання – це кінцевий, матеріалізований прояв музичних ідей, народжених свідомістю композитора» (*переклад - М. С.*) [50, с.VII]. Автор зауважує, що просте оркестрування розуміється більшою мірою в технічному аспекті. Оркестрування як «велике» мистецтво є продуктом композиторського мислення.

С. Адлер в «Ученні про оркестрування» пише: «Оволодіння технікою оркестрування веде до більш глибокого розуміння тієї чуттєвості, з якою великі майстри композиції звертались до симфонічного оркестру і того, як кожен з них змусив цей чудовий інструмент яскраво служити своїм ідеям самим ясним і яскравим шляхом. Мистецтво оркестрування за необхідністю є дуже індивідуальним» (*переклад - М. С.*) [43, с. 3]. С. Адлер зауважує, що оркестрування є такою ж емпіричною величиною, як гармонія, мелодія; вона є обов'язковою для вивчення. Вона є такою ж рівнозначною складовою композиторської майстерності, і без неї мистецтво здійснитись не може. Але прояви індивідуального стилю оркестрування проявляються пізніше, адже для цього потрібен час та практика.

В енциклопедії The Grove запропоновано таке визначення оркестрування: «Мистецтво поєднання звуків комплексу інструментів (оркестру або іншого ансамбля) для створення задовільного поєднання і балансу. Термін «оркестрування» часто використовується для назви мистецтва написання музики для інструментів. «Оркеструвати» стало також означати «партитурувати» для оркестру твори, написані для сольного інструменту чи невеликого ансамбля. Було багато спроб розмежувати терміни «оркестрування» й «інструментування» відтоді, як Берліоз зіставив їх у назві своєї праці «Великий трактат з оркестрування та інструментування» (Париж, 1843 г.); в цьому контексті ці два терміни слід розглядати як нероздільні аспекти єдиної музичної концепції.

Інструментування само по собі є більш загальним терміном, що позначає вибір інструментів для музичного твору...» (переклад мій, М.С) [48].

Неможливо оминати підручник Д. Клебанова «Мистецтво інструментування». У вступі композитор наголошує на тому, що інструментування є мистецтвом. «Як усіляке мистецтво, інструментування є процесом узгодження різних елементів, який підкорений певній художній задачі» [10, с. 3]. Потрібно зазначити, що Д. Клебанов використовує термін «інструментування» як синонім «оркестрування», що є цілком доцільним. Автор вважає, що всі елементи музичного твору, так чи інакше, відчують вплив інструментування. Це простежується на всіх рівнях: мелодичному, фактурному, гармонічному, формотворчому, образно-семантичному, драматургічному тощо, тобто завдяки інструментуванню можна посилити і послабити різні складові музичного твору, що спричинить зміну образності. Інструментування є засобом розкриття світогляду, своєї думки, є механізмом акцентування уваги на важливих для творця художніх моментах [10, с. 3].

У той же час, композитор зазначає, що єдиної формули правильного інструментування мелодії, чи підголосків, чи інших елементів оркестрової фактури не існує. В кожному творі це суто індивідуальна реалізація унікального творчого задуму: «Адже музичний твір – явище складне, в ньому неповторно своєрідні теми, їх розвиток, форма, динаміка і кожен з цих елементів може бути інструментований за допомогою різноманітних способів» [10, с. 4]. Інструментування може надати кожному елементу музичного твору нове значення, що може вплинути на його інтерпретацію.

В «Лекціях з інструментування» Д. Клебанова є положення, які доводять, що композитор трактує інструментування (оркестрування) як творчість і мистецтво, зокрема він підносить оркестрування до рівня, на якому можливо розглядати його в кореляції з категорією «стиль». Так, в посібнику є розділ «Стиль в інструментуванні», де композитор пише про стиль в інструментуванні як «реактивність інструментування на сутність

музики» [11, с. 20], про співвідношення колективного та індивідуального стилю в інструментуванні, про буття цих стилів у часі [11, с. 21].

В передмові до підручника «Техніка сучасного оркестрування» А. Казелли та В. Мортарі вказується, що ця праця містить у собі опис технічних і виразових можливостей інструментів у сучасному симфонічному оркестрі, і в ній автори не заглиблюються ґрунтовно в *мистецтво* (курсив мій – М. С.) оркестрування, так як для його досягнення композиторів треба ретельно працювати, мати відповідні знання, вивчати твори великих композиторів під наглядом майстра-викладача [43, с. 6].

Оркестрування як техніку і мистецтво розглядає у монографії «Оркестровий стиль: історія, теорія, практика» С. Коробецька. «Техніка оркестровки – це різновид композиторської техніки, в якій тембровий та оркестрово-фактурний фактор відіграють композиційні функції» [13, с. 61]. Авторка посилається на різні джерела, де також вказується про належність оркестрування до мистецтва. Але само мистецтво оркестрування розуміється в двох аспектах: суто технічно та як інструмент композиторської діяльності, завдяки якому можна втілювати художні ідеї. Дослідниця розмежовує поняття «оркестровка» та «оркестрова техніка», вказуючи що перше є суто узагальнюючим поняттям, а друге – засобом, що спрямований на втілення композиторського задуму [13, с. 62]. З цього ми можемо зробити висновок, що С. Коробецька також вважає оркестрування мистецтвом, хоча прямо про це не каже.

Таким чином, в усіх роботах, присвячених передусім практичним аспектам оркестрування/інструментування, воно осмислюється як мистецтво, отже, постає різновидом композиторської творчості (мистецтво є результатом творчості).

Підтвердимо цю тезу на прикладі виконавської творчості. І. Єргієв у дисертації «Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття» [41] пояснює, що навіть для виконавця буде корисним всебічний розвиток та вивчення суміжних дисциплін і предметів, а саме

таких, як диригування та оркестрування. Це призводить до удосконалення навичок втілення художнього задуму творів в артистичній манері, обізнаності у творах різних стильових епох, специфіки їх виконання та написання, у принципах роботи з матеріалом, а також дає виконавцю можливість використовувати свій інструмент найрізноманітнішими способами, змінити ставлення до інструмента [41, с.184].

«Великий потенціал для подальшого творчого розвитку виконавця, його формування як артиста містить диригентський практично-теоретичний комплекс підготовки фахівця, найважливішими складовими якого є аранжування і *оркестровка* (курсів мій – М. С.), а також і сама техніка диригування, що розвиває жестикуляційно-пластичні (тілесні) навички втілення художніх образів в музиці.

Аранжування сприяє формуванню репертуару для ансамблів як традиційно народних за своїм складом, так і нетрадиційних (мішаного типу).

Оркестровка (інструментування) розвиває мислення музиканта-виконавця, що має, безумовно, і зворотний зв'язок: переосмислення тембро-сонорної палітри інструменту, розширення звичних традиційних уявлень про його інтонаційність, виведення останнього на рівень оркестрового звучання» [41, с. 184].

У наведеному положенні ясно простежується думка про оркестрування як важливий творчий компонент складної діяльності артиста – виконавця, який має сутнісний вплив на його творче мислення, сприяє більш повному і різнобічному розкриттю його творчого начала, що коротко можна сфокусувати у визначенні «оркестрування – це творчість і мистецтво».

1.2. Поняттєві перетини: авторське оркестрування - інтерпретація - транскрипція - редакція.

У процесі дослідження оркестрування як різновиду композиторської творчості у нас виникло питання, на яке потрібно дати відповідь. Чи є авторське оркестрування різновидом інтерпретації? Якщо ні, то чим воно відрізняється? Якщо так, то які спільні риси їх поєднують?

Для того, щоб відповісти на ці питання, ми звернулись до «Лекцій з інтерпретації» В. Москаленка. Що автор називає інтерпретацією? Це поняття має декілька значень: «“галузь” наукового знання», безпосередньо процес «осмислення-тлумачення» музичного твору та результат тлумачення [23, с. 9].

Автор пропонує розділити це поняття на декілька більш вузьких значень. Саму діяльність інтерпретації (тобто, процес тлумачення) музикознавець пропонує називати інтерпретуванням. Результат такої діяльності називати інтерпретаційною версією, або просто версією.

В. Москаленко виокремлює термін «музичне інтерпретування». «Це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» [23, с. 10].

Автор зазначає, що існують різні способи інтерпретування: буденний, науковий та художній. Ці види поодинокі зрідка зустрічаються, і використовуються найчастіше у своєрідному синтезі. Також існують різні види інтерпретації, серед яких є і композиторська [23, с. 10].

Науковець визначає композиторську інтерпретацію як певну «творчу переробку» будь-якого матеріалу (словесного, музичного-стильового тощо). Це може виражатись у жанрі транскрипції, парафразів, засобами цитат та алюзій або за допомогою програмності [23, с. 11].

Враховуючи, що під час перетворення фортепіанної фактури на оркестрову композитор створює якісно новий твір, тим самим інтерпретуючи його по-новому, можна висловити припущення, що авторське оркестрування є різновидом музичної (композиторської) інтерпретації.

У зв'язку з тим, що авторське оркестрування можна трактувати і як творчість, і як інтерпретацію, спробуємо пояснити взаємозв'язок цих двох понять. На нашу думку, авторське оркестрування є композиторською творчістю, яка постає в результаті інтерпретації фортепіанного першоджерела.

Виникає також потреба з'ясування взаємозв'язків між поняттями «авторське оркестрування», «редакція», «транскрипція». Розглянемо їх.

Чи можна вважати авторське оркестрування різновидом редакції? Для того, щоб відповісти на це питання, потрібно дізнатись про сутність явища музичної редакції. У дисертації О. Клендій знаходимо таке визначення: «Поняття музичної редакції – композиторської чи виконавської – належить до групи нотних текстів, створених з конкретною метою: зміни музичного першоджерела на етапі його розробки або згодом. Серед її функцій – адаптація нотного матеріалу до виконавських реалій відповідної епохи й інтерпретація авторського задуму» [12, с. 31]. Музикознавиця пише, що завдяки редакції можна простежити вектор руху композиторської або виконавської думки: як саме композитор міг послуговуватись засобами оркестру задля втілення своїх задумів. Існує декілька видів редакцій, одна з яких є композиторська, метою якої є впорядкування партитури, доведення її до остаточного вигляду [12, с. 32]. У подальшому викладенні авторка концентрується на явищі виконавської редакції.

Спираючись на положення О. Клендій висловимо свої міркування щодо композиторської редакції, зокрема, оркестрової. Ми вважаємо, що авторське оркестрування можна розглядати як різновид композиторської редакції тому, що під час перетворення фортепіанної фактури на оркестрову відбуваються зміни у першоджерелі. Це може виражатись у створенні нових ліній (функцій) в оркестровій фактурі: фігурацій, дублювань, контрапунктів, педалей. В деяких випадках зустрічаються зміни композиційного плану, художнього задуму та оркестрового складу у випадку переоркестрування.

Розмежуємо поняття «авторське оркестрування» і «транскрипція». М. Борисенко наводить низку цитат з наукових робіт, де розуміння жанру транскрипції сильно різниться. Проблема криється у «двоїстій природі транскрипції, яка не існує поза субстанцією першоджерела та виступає його інтерпретацією. Тому для неї нехарактерними є як кардинальні відхилення

від матеріалу твору-об'єкта, так і збереження в ньому усіх без винятку фактурно-композиційних параметрів: адже і те, і інше буде суперечити синтетичній природі цього явища» [2, с. 22].

Досліджуючи жанр транскрипції, М. Борисенко формулює такі висновки: 1) транскрипція є жанром «гетерогенним», тобто має подвійну природу; 2) у транскрипції можуть відбуватись як невеликі зміни відносно першоджерела, так і значна трансформація, що виводить на рівень категорії «стиль». Виникає стильовий синтез, де поєднуються стилі автора першоджерела та автора транскрипції; 3) необхідно ввести поняття транскриптора (тобто композитора транскрипції); воно не застосовується до автора першоджерела; 4) кожна транскрипція – неповторний твір зі своїм автором та стилем, і в кожній транскрипції питання «відстані», відходу від стилю першоджерела залежить від транскриптора; 5) у транскрипції оновлюються інтонаційний зміст, музична форма (її процесуальна частина), жанровий та стильовий аспекти твору [2, с. 30-35]

М. Борисенко дає своє визначення жанру транскрипції: «Транскрипція, як результат композиторської інтерпретації, є окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора» [2, с. 40].

Спираючись на дослідження М. Борисенко, ми можемо дійти висновку, що оркестрова транскрипція є різновидом композиторської інтерпретації. Але відмінними рисами авторського оркестрування від жанру транскрипції є такі. По-перше, у випадку оркестрування власного твору – один автор, що забезпечує стильову єдність першоджерела та оркестрового варіанту. По-друге, якщо автор першоджерела один, а оркеструвальник – інший, ми маємо справу або з оркеструванням-інтерпретацією або з оркеструванням-транскрипцією. У першому випадку оркестрування покликано бажанням дати оркестрове життя фортепіанному твору. У другому - намагання якісно перетворити музичний текст з метою змінити його композиційні, семантичні,

жанрові, стильові параметри. І в обох випадках маємо справу з інтерпретацією першоджерела, проте міра відходу від нього є різною.

Прикладом першого може бути оркестрування М. Равелем «Картинок з виставки» М. Мусоргського. М. Равель радше виявляє закладені у фортепіанному тексті потенції оркестрального звучання, знаходячи їм цікаве втілення за допомогою тембрових, регістрових, фактурних, оркестрових засобів і прийомів. Ясно, що вони могли бути іншими, якщо б за справу взявся інший майстер. М. Равель обирає ті прийоми, які зумовлені його оркестровим стилем, проте вони відповідають задуму М. Мусоргського, не змінюючи його загальних контурів.

Іншим прикладом може бути наведений у дисертації М. Борисенко приклад оркестрування А. Веберном «Фуги-річерката» №2 з «Музичного приношення» Й. С. Баха. Тут метою є оновлення звучання твору умовно для фортепіано (так як історично не є відомим, для якого конкретно інструменту або ансамблю інструментів композитор призначав твір) шляхом оркестрування, але з використанням сучасних на той момент оркестрових засобів та власної техніки композиції, при цьому зберігаючи поліфонічну структуру, що була закладена Й. С. Бахом у першоджерелі.

Метою авторського оркестрування є надання оркестрового життя власному фортепіанному (і не тільки) твору. Це зближує авторське оркестрування з оркеструванням-інтерпретацією. Проте і тут ми не можемо сказати про повну ідентичність цих явищ. В оркеструванні-інтерпретації завжди «зустрінуться» два стилі: композитора і оркеструвальника. А у випадку авторського оркестрування робота відбувається в межах «моностилію». Таким чином, в оркеструванні-транскрипції виникає своєрідний жанрово-стильовий «діалог», оркеструванні-інтерпретації – стильовий «діалог», а в авторському оркеструванні – «монолог», або діалог із самим собою всередині «моностилію».

Транскриптор виступає як своєрідний «слухач» першоджерела та на його основі будує свою інтерпретацію. У авторського оркестрування та

оркестрової транскрипції є багато спільних рис, через що вони за своїми завданнями дуже схожі (оновлення звучання). Але при тому транскрипція має на меті здійснити композиторську інтерпретацію твору *іншого* композитора.

Таким чином, пропонуємо власне визначення авторського оркестрування. Авторське оркестрування є творчим процесом (мистецтвом) перетворення композитором фортепіанної (або іншої) фактури власного твору на фактуру оркестрову, що передбачає трансформацію його темброво-фактурного параметру і просторового виміру. У процесі авторського оркестрування діапазон змін першоджерела доволі широкий: від мінімальних (зі збереженням тематизму, плану форми, художньої ідеї) до суттєвої переробки, яка виявляється у переосмисленні і перекомбінуванні тематичного матеріалу, плану форми, розташування кульмінації, що може супроводжуватись змінами в художній ідеї, концепції твору. Результатом авторського оркестрування є твір, який не тотожний першоджерелу.

1.3. Перетворення фортепіанної фактури на оркестрову: теоретичний аспект.

Розглядати оркестрування без таких важливих «параметрів», як тембр і фактура неможливо. Про це зазначають майже всі науковці, хто пише про оркестрування.

Що таке оркестрова фактура? Різні музикознавці пропонують різні визначення. С. Коробецька розуміє оркестрову фактуру «як політемброву організацію, яка передбачає чергування одноголосного звучання тембрів (одноголосна фактура) з їх багатоголосним викладенням» [13, с.75].

Згідно з С. Коробецькою, оркестрова фактура класифікується на основні види: поліфонічну, гомофонну, гетерофонну та мішані (наприклад, гомофонно-поліфонічна). Серед видів фактури найчастіше використовуються мішані та контрастно-поліфонічні у переважній більшості жанрів, а

імітаційно-поліфонічна використовується у поліфонічних жанрах (фугато, фуга чи канон) [13, с.75].

У монографії акцентуються особливості оркестрової фактури творів, що належать певній епосі, композиторській школі або індивідуальному стилю. Наприклад, оркестровий фактура в творах Й. С. Баха є здебільшого поліфонічною, однак з її глибин можна побачити зародження гомофонно-гармонічної фактури. У слов'янських композиторів простежується явище проникнення підголоскової поліфонії у надра оркестрової фактури [13, с.75].

Згідно з С. Коробецькою, оркестрова фактура історично розвивалась від простого типу «рельєф – фон» до сучасного «фонічного», де функція оркестрових голосів недиференційована. Наприклад, у музиці XIX-XX століть є дві протилежні тенденції: від використання прозорої фактури (як у пуантилізмі) до згущення оркестрових тембрів шляхом використання поліфонії [13, с.77].

Д. Клебанова у «Лекціях з інструментування» пропонує своє визначення оркестрової фактури: «Фактура – це морфологічно оформлена, фонічна оболонка, зареєстрована і по-своєму закріплена, зміст, спричинений структурою» [11, с.13]. Композитор вказує на те, що фактура має властивість безпосередньо впливати на образ, його характер, музичний синтаксис та склад в цілому усієї музики (тобто структури). «Зміна фактури рівнозначна зміні інтерпретації музики» [11, с. 13].

Також композитор виокремлює типи фактури та пояснює особливість кожного з них:

1) об'єктивна фактура. Вона заснована на нормативному голосоведенні і попередньо обраному тембровому складі. Це може бути як сольна, так і ансамблева або оркестрова музика. Зустрічається такий тип у гомофонному та мішаних складах. Виокремлюються чотири підвиди цієї фактури [11, с.14]:

а) «фактура, збагачена фонічною диференціацією голосів і компонентів складу» [11, с.14];

б) «фактура, збагачена фонічною сегментацією структури». Вирізняється від першого підвиду ненормативним голосоведенням, а також «фонічною контрастністю вичленованих сегментів» [11, с.14];

в) «фактура, збагачена голосами, що реалізують рельєф музики» [11, с.14-15];

г) «фактура, збагачена голосами, що реалізують експресивно-динамічний потенціал» [11, с.15].

2) «адаптована фактуру», що є «одноманітною за тембром», але при цьому голосоведення може бути порушене [11, с.15].

Автор зазначає, що в одному оркестровому творі можуть зустрічатись поєднання видів та різновидів фактури, як, наприклад, у жанрі концерту для соліста та оркестру.

Досліджуючи питання оркестрової фактури, Р. Каширцев [8] справедливо зазначає, що в науковій літературі загалом існує велика кількість визначень поняття «фактура», як приклади наводячи цитати з наукових праць С. Шипа, Г. Ігнатченка, Ю. Ніколаєвської, М. Борисенко тощо.

Автор вважає, що дослідники намагаються розглядати фактуру або як параметр музичної форми, або як окремий елемент музичної мови, якому форма може підпорядковуватись. Тобто, виокремлюється проблема взаємодії форми та фактури [8, с. 48]. Вирішення проблеми статусу фактури у так званій «ієрархії» музичної мови дослідник вбачає у класифікації чотирьох рівнів побудови твору, запропонованій С. Шипом [40]: «1) звуковий (фонічний – фізичні закони звуку та його сприйняття); 2) інтонаційно-мовний; 3) фактурний; 4) композиційний» [40, с.40-42]. Таким чином, фактура стає своєрідним посередником між елементами музичної мови та їх остаточним втіленням у композиції твору, при цьому ця «ієрархія» може працювати і в зворотньому порядку [8, с.50].

Музикознавець також розглядає питання структури, фактури, елементів її внутрішньої будови, звертаючись до робіт Г. Ігнатченка, М. Плющенко, Г. Савченко, С. Шипа тощо.

С. Костка у книзі «Матеріали і техніки музики ХХ століття» пише: «Фактура є річчю, що трохи складно визначити, але тим не менш більшість з нас розуміють про що йде мова. Ми можемо сказати, що фактура відноситься до зв'язку між частинами (або голосами) у будь-якому моменті в творі; Це особливо стосується зв'язків між ритмом та динамікою, але це також стосується таких аспектів, як інтервали та динаміка. Нерідко межа між тембром та фактурою є неясною, особливо це виражається у великих ансамблях» (*переклад - М.С.*) [49, с. 222].

Автор вважає, що в «класичному» розумінні фактура поділяється на три основні типи:

1. Монофонічна - одноголосся, що може бути продубльовано в октаву;
2. Гомофонна:
 - а. Мелодія з супроводом;
 - б. Акордова фактура;

Контрапунктична, що складається з відносно незалежних ліній, що можуть бути:

- а. Пов'язані імітаційно;
- б. Вільно розвиватись.

Дослідник зазначає, що у більшості творів ХХ ст. можна визначити «традиційні» види фактури, але часом деякі лінії починаються вирізнятись, і доводиться визначати такі типи фактури, як складні [49, с.236].

С. Костка пояснює сутність фактури у пуантилістичній техніці композиції, багат шаровій фактурі та звукомасах, а також специфіку цих термінів. Виокремлюється підрозділ, де автор відзначає формотворчу функцію фактури, коли тональний, тематичний або інші елементи не дають можливості визначити форму або цезуру. Найперше, що допомагає

визначити музичну форму у музиці ХХ ст., це фактура, динаміка, тембр та регістр [49, с. 239].

У наших пошуках визначення поняття оркестрової фактури ми звернулись до монографії І. Тукової «Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох. ХVІІ – початок ХХІ століття» [38], а саме до розділу «Принципи звукової і фактурної організації». У ньому дослідниця порушує питання ладової та фактурної організації та дає свої визначення з урахуванням особливостей музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Аналізуючи елементи музичної мови, які були запропоновані С. Шипом, музикознавиця робить висновок, що в його системі не вистачає однієї позиції в класифікації, а саме – фактури. І. Тукова зазначає, що «під музичною фактурою традиційно розуміють правила координації звуків за часовими і регістровими параметрами» [38, с. 184]. Як параметри фактура має висоту, тембр та тривалість, а як показник – щільність.

Розв'язання завдання класифікації фактури авторка вбачає у впровадженні поняття «склад». Для цього вона звертається до праці В. Бершадської «Лекції з гармонії». Фактура розуміється як явище, а склад як сутність. Виокремлюються три типи складу: монодичний, поліфонічний, гармонічний, макрофонічний. «Поняття «склад» є узагальнювальним щодо різноманітних конкретних утілень фактури в музичному творі» [38, с. 189].

Оркестрова фактура невід'ємна від тембрів, про що пишуть численні музикознавці.

С. Коробецька досліджує тембр і фактуру у своєрідному синтезі, вважаючи, що вони утворюють так зване «ядро» або «первинний комплекс», що формує оркестровий стиль [13, с. 69]. У музиці ХХ століття вони впливають на такі параметри музичної композиції, як гармонія, ритм, лад, мелодія.

Тембр і фактура, за С. Коробецькою, є так званим «мікрооб'єднанням» [13, с. 69-70]. Вони не можуть існувати один без одного, тим самим

впливаючи на оркестровий стиль. Але таких «мікрооб'єднань» може бути і більше. С. Коробецька виокремлює їх шість видів: 1) тембро-регістрово-звуквисотні; 2) тембро-регістрово-гармонічно-мелодичні; 3) тембро-регістрово-гармонічні; 4) тембро-ритмічні; 5) тембро-фактурні; 6) гармонія-тембр-фактура та комплекс гармонія-тембр – явища надбагатоголосся («гіпербагатоголосся»)» [13, с.70-71].

Підсумовуючи свої аналітичні викладки, С. Коробецька робить висновок, що у оркестрово-стильових елементів існують стабільні та перемінні функції. Стабільні виражаються через тембр, фактуру і регістр, а перемінні через гармонію, звуквисотність, темп, артикуляцію, агогіку тощо [13, с.71].

Р. Каширцев також вважає, що тембр і фактура є нероздільним комплексом не тільки через їх місце у музичній мові, але й через їх значущість у мистецтві інструментування. Виділяються функціональні сторони цих двох явищ [8, с. 56].

На основі досліджень інших науковців Р. Каширцев робить висновок, що у фактури є своєрідна «глибина»; на її якість, масу, товщину впливає саме тембр, роль якого деякі музикознавці зменшують.

Поняття «глибина фактури» є малодослідженим явищем і «більшістю науковців трактується як «простір» у контексті вертикалі та горизонталі, але без належного урахування дії тембрових засобів» [8, с.57]. Р. Каширцев пропонує таке визначення поняття «глибина фактури»: «Фактурна глибина визначається як тембровий потенційний або реалізований у звучанні підсумковий “третій” вимір фактури, який становить діалектичну єдність її звуквисотної вертикальної та часової горизонтальної координат, фоніко-кolorистичних і функціональних властивостей, генеруючих створення нової музично-акустичної цілісності – темброво-фактурного комплексу» [8, с.61].

Причиною цьому вбачається не тільки розгляд фактури суто зі сторони її фонічних властивостей, але й індивідуального сприйняття тембру людиною. Також вказується, що засобами стандартної нотації дуже важко

передати весь виразовий спектр тембру, про що пише У. Пістон. Автор дисертації зазначає: «У композиторів є можливості відобразити в тексті ... дві сторони тембрового компоненту:

1. «Технологічну, яка відображена позначками власне інструмента, на якому має виконуватися музика, спосіб виконання на ньому» [8, с. 59].
2. «Художньо-образну, яка відображає характер, афект та не може бути виражена в точних значеннях і тому позначається такими ремарками як, наприклад, “dolce”, “doloroso”, “risoluto”, “con gioia” тощо» [8, с. 60].
3. Також існують також мішані способи, що відображають у нотному тесті тембровий компонент, котрі поєднують у собі властивості двох попередніх [8, с. 60].

Одним з важливих завдань, яке вирішує композитор в процесі авторського оркестрування власного фортепіанного (або іншого) твору, є процес перетворення фортепіанної фактури на оркестрову. Методичні настанови щодо цього процесу містяться в підручнику С. Адлера «Вчення про оркестрування». Важливо відзначити, що автором розглядаються приклади оркестрування композиторами власних творів (тобто, авторське оркестрування), а також оркестрування творів інших композиторів.

У другому випадку С. Адлер формулює низку принципів. Одним з найголовніших є повна реалізація задуму композитора без спотворень [43, с. 159]. Також важливою умовою процесу оркестрування фортепіанної фактури є «смак композитора». Під цим словосполученням С. Адлер має на увазі обрання відповідного оркестрового складу та функціональну організацію оркестрової тканини. Важливо, щоб оркестрування не руйнувало форму музичного твору [43, с. 162]. Не менш важливим компонентом в оркеструванні є знання про оркестровий стиль композитора, твір якого оркеструється. Без цього оркестрований твір може відчуватись чужорідним стилем композитора і не відповідатиме його мисленню [43, с. 291].

Автор книги відмічає, що оркеструвальник повинен:

1) мати досконалі знання з інструментознавства, без яких неможливо якісно оркеструвати обраний твір;

2) мати вагомі причини для оркестрування обраного ним твору (якщо твір був написаний для недоступного для автора першоджерела складу або оркестрування не було здійснене за його життя);

3) любити твір, що оркеструється [43, с. 667];

Надаються ряд рекомендацій для оркестрування фортепіанної фактури:

1. Перетворювати фортепіанну фактуру у оркестрову;
2. Пристосувати прийоми фортепіанного виконавства на оркестрові;
3. Використовувати прийоми оркестрового *crescendo* та *diminuendo* шляхом додавання кількості інструментів або прибираючи їх;
4. Враховувати органологію фортепіано та відповідні для цього позначки;
5. Уміти створювати нові оркестрові лінії, а також розгортати в оркестрову фактуру «приховані» лінії фортепіанного першоджерела;
6. Використовувати оркестрову поліфонію [43, с.668-672].

З метою створення панорамної картини уявлень щодо авторського оркестрування звернемось до статті Д. Малого «Чотири слова про коломийку: авторський досвід оркестрування». Метою свого дослідження композитор вважає висвітлення проблеми переробки скрипічної фактури на оркестрову. Для розуміння процесу оркестрування автор зацентрував увагу на специфіці оркестрової фактури гомофонно-гармонічного складу: «Оркестрова фактура – це ієрархічна багатошарова система, яка в музиці гомофонно-гармонічного складу може містити п'ять функцій: це мелодія, педаль, фігурація (супровід), бас, контрапункт. Серед прийомів оркестрового письма найбільш уживаними є: унісон, дублювання, передача, підкреслення, оркестрове *crescendo* / *diminuendo*. Одним з важливих моментів при оркеструванні є те, що за інструментами мають бути закріплені певні оркестрові функції, а також те, що інструмент має вести свою фактурну лінію до певної межі форми і бути використаним згідно з вибудованою тембровою драматургією» [18, с. 166].

Д. Малий зазначає, що під час оркестрування власного твору оркестрова редакція у порівнянні зі скрипковим першоджерелом не зазнала стилістичних та композиційних змін. Головним завданням під час оркестрування скрипкової музики було створення нових фактурних шарів, таких як гармонія, бас, контрапункту, фігурацій тощо [18, с. 167], завдяки чому відбувається перетворення скрипкової фактури на оркестрову. Також важливими питаннями, які вирішувались, були обрання оркестрового складу та побудова тембрової драматургії.

Композитор виокремлює п'ять ключових моментів авторського оркестрування скрипкового твору: 1) обов'язковий структурно-композиційний аналіз твору; 2) розгортання в оркестрову фактуру прихованого потенціалу одноголосної мелодії; 3) зумовленість тембрів і оркестрових прийомів типом мелодії, формою та художнім образом; 4) вільне використання дерев'яних та мідних духових, яке виходить за межі класичного дублювання; 5) головною метою авторського оркестрування є «тембральне переосмислення першоджерела»; авторське оркестрування, будучи мистецтвом, є складовою композиторської діяльності в цілому [18, с. 174-175].

Висновки до розділу 1

1. На основі аналізу наукових джерел доведено, що оркестрування справді є мистецтвом та видом композиторської творчості, на що вказують не тільки композитори (Г. Берліоз [44], В. Пістон [50], С. Адлер [43], А. Казелла, В. Мортарі [45], Д. Клебанов [10, 11]), але й музикознавці (С. Коробецька [13]) та виконавці (І. Єргієв [41]).

2. Обґрунтовано специфіку авторського оркестрування та його співвідношення з інтерпретацією, редакцією, транскрипцією.

Запропоновано власне визначення «авторського оркестрування». Авторське оркестрування є творчим процесом (мистецтвом) перетворення композитором фортепіанної (або іншої) фактури власного твору на фактуру

оркестрову, що передбачає трансформацію його темброво-фактурного параметру і просторового виміру. У процесі авторського оркестрування діапазон змін першоджерела доволі широкий: від мінімальних (зі збереженням тематизму, плану форми, художньої ідеї) до суттєвої переробки, яка виявляється у переосмисленні і перекомбінуванні тематичного матеріалу, плану форми, розташування кульмінації, що може супроводжуватись змінами в художньої ідеї, концепції твору. Результатом авторського оркестрування є твір, який не тотожний першоджерелу.

3. На основі аналізу наукових джерел (праці Д. Клебанова, С. Коробецької, С. Костки, І. Тукової, Г. Каширцева) систематизовано різні точки зору на поняття «оркестрова фактура» і «фактура».

1. єдиного визначення поняття «фактура», зокрема «оркестрової фактури» у науковій літературі не існує. Кожен науковець намагається дати власні пояснення цього явища відповідно до ракурсу дослідження або посилаються на визначення інших дослідників;
2. єдиної класифікації видів та типів фактури також немає. Існують лише спроби поєднати вже існуючі системи. Як правило, виділяють 3 типи фактури (С. Костка): монодичний, гомофонно-гармонічний та контрапунктичний (або поліфонічний). Проблема полягає у тому, що ця класифікація частково або повністю «не працює» у музиці ХХ століття, коли виникають мішані типи фактури або нові типи, які дефінувати буває складно через сучасні техніки композиції.

Також в результаті аналізу наукової літератури систематизовано особливості оркестрової фактури:

1. оркестрова фактура - явище багатoelementне та складне. Її специфіка полягає в тому, що вона знаходиться у «синтезі» з більшістю елементів музичної мови (мелодія, гармонія, метроритм, тембр);
2. оркестрова фактура знаходиться у складних діалектичних взаєминах з оркестровим стилем (епохальним та індивідуальним): з одного боку, вона детермінується стилем, з іншого, може його формувати у

взаємодії з іншими елементами музичної мови; також оркестрова фактура перебуває у складній взаємодії з музичним жанром.

3. оркестрова фактура нерозривно пов'язана із тембром (Д. Клебанов, С. Коробецька, Р. Каширцев);
4. оркестрова фактура, як і будь-яка фактура, виконує важливі функції, зокрема формотворчу, колористичну, стилеутворювальну, жанроутворювальну, драматургічну, смислоутворювальну (концептуальну).

На основі аналізу наукової літератури систематизовано умови та методи перетворення фортепіанної фактури на оркестрову. Вони полягають у такому:

1. досконалі знання з інструментознавства; врахування органології фортепіано та оркестрових інструментів;
2. знання прийомів адаптації фортепіанної фактури до оркестрової шляхом додавання оркестрових функцій; вміння користуватись засобами колористичного оркестрування та оркестровою поліфонією;
3. знання стилю композитора, чий твір був узятий для оркестрування задля уникнення стильового конфлікту (якщо оркестрування не є авторським);
4. любов до твору, що оркеструється, а також поважна причина для оркестрування.

РОЗДІЛ 2.

АВТОРСЬКЕ ОРКЕСТРУВАННЯ В ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ПТУШКІНА І ДМИТРА МАЛОГО

2.1. Створення оркестрових редакцій як засіб буття творів Володимира Птушкіна.

Володимир Михайлович Птушкін (1949-2022) — український композитор, піаніст, педагог, народний артист України. Його творчий і викладацький шлях багато років був пов'язаний з харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського, де він викладав на

кафедрах спеціального фортепіано і композиції та інструментування. Творчий доробок композитора численний. Це концерти - для фортепіано з оркестром, для віолончелі з оркестром, для скрипки з оркестром, подвійний для скрипки та фортепіано з оркестром, Концерт-симфонія; кантатно-ораторіальні жанри - сольні та хорові кантати, а також «Український реквієм»; театральна музика; камерні інструментальні твори - три фортепіанні сонати, в тому числі Перша у двох редакціях, соната для скрипки і фортепіано, соната для альту і фортепіано, соната для кларнета і фортепіано, фортепіанні цикли, струнний квартет, численні ансамблі для різних складів); камерно-вокальні твори; музика для дітей.

На сьогодні творчість композитора досліджена різновекторно і різноаспектно. У контексті цієї наукової праці ми не ставимо за мету аналіз усіх наявних джерел, лише визначимо напрями дослідження творчості композитора науковцями.

Кантатно-ораторіальним жанрам присвячені як магістерські роботи [42], так і дисертаційні дослідження [4]. Дитяча музика також є предметом дослідження науковців [3]. Однак найчисленнішими є наукові праці, присвячені фортепіанній творчості композитора. Існують окремі статті, розділи дисертаційних досліджень і магістерські роботи, в яких вивчаються стиль, музична мова композитора і робляться узагальнення щодо його музичного мислення. У магістерській роботі Д. Рудик [29] характеризується стиль композитора і виявляються риси його мислення. Відзначається, що стилю композитора притаманний дуалізм, в якому поєднується театральна образність із суто музичними засобами втілення, мелодизм музичної мови, яскрава образна характеристичність, концентрованість тематизму, увага до виконавської поетики, стилістики. Яскравість тематизму композитора зумовлена, з одного боку, різноджерельними витоками інтонаційності, з іншого колористичним мисленням композитора. Також Д. Рудик звертає увагу на майстерність композитора як оркеструвальника, що виявляється в тому числі в прекрасному колористичному відчутті фортепіано: «Для

фортепіанного стилю В. Птушкіна характерним є рельєфне розкриття інтонаційно-тематичних зв'язків, виразовість і барвистість тембрового колориту. В. Птушкін є майстром інструментовки та в повній мірі використовує тембральні можливості фортепіано. Для стилю композитора також є характерним поєднання трактування фортепіано як ударного інструменту з відчуттям оркестрового, акустичного звучання інструменту» [29, с. 20].

У дисертаційному дослідженні І. Седюка цілий підрозділ присвячений фортепіанним ансамблям В. Птушкіна [37]. Автор формулює принципи фортепіанного стилю композитора, які сприяють втіленню характерної образної системи — це гротеск, віртуозність, сюїтний принцип. На ігрову логіку як надважливу для композиторського мислення В. Птушкіна, звертають увагу майже всі дослідники. Не випадково особливу роль в його творчості займають жанр концерту і театральна музика.

Концерти В. Птушкіна викликали інтерес у багатьох науковців. У контексті розвитку жанру у 80-ті роки минулого століття твори композитора (Другий віолончельний концерт, Скрипковий концерт та Концерт для оркестру) досліджують І. Іванова та А. Мізітова [6]. Науковиці звертають увагу на особливості трактування жанру, композиційно-драматургічне рішення, на зв'язок із жанровими традиціями. В аспекті виконавської специфіки Концерто-buffo досліджує Г. Куперман [15].

У статті Г. Савченко, окрім аналізу світоглядних і художньо-естетичних настанов, притаманних творчості композитора в цілому і виявлених у його концертах, специфіки жанрових і композиційно-драматургічних рішень, у фокусі уваги перебуває оркестрування, роль оркестру, співвідношення оркестру та соліста (солістів) [34, с. 80-83]. Авторка зазначає: «...У цілому в концертах В. М. Птушкіна роль оркестру значна, вона не зводиться до фонові функції. Оркестр є повноправним учасником концертного дійства, який активно вступає в діалог із солістом, відіграє велику роль у тематичних і драматургійних процесах. Це дозволяє

провести паралелі з бароковим концертом, де соліст і оркестр були рівноправними. Ідея концертування в організації оркестрової тканини реалізується завдяки ясному й чіткому мисленню тембровими групами й шарами, широкому використанню діалогічної оркестровки (перекличок між групами оркестру, окремими інструментами) яка не створює ефекту розірваності через те, що в діалозі беруть участь тембри, певним чином пов'язані. діалогічність сприяє виділенню сольних реплік, що робить оркестрову тканину барвистою, надає їй колористичності» [34, с. 81-82].

Інтерес до рис оркестрового стилю В. Птушкіна не є випадковим. Композитор справді був майстерним оркеструвальником, який передавав свій досвід учням (нагадаємо, що сам В. Птушкін навчався в класі композиції у Д. Клебанова). До особливостей творчої роботи Володимира Михайловича слід віднести переоркестрування власних творів, що давало їм можливість гнучко адаптуватись до концертної практики. Загальновідомим фактом є те, що В. Птушкін створював численні редакції своїх фортепіанних та оркестрових творів для різних складів. Яскравими прикладами цього є «Карусель», «Піднесене і земне», «Віндзорські бешкетниці» тощо. У нашому дослідженні ми проаналізуємо два номери з циклу «Віндзорські бешкетниці» для парного складу оркестру і для струнного оркестру з двома скрипками соло.

«Віндзорські бешкетниці».

Проаналізуємо першу частину циклу - «Увертюру». За формою це проста тричастинна форма зі вступом (одинадцять тактів), неконтрастною серединою, динамічною репризою та кодою (дев'ять тактів). Загальний обсяг п'єси при достатньо швидкому темпоритмі - всього п'ятдесят тактів.

Визначимось зі складом оркестру. Це парний склад з розширеною ударною групою (литаври, трикутник, тамбурин, барабан, тарілка) і арфа. Також у групі дерев'яних духових є один видовий (флейта пікколо).

Вступ оркестровано таким чином. Дерев'яні духові по черзі проводять тему вступу від фаготів до флейт користуючись прийомом оркестрової

передачі. Віолончелі та контрабаси виконують функцію фігурованого басу на домінантовому органному пункті, альти - педальну. Перші та другі скрипки спочатку виконують функцію підкреслення, потім приєднуються до альтів. Мідні духові та арфа виконують функцію підкреслення.

Цифра 1. Перші та другі скрипки виконуються мелодію, альти та віолончелі - гармонію, викладену фігураціями, а контрабаси - басову функцію. Фаготи дублюють контрабаси. Дерев'яні духові здебільшого виконують короткі мотивні вставки. У першої та другої валторн звучить простий контрапункт. Функцію підкреслення виконують литаври.

Цифра 2. Функція мелодії - у флейт, гобоїв та кларнетів. Перші скрипки виконують контрапункт. Контрабаси та фаготи виконуються басову функцію, до них долучаються віолончелі. Перші скрипки та альти - фігурації. Підкреслення - перша та друга валторни та труби з прийомом передачі, а згодом валторни беруть на себе функцію педалі.

Цифра 3. Додається невелика чотиритактова зв'язка до репризи. У ній два такти мелодичну функцію виконують труби, після чого переключаються на функцію підкреслення. Сама мелодія передається до флейт, гобоїв та кларнетів, що грають в унісон. Перші та другі скрипки з альтами виконують функцію фігурацій, віолончелі, контрабаси та фаготи - басову.

В репризі мелодична функція доручається першим та другим скрипкам, флейтам та гобоям. Функція басу - віолончелям та контрабасам. Альти, кларнети та фаготи виконують фігурації. Мідні духові, литаври - підкреслення.

Цифра 4 - кода. У перші п'ять тактів мелодична функція віддається першим та другим скрипкам, причому другі скрипки використовують неточне дублювання. Альти та віолончелі виконують гармонічну функцію, контрабаси та фаготи - басову. З 4 такту вступають флейти та кларнети, а з п'ятого - гобої, яким передається функція мелодії. Мідні духові та литаври виконують функцію підкреслення.

Частина 6. «Брендфордська відьма».

За формою твір можна визначити як складна тричастинна форма зі вступом, контрастною серединою та динамічною репризою. Перша та третя частини є простою тричастинною формою. Середній розділ є простим періодом. Вступ - чотири такти.

Перейдемо до аналізу оркестрування.

Визначимось зі складом оркестру у цій частині. Його можна визначити як парний склад з додаванням видових інструментів (флейта пікколо) та розширеною ударною групою (литаври, тамбурин, малий барабан, трикутник, підвісні тарілки, ксилофон, фортепіано та арфа).

Вступ. Від фаготів до флейт використаний прийом оркестрового крещендо, причому фаготи через два такти після вступу змінюють функцію з мелодичної на басову. Їх дублюють перші та другі скрипки та альти. Віолончелі та контрабаси виконують роль домінантового органного пункту, тобто функцію фігурованого басу. Їх підсилюють литаври. Як гармонічна педаль використані чотири валторни, що вступають попарно (друга-четверта та перша-третя). Функцію контрапункту виконує ксилофон, а функцію підкреслення - перша труба зі сурдиною, три тромбона і туба.

Цифра 1. Основна мелодія доручається двом флейтам та флейті пікколо. Ця мелодія зустрічалась в “Увертюрі”, що створює тематичну арку між частинами. Функція фігурованого басу виконується віолончелями та контрабасами, а їх підкреслюють на сильних долях фаготи. Перші скрипки виконують контрапункт піцикато, в основі якого - рух по звуках акордів. Він окреслює контур мелодії, акцентуючи основні її тони, тим самим заповнюючи велику відстань між оркестровими тембрами. Другі скрипки та альти грають гармонічні фігурації тремоло. Друга валторна виконує мелодично простий контрапункт, котрий одночасно можна трактувати як мелодизовану педаль. Ксилофон грає коротенький контрапункт на основі мотиву мелодії. У труби - функції педалі та підкреслення. Барабан виконує колористичну функцію завдяки грі особливими щіточками, що пом’якшують звучанні (*spazzole*). Литаври підкреслюють басы.

Цифра 2. Основа мелодія передається до перших скрипок. Їх дублюють в октаву гобої, а потім кларнети. Друга валторна передає свій контрапункт першій. Другі скрипки та альти продовжують виконувати фігурації, а віолончелі та контрабаси - бас, які підкреслюються фаготами. Тамбурин на тремоло створює звукозображальний ефект вітру. Завершує цей фрагмент невелике оркестрове крещендо у дерев'яних духових.

Цифра 3. Оркестрове Тутті. Мелодія звучить у перших скрипок та дерев'яних духових за винятком фаготів (вони підкреслюють бас). Другі скрипки та альти продовжують функцію гармонічних фігурацій без тремоло. Віолончелі та контрабаси грають бас, а третій тромбон та туба їх дублюють протягом чотирьох тактів. Усі чотири валторни виконують функцію педалі, до них долучаються два тромбони. Дві труби грають контрапункт (той, що звучав у ксилофона). Литаври підкреслюють баси. На межі форми виконує глісандо арфа, тим самим заповнюючи проміжок і створюючи яскравий колористичний ефект.

Цифра 4. Зміна тональності та образу. Нова мелодія доручена сольним трубам, які передадуть її до гобоїв та кларнетів. Фаготи, віолончелі та контрабаси виконують функцію фігурованого басу. Перші та другі скрипки з альтами переключились на функцію гармонічної фігурації тремоло. Валторни продовжують грати функцію педалі. Арфа виконує контрапункт, що базується на арпеджіо, а через чотири такти - в її партії звучить широке глісандо. Вступає фортепіано як колористичний інструмент. Партія лівої руки виконує функцію басу, правої - гармонії. Барабан продовжує грати ритмічне тло. Ксилофон дублює деякі ноти дерев'яних духових. Перед цезурою відбувається оркестрове крещендо у партіях дерев'яних. Ненадовго долучається трикутник.

Цифра 5. Мелодія на три такти звучить у перших та других скрипок та альтів, їх дублює ксилофон. Віолончелі, контрабаси і фаготи продовжують грати бас. На два такти флейти (без пікколо), гобої та кларнети переключаються на функцію педалі, а потім знов повертаються

до мелодичної функції. Три тромбони без туби виконують гармонічну педаль. Їх перехоплюють валторни. Труби виконують функцію підкреслення. За чотири такти до репризи перші та другі скрипки та альти переключаються на функцію фігурацій.

Цифри 6-8. Точна реприза.

Тепер порівняємо версію для симфонічного оркестру з версією для струнного оркестру (чисельність якого складають сім перших скрипок, п'ять других скрипок, 4 альти, 4 віолончелі та 1 контрабас) та двох скрипок соло.

«Увертюра».

Вступ. Основна мелодія виконується альтами, віолончелі та контрабас виконуються басові ноти, а перші та другі скрипки - функцію підкреслення. Другий мотив передається до перших та других скрипок, альти переключаються на функцію гармонічних фігурацій. Віолончелі та контрабас продовжують басову функцію, але вже на *pizzicato* для полегшення фактури.

Цифра 1. Основна мелодія доручається двом скрипкам соло, що грають у сексту. Перші та другі скрипки з альтами виконують гармонічні фігурації дубль-штрихом.

Цифра 2. Розподілені функції не змінюються.

Цифра 3. Перші скрипки епізодично дублюють солістів для посилення мелодії.

Цифра 4. Перші чотири такти мелодію проводять перші скрипки, після чого передають її солістами і перемикаються на гармонічні фігурації.

«Брендфордська відьма»

Вступ. Віолончелі та контрабас виконують басову лінію. Застосовується прийом оркестрового крещендо від альтів до перших скрипок.

Цифра 1. Основа мелодія виконується солістами (моментами в унісон, моментами в інтервал терції або сексти). Віолончелі та контрабаси продовжують функцію басу. Альти виконують гармонічні фігурації. Перші та

другі скрипки виконують функцію контрапункту із застосуванням *glissando*, що надає насичує музику барвистістю.

Цифра 2-8. Розподіл функцій зберігається: солісти - мелодична функція, перші та другі скрипки - контрапункт з періодичним переключенням на підкреслення, альти - гармонічні фігурації дубль-штрихом, віолончелі та контрабас - басова.

Коротко зробимо висновки. Оркестрова фактура в цих частинах - гомофонно-гармонічна. Композитор використовує традиційні оркестрові функції (мелодія, гармонія, бас, педаль, контрапункт, акценти). Засоби звукоутворення - теж традиційні. Але через швидкий темп творів та стислість музичної форми оркестрові функції тембрів можуть швидко змінюватись (з мелодії на педаль, з контрапункту на мелодію), що притаманно багатьом композиторам ХХ століття. Дублювання в цілому традиційні. Велику роль відіграють ударні інструменти, що надають творам особливої колористичності, можуть як пом'якшити загальне звучання, так і загострити його. Тонально-гармонічна система, в межах якої мислить композитор, спонукає його до використання засобів колористичного оркестрування, що підсилює фонічну сторону функціональної гармонії, збільшуючи її вплив на драматургію творів, а також на створення художніх образів.

В редакції для струнного оркестру та двох скрипок соло відбувається спрощення фактури у порівнянні з оригіналом. У цьому є свої переваги і зміни, які свідчать про певне переосмислення твору з точки зору його призначення. До переваг слід віднести більшу мобільність такої редакції, її універсальність, можливість виконати майже на будь-якій сцені засобами будь-якого оркестру. Сама фактура стає легшою у виконанні, а також для сприйняття слухачами. Тим не менш, ця редакція не втрачає «шарму» першоджерела за рахунок використання колористичних методів оркестрування у струнно-смичкових інструментів (*pizzicato*, *glissando*). З іншого боку, в умовах монотембральності струнного оркестру (навіть без використання інструментів групи ударних) дещо втрачається темброва

«шорсткість», строкатість, барвистість, яку складно компенсувати, навіть за рахунок колористичних прийомів оркестрування. Реалізована у першоджерелі яскрава колористичність і барвистість звучання була зумовлена театральною природою твору. У редакції для струнного оркестру твір набуває більш «концертного» звучання, позбавляючись прямих кореляцій із театральним підґрунтям. Безперечно, що обидві редакції для різних оркестрових спадів мають право на існування, що підтверджується їх численними виконаннями на концертних площадках України.

2.2. Авторські оркестрування Дмитра Малого

Звернемося до творів українського композитора, дослідника [17, 18], педагога, представника харківської композиторської школи Дмитра Миколайовича Малого.

Композитор часто висловлюється з приводу своїх творів, наголошуючи, що в них він розвиває певну ідею, а не намагається наслідувати якогось композитора або стильову епоху. Д. Малий вважає, що у сучасних оркестрових творах просто неможливо обійтись без засобів колористичного оркестрування, тому у власних творах застосовує різні колористичні ефекти.

У доробку композитора є твори, написані для фортепіано, і оркестровані самим автором. Це опера «Зелене коло», симфонічна увертюра «Земля предків», «Колискова» для голосу та камерного ансамблю тощо. Цікавим прикладом для аналізу є Пасакалія до мінор, яка існує у декількох авторських редакціях: для фортепіано, для органа, для струнного оркестру. Матеріалом для мого аналізу є варіанти для фортепіано та для струнного оркестру.

«Пасакалія»

Твір виростає з програмного задуму, розшифрованому самим композитором у бесіді з автором цієї роботи. За словами Д. Малого, в основу твору покладений епізод з Нового Заповіту, відомий як «Гетсиманське моління», або «Моління про чашу». У творі є поліфонічні і гомофонно-

гармонічні епізоди. Поліфонічні епізоди символізують ходіння Христа біля сплячих апостолів, а акордові – моменти моління Христа. Горизонтальне мислення домінує у основних розділах, а вертикальне є основою розділів. В темі *basso ostinato* міститься риторична фігура *circulacio*, що символізує вічність. На неї нашаровуються *catabasis* і *anabasis*.

В результаті аналізу твору я дійшов висновку, що він написаний у варіаційній формі, проте з певними особливостями. Першою особливістю є вкрапленням трьох акордових епізодів на нових темах між варіаціями (між такими варіаціями). Між акордовими епізодами і варіаціями виникає смислове напруження, адже вони репрезентують різну семантику: варіації пов'язані з ходіння Христа біля сплячих апостолів, а акордові епізоди – з молитвою. Другою особливістю є поєднання рис поліфонічних і вільних варіацій. Усього варіацій 10.

Тема побудована на поєднанні басової остинатної лінії та контрапунктуючих голосів в верхніх шарах фактури. Голоси вступають почергово, імітуючи першу половину басової теми у ритмічному зменшенні. Сама тема в басу викладена крупними тривалостями, в обсязі чистої квінти пощаблевим рухом від першого до п'ятого ступеню і у зворотному напрямку. Імітація теми у зменшенні у верхніх голосах нагадує експозицію фуги. Таким чином тема вкладається у форму періоду поліфонічного розгортання.

Тема *basso ostinato* звучить протягом майже усього твору у басу за виключенням акордових (хоральних) епізодів. При поверненнях епізоди зазнають масштабних змін у бік збільшення.

Драматургія твору має хвилеподібний характер. С кожною наступною варіацією темпоритм твору прискорюється, що сприяє збільшенню емоційної напруги. Це втілює муки та переживання Христа. Поява акордових епізодів ненадовго розряджає атмосферу, тим самим створюючи контраст-протиставлення. Високий регістр, хоральна фактура, чітке голосоведення – характеризує надію Христа на Боже спасіння. Перед першим та другим акордовим епізодами динаміка спадає до *піанісимо*, створюючи тим самим

тиху кульмінацію, але перед третім епізодом – динаміка, навпаки, росте до фортисимо, що приводить нас до генеральної кульмінації. Остання поява епізоду як коди символізує просвітлення.

Проаналізуємо композицію твору детально.

Такт 29 – перша варіація. Якщо її вважати як продовженням експозиції фуги, то за типом розвитку тематизму вона нагадує інтермедію, у якій композитор застосував прийом подвійно-рухливого контрапункту. Тема *basso ostinato* передається верхньому голосу. У контрапунктуючих голосах з'являються ліги, що утворюють синкопований рух та порушують регулярну акцентність.

Такт 37 – друга варіація. Тема *basso ostinato* повертається до басу, а у контрапунктуючих голосах з'являються тріолі, серед яких є заліговані звуки. У верхньому голосі звучить нова мелодія, вирізняючись з поміж інших голосів, які рухаються переважно пощаблево, більшою звуковисотною рельєфністю. Ця контрастна фраза звучить одразу у двох варіаціях, пронизуючи їх, тим самим їх об'єднуючи, створюючи ефект монолітності двох варіацій.

Такт 45 – третя варіація. Композитор лише використовує вертикальну перестановку середніх голосів (тенора та альту) та підводить до першої кульмінації

Такт 53 – експонується епізод. За формою він є простим періодом. Тематизм його будується на русі по ступеням головних тризвуків з використанням неакордових звуків. Його фактура є акордовою.

Такт 60 – четверта варіація. У верхніх голосах використовуються гармонічні інтервали (сексти, септими, кварта), що рухаються чвертями та половинними нотами із застосуванням синкоп. У середньому голосі відбуваються ритмічні зміни – з'являється пунктирний ритм, що до цього не зустрічався, але й він має заліговані ноти. Усі голоси разом дають відчуття регулярно-акцентної ритміки, але в кожній лінії цей акцент зміщений по

відношенню до тактової риси: в нижньому голосі акцент на сильну долю, в середньому – на останню (розмір $\frac{3}{4}$), у верхньому – на другу.

Такт 68 – п'ята варіація. У верхньому голосі повертається мелодична фраза, що звучала у другій варіації, тим самим створюючи арку між ними. Пунктирний ритм, що з'явився у минулій варіації, був переданий другому голосу. Середній голос проводить контрапункт чвертями та половинними тривалостями, створюючи функцію гармонічної педалі.

Такт 76 – другий епізод. Змінились лад та тональність на паралельний мі-бемоль мажор. Розмір епізоду в порівнянні з попереднім проведенням збільшилась з 8 до 13 тактів, причиною чого стали перервані каденції.

Такт 89 – шоста варіація. Тема *basso ostinato* залишилась у нижньому голосі, але з кожним тактом вона підіймається вище. Середні голоси будуються на основному мотиві, рухаючись паралельними секстами у тональності мі-бемоль мажор.

Такт 98 – сьома варіація. Верхні голоси рухаються у перехресному напрямку на тлі утриманого басу. 106 такт – модуляція та каденція в основній тональності.

Такт 107 – восьма варіація. Секвенція, у якій голоси викладені імітаційно. Тема *basso ostinato* поки не звучить. Паралельний рух вгору двох голосів з використанням фігури *anabasis* та ритмічним дробленням восьмих на квінтолі шістнадцятими, що просуває музичний процес до другої кульмінації твору.

Такт 117 – третій епізод. В його фактурі чергуються акордовий принцип викладення з фігураційними (шістнадцятими тривалостями), що збільшує напругу, робить його більш драматичним.

Такт 133 та 141 – дев'ята та десята варіації. Є варіантами четвертої та п'ятої варіацій.

Такт 149 – кода побудована на матеріалі епізоду з інтегрованим низхідним фрагментом теми *basso ostinato*. Плагальна каденція на тонічному мажорному тризвуку з додатковим тоном (II ступінь).

Звернемось до оркестрової редакції. Форма твору не змінилась. Серед штрихів композитор використовує *legato*, *staccato*, *pizzicato*, *tenuto*, активно користується засобами звуковидобування *sul tasto*, *sul ponticello*, *con sordino*, використовує флажолети. Поєднуючи ці прийоми у варіаціях, композитор створює тембровий контраст, роблячи музику близьку до органного звучання, більш об'ємною. Темброва драматургія базується на чергуванні акордових епізодів та варіацій. Перший та другий хоральні епізоди викладаються кuartетом, а у третьому та четвертому – фрагментарно додається контрабас. В кожному акордовому епізоді композитор змінює спосіб звуковидобування та штрихи. У першому все звучить на *pizzicato* та *divisi*, у другому – *marcato* та *unison*, де потрібно – помічає куди треба вести смичок, у третьому – *non divisi*, *staccato*, без *tenuto*, у коді – поєднує засоби звуковидобування з усіх епізодів.

Кожна варіація своє фактурне та темброве рішення, свою темброву комбінацію. Тембровий контраст між варіаціями можна відчутти, уважно проаналізувавши нюанси. Навіть у межах експозиції реалізується тембровий мікrokонтраст, коли один з інструментів може грати *sul tasto* або *sul ponticello*, у той час як інші будуть грати *arco* або *pizzicato* (ц. 1 т. 13 – перші скрипки *sul ponticello*, віолончель *pizzicato*, контрабас *non legato*). Теж саме зустрічається і у наступних варіаціях (друга варіація, ц. 4, т. 37 – альт *legato*, віолончель *pizzicato*, контрабас *non legato*, а з т. 41 – перші скрипки *con sordino* та *tremolo*; четверта варіація, ц. 7, т. 60 – 1, 2 скрипки та альти – *arco*, віолончель *pizzicato*, контрабас *non legato*, шоста варіація, ц. 10, т. 89 – альти та перші скрипки – *pizzicato*, віолончель – *solo* + флажолети, контрабаси – *non legato*; восьма варіація, ц. 12, т. 107 – усі інструменти *pizzicato* і поступово на *legato*).

Тема.

Проведення теми *basso ostinato* доручається партії контрабасів. Основна тема проводиться у партії других скрипок з прийомом *sul tasto*, що надає темі м'якості звучання. У 13-му такті тему продовжує партія перших

скрипок як тональна відповідь від п'ятого ступеня ладу, але на *sul ponticello*, що створює контраст звучання, більшу напруженість. Другі скрипки стають контрапунктом, при цьому прийом *sul tasto* відміняється. Також долучається партія віолончелі, дублюючи партію контрабасу на *pizzicato* та із часовим зсувом на одну чверть. У 21-му такті тему проводить партія альтів з тим же засобом звуковидобування, що й другі скрипки (*sul tasto*), але на октаву нижче. Повернення *sul tasto* сприяє єдності, цілісності звукової матерії, розгортається. Партія других скрипок проводить контрапункт.

Варіації.

Перша варіація. Остинатна тема доручається першим скрипкам. На сім тактів замовкають віолончелі та контрабаси. Це фактурно-темброве рішення надає фактурі прозорості, підкреслює колорит звучання високих струнних, тим самим емоційна напруга, притаманна викладенню теми, зменшується. Це можна пояснити драматургічним задумом, адже варіації передбачають поступове ускладнення фактури.

Друга варіація. Є тембровою інверсією першої: «вимикаються» перші та другі скрипки, але повертаються контрабаси та віолончелі. Головна тема проводиться у альтів з ритмічними змінами, з використанням пауз та тріолей. Це надає тематизму і музичному процесу напруженості, драматичності. У такті 41 композитор повертає перші та другі скрипки. У партії перших скрипок звучить новий контрапункт, який виконуватиме функцію лейтмотиву. Контрапункт будується на розспіваних інтонаціях, має низхідний тип руху, виконується із сурдинами, на тремоло, піанісимо, що надає йому ніжності, трепетності. Ще один контрапункт виконують другі скрипки. Основною його інтонацією є секунда (низхідна та висхідна), яка немов би розспівується у ритмі із залігованими звуками.

Третя варіація. В оркестровій фактурі використовується прийом вертикально-рухомого контрапункту. Другі скрипки та альти міняються функціями (голосами). Альти виконують секундовий контрапункт, другі

скрипки – основну тему з подальшою передачею її до партії перших скрипок у 49 такті.

Епізод. Фактура змінюється з поліфонічної на гомофонно-гармонічну (акордову). У перших чотирьох тактах у верхньому голосі (перші скрипки) звучить видозмінений лейтмотив високому регістрі за підтримки акордів у перших та других скрипок. Для розділення партій використовується прийом *divisi*, завдяки якому знімається щільність звучання. Легкості звучання також сприяє *pizzicato*. У тактах 57-58 акордова тема теж проводиться у альтів та віолончелей, теж на *divisi* та *pizzicato*, на октаву нижче, ніж у скрипок. Скрипки у цей час мовчать.

Четверта варіація. Контрабаси та віолончелі продовжують вести тему *Basso ostinato*. Основна тема проводиться у перших скрипок з ритмічним дрібненням шістнадцятими (у оригіналі це дрібнення відсутнє). Другі скрипки проводять контрапункт, в побудові якого використовуються синкопи, альти проводять контрапункт, в основі якого є пунктирний ритм та заліговані ноти. В середині варіації композитор використовує прийом діалогу перших та других скрипок, даючи останнім тематичний елемент основної теми.

П'ята варіація. Основна тема доручена альтам *divisi*. Другі скрипки виконують контрапункт, що у попередній варіації був доручений альтам. Лейтмотив був доручений першим скрипкам, але він став звучати драматичніше за рахунок тремоло у високому регістрі, якого у клавирі не було. У 72 такті контрабаси частково перестають вести тему *Basso ostinato* і виконують тематизм, схожий на тему.

Друге проведення епізоду. У порівнянні з першим проведенням, композитор розподіляє звуки акордів таким чином, що утворюється деяка ілюзія на звучання чотириголосного хору, при цьому не використовуючи контрабаси. Іноді автор використовує прийом *divisi* для надання фактурі повнозвучності. У першому проведенні епізоду інструменти грали на *pizzicato*, а у другому – ні.

Шоста варіація. Контрабаси продовжують виконання теми Basso ostinato. Основна тема у видозміненому варіанті доручена альтам, але на pizzicato. Це надає темі м'якості звучання й створює контраст до попередніх варіацій. Перші скрипки дублюють альти, але з горизонтальним зсувом, через що тема наче звучить у двоголоссі у сексту. Віолончелі у цій варіації не грають, але інколи композитор доручає сольній віолончелі контрапункт, що тематично схожий на лейтмотив, з використанням натуральних флажолетів для надання темі рельєфності та прозорості. Другі скрипки не приймають участі у варіації. У варіанті для фортепіано тема у середньому голосі виконувалась на стакато.

Сьома варіація. Композитор використовує ламаний порядок вступу голосів, що зовні нагадує канон. Порядок вступу: другі скрипки, перші скрипки, альти. Віолончель соло продовжує грати контрапункт, схожий на лейтмотив, з натуральними флажолетами.

Восьма варіація. Основна тема проводиться у каноні. Порядок вступу голосів: віолончелі, альти, другі скрипки, перші скрипки, контрабаси. Тема Basso ostinato у цій варіації не звучить.

Третє проведення епізоду. Воно включає в себе частково основну тему, тому композитор акорди доручає першим, другим скрипкам та альтам, а пасажі – віолончелям та контрабасам. Акорди звучать у широкому розташуванні, виконуються на стакато, з акцентом та смичком униз, що надає їм напруженості звучання.

Дев'ята варіація. Партія контрабасів виконує тему Basso ostinato, а партія віолончелі дублює її з ритмічним зсувом на четверть, виконуючи на pizzicato. Альти виконують контрапунктуючу тему, що з'явилась у четвертій варіації, тим самим проводячи арку до неї. Перші та другі скрипки педалюють.

Десята варіація. У перших скрипок знову звучить лейтмотив у той час, як у альтів проводиться основна тема у початковому виді, а у других скрипок – як у попередній варіації звучала контрапунктуюча тема у альтів.

Кода. У першій половині коди акорди доручаються першим та другим скрипкам на *pizzicato* та *divisi.*, але після кадансу у т. 153 – доєднуються альти, віолончелі та контрабаси, але з відміною *pizzicato*.

Таким чином можна зробити висновки, що композитор використовує увесь спектр технічних та виразових можливостей струнних інструментів. Тому, не дивлячись на позірну однорідність тембру струнних, Д. Малий намагається наділити кожен інструмент власним звучанням, характеристикою. За кожним закріплюється своя функція в оркестровій фактурі: контрабас виконує остинатну тему, окрім кульмінаційного фугато, де всі голоси наділяються однаковими лініями (т. 107-117), за віолончелями закріплюється функція дублювання контрабасів зі здвигом у часі (своєрідний контрапункт-дублювання), альти, 1 та 2 скрипки виконують функції мелодії та контрапунктів. При відокремленості кожної партії за функцією, характером звучанням, тембровим колоритом, штрихами, нюансами. Створюється ефект стереофонічності, на кшталт різних груп хору у месі, але в цілому утворюється єдність струнного оркестру. Це ознака майстерного володіння мистецтвом оркестрування.

«Остання пісня Янгола»

Продовжуючи наше дослідження, ми звернулися ще до одного твору композитора, а саме – «Остання пісня Янгола». За жанром це є Пасакалією (як вказує автор у нотах). За формою це є варіації, що поєднують у собі особливості поліфонічних та вільних, з більшим нахилом до другого типу. Усього форма складається з теми та шести варіацій.

Також особливістю твору є те, що він написаний для двох фортепіано, тому можна дійти висновку, що композитор мислив цей твір одразу оркестрово, але написав спочатку дирекціон для спрощення подальшої роботи з оркестрування.

Тема варіацій містить дві мелодичних лінії, які викладаються в партіях першого та другого фортепіано. Перша – у нижньому голосі з фрігійським зворотом як її складовим елементом у партії другого фортепіано. Друга – у

верхньому голосі, пісенного типу з поступовим висхідним рухом та секвенційним розвитком у партії першого фортепіано.

У партії першого фортепіано фактура заповнюється остинатною фігурою, яка будується з трьох елементів: повторів звуку ля, низхідної малої септими та висхідної кварта сі – мі як заповнення стрибку. При подальших повторях ця остинатна фігура буде звучати на октаву нижче. З останнього елементу остинатної фігури проростає новий контрапункт у партії другого фортепіано. Тобто, можна дійти висновку, що тема – багатоскладова, і кожен елемент цієї теми отримує розвиток. Відбувається тотальна тематизація фактури, що є ключовою рисою творчості сучасних композиторів. Основна тональність твору – ля мінор.

За формою тема є простим періодом, що складається з двох речень, причому перші чотири такти твору сам композитор визначає як своєрідний вступ. Перше речення має повторну будову. У середині другого речення є зміна тактового розміру з 9/8 на 6/8. У подальшому викладенні зміну розміру можна вважати орієнтиром та показником зміни розділів форми. Довжина теми 16 тактів.

Перша варіація. Найбільш близька до теми. Її форма розширюється до двадцяти тактів. Особливістю внутрішньої будови варіації можна назвати неповторення другого мотиву у першому реченні. У другому реченні з'являється своєрідне доповнення на матеріалі теми, яке виступає у якості модулюючої зв'язки. Хоча на перший погляд цю зв'язку можна трактувати як частину простої двочастинної форми, але її наявність викликана спробою композитора збалансувати форму теми за рахунок відсутності повтору другого речення у першій частині форми.

Мелодичні лінії у нижньому та верхньому голосах майже не змінюються, натомість контрапункт на квартовій інтонації отримує розвиток у вигляді канону з горизонтальним зсувом. Остинатна фігура теж майже не змінюється. У модулюючій зв'язці верхня мелодична лінія прибирається, нижня мелодична лінія змінює напрямок руху на протилежний, а остинатна

фігура отримує додаткові елементи – стрибок на октаву вгору, приховане двоголосся, додаткові звуки. У партії другого фортепіано гармонія збагачується квартовими співзвуччями, а також новим рельєфним контрапунктом, що тематично відрізняється від усіх мелодичних ліній тим, що рухається по звукам акордів. В кінці варіації відбувається модуляція у паралельний До мажор.

Друга варіація. Форма теми знову розширюється до 26 тактів. У темі змінюється лад і тональність – До мажор. Мелодичні лінії у верхньому та нижньому голосі зазнають невеликих змін. В остинатна фігурі рівні вісімки замінюються на квартоль шістнадцятими, повтор звуку - на октавний стрибок. Контрапункт у середньому голосі продовжує свій розвиток у вигляді неточного канону, але тепер вже триголосного, з порядком вступу голосів «середній-верхній-нижній». Друге речення першої частини знов не повторюється. У другій частині форми квартоль проникає і у партію другого фортепіано. Застосовується поліритмія та контрастна поліфонія в умовах гомофонно-гармонічної фактури. Як і у попередній варіації, тут також присутня модулююча восьмитактова зв'язка. У нижньому голосі звучить «золота секвенція». Квартові інтервали з попередньої варіації стають акордами, а рельєфний контрапункт – дублюється у терцію. На межі форми відбувається модуляція-співставлення у Es-dur.

Третя варіація. Тема зазнає значних змін. Темпоритм музичного процесу значно пришвидшується. Через те, що кожні 4 такти змінюється тональність (Мі-бемоль мажор – фа-дієз мінор – Соль мажор – сі-бемоль мінор), порушується ладотональна єдність, що в свою чергу, впливає на форму. Тільки у зв'язці до наступної варіації фіксується тональність сі-бемоль мінор. Загалом вибудовується така структура: 16 тактів (4 рази по 4 такти, що пов'язано з раптовими модуляціями-співставленнями) + 8 тактів.

Перші чотири такти варіації звучать у тональності Мі-бемоль мажор. Остинатна фігура отримує новий ритмічний рисунок: між восьмими тривалостями додаються шістнадцяті, що посилює емоційну напругу твору, і

переводить драматургію твору з ліричної площини в драматичну. Мелодична лінія у нижньому голосі видозмінюється, рухаючись по півтонах униз. До цього можна помітити зміни у тривалостях, де замість рівних четвертних рух починає перериватись паузами, при цьому звуки залишаються на педалі, що створює ефект дихання голосу. У наступних чотирьох тактах ці паузи також зберігаються. Контрапунктуючі голоси усередині фактури стають більш мелодично рельєфними за рахунок руху по звуках акордів. Верхній голос проводить мелодію, яка залишається впізнаваною. У кінці побудування відбувається перервана модуляція-співставлення (домінанта до фа мінору, але переходимо у фа-дієз мінор).

У другому чотиритакті у партії першого фортепіано звучить контрапункт, який нагадує мелодію верхнього голосу у ритмічному збільшенні. У партії другого фортепіано остинатна фігура збагачується прихованим двоголоссям, нижні звуки якого також імітують мелодичну лінію з верхнього голосу. Композитор застосував прийом вертикальної перестановки голосів: контрапункт середніх голосів переходить угору, а остинатна фігура, що була нагорі – переміщається униз. У кінці побудови - знов перервана модуляція-співставлення (в кінці виставлена натуральна домінанта до фа-дієз мінору, але переходимо у Соль мажор). У третьому чотиритакті знову композитор використовує вертикальну перестановку голосів, аналогічну до попередньої. Цей чотиритакт схожий на перший чотиритакт цієї варіації, а четвертий чотиритакт нагадує зовні другий чотиритакт і повторює його методи розвитку матеріалу, тільки верхні шари фактури стають більш насиченими за рахунок акордів. Якщо подивитись на ці дванадцять тактів, то можна відмітити, що використана неточна секвенція між першим і третім, та другим і четвертим чотиритаками. Кроком ланок секвенції є велика терція, що створює ефект «Шубертівської шостої» (перша ланка має співвідношення Мі-бемоль мажор – Соль мажор, а друга фа-дієз мінор – сі-бемоль мінор). Восьмитактова зв'язка побудована на матеріалі зв'язки у кінці другої варіації, але відрізняється ритмічним рисунком

остинатної фігури, насиченими акордами у середньому та верхньому регістрі та більш поліфонізованим рельєфним контрапунктом (з використанням прихованого двоголосся). У кінці зв'язки відбувається мелодична модуляція з сі-бемоль мінору у паралельний Ре-бемоль мажор.

Четверта варіація. Є ліричним центром усього твору. За формою наближена до теми (проста двочастинна безрепризна форма), але у той же час більше її удвічі (тридцять один такт). Перша частина – простий період, складається з двох речень. Контрапункт на основі квартової інтонації з остинатної фігури отримав розвиток і став новою мелодичною лінією. Остинатна фігура змінила свій вигляд, де замість низхідних інтервалів звучать висхідні. Мелодія нижнього голосу стала басом гармонії. Фактура можна визначити як акордову. Наприкінці першої частини відбувається енгармонійна модуляція у ля мінор через третю низьку мажорну Ре-бемоль мажору, яка дорівнює домінанті нової тональності. Друга частина будується на матеріалі зв'язок (перше її речення – зв'язка до третьої варіації, друге – зв'язка до другої варіації). У першому реченні повертається квартоль в остинатній фігурі, у другому реченні з'являється висхідна квінтоль як похідна від квартолі, наприкінці варіації – модуляція в мі мінор.

П'ята варіація. Фактурно продовжує розвиток четвертої варіації, але за образним наповненням схожа на третю. Довжина 17 тактів. Через застосування прихованого двоголосся, мелодична лінія верхнього голосу перетворюється на остинатну фігуру, що відмічено у партитурі акцентами. Контрапункт на основі квартової інтонації заповнює фактуру, а сама фактура максимально ущільнюється неповними акордами з доданими тонами. В кінці варіації відбувається модуляція у тональність мажорної домінанти.

Шоста варіація. Є завершальною розділом форми і кульмінацією усього твору. Її довжина - дванадцять тактів, тональність – сі мажор. За типом викладення це - кода. Низхідна тема у басу стає хроматизується через зміну ладу. З'являються тремоло як один з кульмінаційних прийомів. Мелодія верхнього голосу більше не звучить. Контрапункт на основі

квартової інтонації домінує у середньому шарі фактури. Завершується форма потужною кульмінацією на висхідних акордах з доданими тонами у крайніх регістрах на три форте.

Проаналізувавши форму можна дійти наступних висновків: хоча композитор мислить лінійно, він об'єднує весь тематизм у тематичні багатоеlementні комплекси. Ця риса є характерною для сучасних композиторів. Ритміка є регулярно-акцентною, але при цьому активно використовуються засоби для її порушення (ліги, паузи, зміни тактового розміру, використання більш складних ритмічних фігур). Тональний план складається у таку схему: ля – До - Мі-бемоль – фа-дієз – Соль – сі-бемоль – Ре-бемоль – ля – мі – Сі. Між варіаціями буде наступний план: ля – До – Мі-бемоль – Ре-бемоль – ля – мі – Сі. Логіка тональних змін не підпорядковується заздалегідь визначеній схемі, але можна звернути увагу за одну деталь: крок модуляції на малу терцію як між варіаціями, так і в самих варіаціях. Тональності рухаються по тонах двох зменшених септакордів. Перший: ля – До – Мі-бемоль – фа-дієз; другий: Соль – сі-бемоль – Ре-бемоль (він же до-дієз) – мі, тим самим умовно вибудовуються дві тональні арки. У спілкуванні з композитором було з'ясовано, що він навмисно не створював тональних зв'язків, і вони виникли виключно у процесі написання твору. Акорди активно насичуються доданими тонами внаслідок поліфонізації фактури. У фактурі часто спостерігається наявність декількох шарів зі своєю логікою розвитку. Багат шаровість фактури дає можливість зробити оркестрування.

На основі зробленого аналізу першоджерела можемо порівняти дві версії твору. Одразу ж звернемо увагу на оркестровий склад. Якщо визначити тип оркестру – то це камерний склад. Митець обрав одинадцять виконавців. З групи дерев'яних духових задіяні флейта, гобой та кларнет in B, з мідних духових - валторна та тромбон, з ударних - великий барабан, тарілки, дзвоники та вібрафон і повну групу струнно-смічкових інструментів. Такий вибір інструментів, на нашу думку, має досить символічне значення.

Враховуючи специфіку жанрової назви (пасакалія для оркестру), був обраний склад виконавців таким чином, щоб темброва палітра викликала асоціації зі звучанням культових жанрів доби бароко. Флейта, гобой та кларнет – імітують спів виконавців, валторна та вібрафон імітують орган, а ударні – дзвони. Таким чином, Д. Малий, керуючись програмним задумом, відтворив ефект богослужіння, моління Янгола до Бога.

Тема. Мелодична лінія нижнього голосу доручається віолончелі на *pp*, причому її неточно дублює контрабас на *pizzicato*. Тема верхнього голосу доручається гобою на мецо-піано у такому регістрі, де він звучить найбільш виразно. Остинатна фігура звучить у вібрафона, що створює рухливий фон на *pp*. Перша та друга скрипки виконують функцію підкреслення на *pizzicato*, підтримуючи гармонію та ритмічну пульсацію. З ц. 1 долучається кларнет, якому композитор доручив контрапункт на квартовій інтонації верхнього голосу. Одночасно з ним вступає альт, при цьому з використанням натурального флажолету для створення ефекту прозорості фактури. З кінця 8-го такту вступає флейта, перехоплюючи гобой, а з 10-го такту – контрапунктуючи з ним. Контрабаси змінюють штрих на *arco*. Ц. 2 – партії першої та другої скрипок також змінюють свій штрих на *arco* з використанням флажолету, при цьому імітуючи у високому регістрі залігованими нотами остинатну фігуру тобто виконують функцію педалі. Загальна динаміка посилюється, а фактура залишається прозорою. У альт змінюється штрих на *pizzicato*, він виконує короткий контрапункт, що походить з тематизму мелодичної лінії верхнього голосу. У 12-му такті вступає валторна, імітуючи тему гобоя. Перед ц. 3 контрабас змінює штрих на *pizzicato*, .

Перша варіація. Мелодична лінія верхнього голосу передається флейті, а контрапункт, що був у кларнета, імітується у гобоя, створюючи точний канон в октаву. Поступовий вступ дерев'яних інструментів імітує хорове *crescendo*. Вібрафон продовжує виконувати остинатну фігуру. Перша та друга скрипки знов грають на *pizzicato*, але з використанням інтервалів. Альт

виконує функцію педалі флажолетом у високому регістрі, але до цього додається тремоло 32-ми тривалостями, що надає звучанню невеликої напруги. У ц. 4 повторюється ситуація ц. 2: перша та друга скрипки з контрабасом змінюють штрих на *arco* флажолетами у високому регістрі. Низхідний порядок вступу дерев'яних духових створює *crescendo*. І так само, як і в темі, в 25 такті вступає валторна, імітуючи мелодичну лінію верхнього голосу. З ц. 5 відбуваються зміни. Остинатна фігура передається струнним у низхідному порядку: перша скрипка – друга скрипка – альт – віолончель, на *pizzicato* для прозорості фактури. Вібрафон же виконує інтервали, заповнюючи фактуру. Тема нижнього голосу передається від віолончелі до контрабаса. Новий рельєфний контрапункт, що походить з квартової інтонації, доручається тромбону. Гобой та кларнет змінюють функцію на контрапунктуючу. У флейти з'являються висхідні стрибки.

Друга варіація. Фактура значно ущільнилась. Мелодична лінія верхнього голосу доручається флейті та гобою, які виконують її в інтервал терції. Мелодична лінія нижнього голосу звучить у віолончелі, але контрабасу не повертається штрих *pizzicato*. Контрапункт, що переріс у канон, був доручений першій та другій скрипкам та альту. Кларнет та валторна виконують окремі контрапункти і виконують функцію гармонічної педалі, але при цьому тематизовані. Пізніше до них доєднається і тромбон. Таким чином, одночасно звучать канони, що тематично між собою не пов'язані. Остинатна фігура передається вібрафону. Таким чином можна спостерігати за поліфонізацією фактури. Це створює ефект співу хорових голосів під час церковного богослужіння.

У цифрі 7 композитор передає струнним інструментам остинатну фігуру (окрім контрабаса), використовуючи прийом передачі. Це надає фактурі щільності звучання, при цьому залишаючи її прозорою при одинарному складі оркестру. Вібрафон виконує функцію гармонічної педалі, а гобой, кларнет, валторна та тромбон - контрапункти.

Третя варіація. У порівнянні з першоджерелом тут спостерігаються кардинальні зміни. За формою ця варіація нагадує просту двочастинну безрепризну форму, перша частина якої є простим періодом з шістнадцяти тактів, а друга – восьмитактовою модулюючою зв'язкою. Композитор створює своєрідний синтез третьої та четвертої варіацій, намагаючись при цьому зберегти пришвидшений темпоритм третьої та ліризм четвертої. Концепція твору залишилась незмінною, але спосіб її втілення змінився.

Ц. 8. Тональність була обрана Ля-бемоль мажор. Перше речення періоду. Контрабас та віолончелі проводять своєрідний канон у квінту та горизонтальним зсувом з протилежним напрямком голосів. Контрабас виконує функцію басу. Остинатна фігура була передана до дерев'яних духових у вигляді імітації: починає її гобой, приймає відповідь кларнет, а флейта у 62 такті дублює гобой. Валторні надається нова мелодична лінія, яка не зустрічається у першоджерелі, але віддалено нагадує контрапунктуючі лінії з попередніх варіацій через її плавність руху. Альт, друга і перша скрипка мають контрапунктичні лінії і вступають по чергово, імітуючи канон протягом трьох тактів, а на четвертий такт змінюють функцію на педаль. Їх натомість перехоплюють флейта та гобой на один такт. У другому реченні у остинатній фігурі першим вступає кларнет, а йому відповідає гобой. До валторни в якості контрапункту доєднується тромбон, який імітує лінію контрабаса. Між першим та другим реченнями вступає Глокеншпіль в якості функції підкреслення.

Ц. 9, такт 68. Контрабас, віолончель та тромбон продовжують свої мелодичні лінії. Валторна припиняє звучати. Остинатна фігура доручається флейті та гобою. Першій скрипці та кларнету доручається рельєфний контрапункт. Друга скрипка та альт отримують новий контрапункт, що тематично нагадує рух шістнадцятими тривалостями у гобоя з шістдесят другого такту. У сімдесят другому такті вступає великий барабан, у сімдесят третьому перша скрипка переймає контрапункт альту. Звучить оркестрове крещендо та раптова модуляція в ля мінор.

Цифра 10. Віолончель доєднується до контрабасу та дублює його. Перша і друга скрипки та альт виконують остинатну фігуру, як в цифрі 7, але з незначними змінами. Валторна та тромбон виконуються функцію контрапункту, а дерев'яні духові – підкреслення.

Четверта варіація (вона ж п'ята у оригіналі). За формою не змінилась. Віолончель та контрабаси продовжують функцію басу. Остинатна фігура виконується у першій та другій скрипках та альту арпеджіато. Дерев'яні духові, валторна та тромбон виконують функції педалі, причому дерев'яні мають горизонтальний зсув, наче імітуючи мідні духові. З ц. 12 і до ц. 13 використовується великий барабан для підсилення звучності.

Кода, або п'ята варіація. Композитор додає коду, яка за типом матеріалу базується на вступі, але у тональності сі мінор і зменшена удвічі. Як і у вступі, мелодична лінія нижнього голосу доручається контрабасу, мелодична лінія верхнього голосу – гобою, а остинатна фігура – вібрафону. Поступово на рр вступають інші струнні, при чому альт та скрипки виконують флажолети, що створює яскравий ефект «помираючого Янгола» на відміну від першоджерела зі згораючим, наче Фенікс, Янголом. Завершується твір *pizzicato* скрипок та альту, стакато флейти та кларнета, октавами у вібрафона.

Сформулюємо висновки. Композитор, оркеструючи версію для двох фортепіано, створив якісно новий твір, фінальна концепція якого кардинально змінилась. Композитор використовує традиційні засоби звуковидобування, такі як флажолети та *pizzicato*, але повністю компенсує оркестровим складом. Відповідно до нового задуму, що постав як підсумок, композитор ретельно дбає про баланс звучання, дуже тонко підібрав оркестрові тембри для передачі образу янгола. Д. Малий використовує традиційні оркестрові функції, але через специфіку жанру Пасакалії – відбувається майже повна поліфонізація усієї фактури. Темброва драматургія побудована за принципом кресцендування: кожна наступна варіація звучить потужніше за попередню, посилюючи емоційну напругу твору. Навіть не

дивлячись на те, що розміри твору стали компактнішими, ніж першоджерело, новий варіант є цілком самостійним твором.

Висновки до розділу 2.

1. У результаті аналізу двох оркестрових редакцій (для парного складу та струнного оркестру) «Увертюри» та «Брендфордської відьми» з «Віндзорських бешкетниць» В. Птушкіна ми дійшли таких висновків:

1. форма, тип фактури (гомофонна-гармонічна) обох номерів у редакції для струнного оркестру не змінюються; в оркестровій фактурі використовуються традиційні оркестрові функції: мелодія, гармонія, бас, контрапункт, педаль;
 2. в редакції для великого симфонічного оркестру для підкреслення театральності композитор використовує розширену групу ударних інструментів (литаври, трикутник, коробочка, тамбурин, малий барабан, тарілки та підвісні тарілки, великий барабан, дзвіночки ксилофон та маримбу), а також засоби колористичного оркестрування (*pizzicato*, *tremolo*, *glissando*). Вона вирізняється барвистістю, строкатістю за рахунок тембрів дерев'яних та мідних духових інструментів. Через театральну природу твору використовуються діалогічне оркестрування та часта зміна функцій голосів;
 3. у редакції для двох скрипок та струнного оркестру (більш «мобільної») відбувається «полегшення» оркестрової фактури, застосовується більш «континуальне» оркестрування з утриманням функцій голосів. Звучання струнного оркестру без ударних інструментів позбавляється яскравої строкатості, притаманної першій редакції;
 4. обидві оркестрові редакції є художньо рівними, що доведено концертною практикою.
2. У результаті компаративного аналізу «Пасакалії» Д. Малого для фортепіано і струнного оркестру ми дійшли таких висновків:

1) в оркестровій редакції форма твору, тональний план, розташування кульмінації не змінюються;

2) композитор вибудовує гомофонно-поліфонічну оркестрову фактуру, що зумовлено жанром твору, а також особливостями його мислення. За рідким виключенням (обмін мелодією та контрапунктом між першими і другими скрипками) за оркестровими партіями закріплюються оркестрові функції від початку до кінця твору, що створює умови для тонкої внутрішньофактурної роботи з лініями, яка полягає в їх тематизації, що відповідає жанру варіацій.

3) композитор використовує широке коло технічних та виразових можливостей струнно-смічкових інструментів для здійснення варіювання і побудови смислової цілісності.

3. У результаті аналізу двох редакцій «Останньої пісні янгола» (для двох фортепіано і камерного оркестру) ми дійшли таких висновків:

1. в оркестровій редакції музична форма суттєво відрізняється при незначній зміні загального обсягу твору. Зміни відбуваються за рахунок перекомбінування тематичного матеріалу. В оркестровому творі зміщується центр тяжіння - місцеположення кульмінації, в результаті вибудовується інший план форми. Тим не менш, обидві версії є рівнозначними;
2. вибудовується гомофонно-поліфонічна оркестрова фактура, що зумовлено жанром, особливостями мислення композитора і художньою ідеєю. В оркестровій редакції композитор робить більш рельєфними ті пласти фактури, які у фортепіанному першоджерелі були «прихованими» і виявлялись за рахунок акордової товщини. Використовуються традиційні оркестрові функції та засоби звуковидобування.
3. редакція для двох фортепіано потенційно містила можливості оркестрування через складність і багатотембровість фактури. Саме тому, на нашу думку, композитор обрав означений склад

(багатотембровий) і посилив поліфонічне начало у фактурній організації. Образ Янгола в оркестровій редакції розвивається в умовах політембровості, вирішується завдяки тембровому переосмисленню.

ВИСНОВКИ

У магістерському дослідженні з опорою на наукові джерела (Г. Берліоз, Ф.-О. Геварт, Р. Штраус, У. Пістон, С. Адлер, А. Казелла, В. Мортарі, Д. Клебанова, С. Коробецька, І. Єргієв) визначено, що авторське оркестрування є різновидом композиторської творчості.

Обґрунтовано специфіку авторського оркестрування та його співвідношення з інтерпретацією, редакцією, транскрипцією.

Запропоновано власне визначення «авторського оркестрування». Авторське оркестрування є творчим процесом (мистецтвом) перетворення композитором фортепіанної (або іншої) фактури власного твору на фактуру оркестрову, що передбачає трансформацію його темброво-фактурного параметру і просторового виміру. У процесі авторського оркестрування діапазон змін першоджерела доволі широкий: від мінімальних (зі збереженням тематизму, плану форми, художньої ідеї) до суттєвої переробки, яка виявляється у переосмисленні і перекомбінуванні тематичного матеріалу, плану форми, розташування кульмінації, що може супроводжуватись змінами в художній ідеї, концепції твору. Результатом авторського оркестрування є твір, який не тотожний першоджерелу.

На основі аналізу наукових джерел (праці Д. Клебанова, С. Коробецької, С. Костки, І. Тукової, Г. Каширцева) систематизовано різні точки зору на поняття «фактура» і «оркестрова фактура». Визначено, що особливостями оркестрової фактури є: багатoelementність, діалектична єдність з оркестровим стилем (епохальним та індивідуальним) та жанром, нерозривний зв'язок із тембром. Оркестрова фактура, як і будь-яка фактура, виконує важливі функції, зокрема формотворчу, колористичну, стильоутворювальну, жанроутворювальну, драматургічну, смислоутворювальну (концептуальну).

Були систематизовані умови та методи перетворення фортепіанної фактури на оркестрову, а саме: досконалі знання з інструментознавства; врахування органології фортепіано та оркестрових інструментів; додавання

оркестрових функцій; вміння користуватись засобами колористичного оркестрування та оркестровою поліфонією; знання стилю композитора, чий твір оркеструється, задля уникнення стильового конфлікту (якщо оркестрування не є авторським); любов до твору, що оркеструється, а також поважна причина для оркестрування.

Зазначено, що однією з особливостей творчої роботи В. М. Птушкіна було переоркестрування власних творів, що давало їм можливість гнучко адаптуватись до концертної практики. В результаті компаративного аналізу двох оркестрових редакцій «Увертюри» та «Брендфордської відьми» з циклу «Віндзорські бешкетниці» В. Птушкіна з'ясовано, що: 1) не дивлячись на різний оркестровий склад, композитор не змінює композиційний план та фактуру (гомофонно-гармонічну); 2) у редакції для великого симфонічного оркестру застосовується розширена група ударних інструментів (такі як трикутник, дзвоники, маримба тощо), а також засоби колористичного оркестрування. Через театральну природу твору використовуються діалогічне оркестрування та часта зміна функцій голосів; 3) у редакції для двох скрипок та струнного оркестру фактура стає прозорішою, оркестрування - більш континуальним, а загальне звучання позбавляється ефектної колористичності.

На основі компаративного аналізу двох редакцій «Пасакалії» Д. Малого для фортепіано та для струнного оркестру, а також двох редакцій «Останньої пісні Янгола» для двох фортепіано та для камерного оркестру сформульовано такі висновки:

1. Жанр обох творів — варіації, проте у «Пасакалії» є риси варіацій поліфонічного типу, а «Остання пісня Янгола» - вільного;
2. В обох редакціях «Пасакалії» музична форма залишається незмінною, у той час як оркестрова редакція «Останньої пісні Янгола» зазнає значних змін у порівнянні з редакцією для двох фортепіано;
3. Музична фактура в обох творах визначена як гомофонно-поліфонічна;

4. В оркестрових редакціях «Пасакалії» та «Останньої пісні Янгола» композитор застосовує прийоми колористичного оркестрування (тремоло, піцкато, дубль-штрих, флажолети тощо);
5. В оркестровій редакції «Пасакалії» композитор закріплює певну оркестрову функцію за партією; користується широким спектром технічних та виразових можливостей струнно-смічкових інструментів. В оркестровій редакції «Останньої пісні Янгола» композитор створює оркестрові лінії, виявляючи «скриті» можливості фортепіанного джерела, а засоби колористичного оркестрування зумовлюють раптові зміни оркестрових функцій.

Перспективами дослідження є подальше вивчення питань оркестрування на прикладі аналізу творчості українських і зарубіжних композиторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бобіна І. Деякі риси фортепіанного стилю В. М. Птушкіна. Музичне і театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців : матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів. Харків, 2001. С. 33–34.
2. Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2004. 193 с.
3. Белокур С. Музика для дітей у творчості В. М. Птушкіна та О. Б. Гнатовської. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2006. Вип. 17. С. 36-48.
4. Вербицька-Шокот І. В. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : Дис. ...канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. 217с.
5. Гнатишин О. Є. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство* : зб. наук. пр. 2015. Вип. II(5). С. 133-138
6. Іванова І. Л., Мізітова А. А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи). *Музична Харківщина*: зб. наук. праць : Харків, 1992. С. 50-61.
7. Ігнатченко Г. І. Про динамічні процеси в музичній фактурі (на матеріалі творів українських радянських композиторів) : Дис. ... канд. мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Ф. Рильського. Київ, 1984. 179 с.
8. Каширцев Р. Г. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття : Дисертація на здобуття наукового ступеня мистецтвознавства.

- Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 297 с.
9. Каширцев Р. Композиторська інтерпретація: діалектика зовнішніх та внутрішніх чинників. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. 20. С.193-217
 10. Клебанов Д. Мистецтво інструментування. Київ : Муз. Україна, 1972. 219 с.
 11. Клебанов Д. Лекції з інструментування : Навчальний посібник / заг. ред. С. П. Турнеєв. Харків : «ЕстетПринт», 2019. 80 с.
 12. Клендій О. Ю. Редакції скрипкових концертів ХІХ століття: критерії генерування : Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії. Харків. 2023. 278 с.
 13. Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: Теорія, Історія, Сучасність : Монографія. Київ : 2011. 354 с.
 14. Коробецька С. Ю. Сильоутворюючі функції тембру в оркестровій музиці ХХ століття (теоретичний аспект). *Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. 2003. № 2 (11). С. 24–31.
 15. Куперман Г. Особенности исполнительских приемов солирующей скрипки в «Concerto-buffo» В. Птушкина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Київ : 2002. Вип. 8. С. 245–250.
 16. Лігус О. М., Лігус В. О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід дослідження. *Молодий вчений*. 2018. №1 (53). С. 673-675
 17. Малий Д.М. Специфіка композиторського мислення у музиці останньої треті ХХ –початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мист . Харків, 2018. 21 с.

- 18.Малий Д. М. “Чотири слова про коломийку”: авторський досвід оркестрування. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2023. Вип 34. С.157-181.
- 19.Малий Д. Пасакалія для фортепіано. Рукопис.
- 20.Малий Д. Пасакалія. Партитура. Рукопис.
- 21.Малий Д. Остання пісня янгола для двох фортепіано. Рукопис.
- 22.Малий Д. Остання пісня янгола. Партитура. Рукопис.
- 23.Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : Навчальний посібник. Київ : 2013. 249 с.
- 24.Птушкін В. М. Харківський національний університет ім. І. П. Котляревського. 1917 — 2017. До 100-річчя від дня заснування. Мала енциклопедія : у 2 т. Харків : 2017. С. 544— 546.
- 25.Птушкін В. Віндзорські бешкетниці. Партитура. Рукопис.
- 26.Птушкін В. Віндзорські бешкетниці. Увертюра. Брендфордська відьма. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XEw5zpF4bl4>
- 27.Ракочі В. Оркестр у музичному просторі Європи XVII-XXI століть.Трансформації. Концепції : монографія. Київ: КМAM ім. Р. М. Витоки Глієра, 2020. 352 с.
- 28.Рощенко О. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. Володимир Михайлович Птушкін. *ProDomeMea*: сб.ст. : ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 165–166.
- 29.Рудик Д. Концертні жанри у фортепіанній творчості В. Птушкіна (на прикладі «24-х концертних інвенцій» та «Концертного триптиху») : Магістерська робота. Харків, 2021. 96 с.
- 30.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*. Харків, 2019. Вип. 16. С. 242–258.

- 31.Савченко Г. С. Вияви «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі. *Культура України*. Харків, 2021. Вип. 72. С. 136–143.
- 32.Савченко Г. С. Гармонія та міра: оркестровий стиль В. Т. Борисова (на прикладі Першої та Другої симфоній). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 9. С. 80–92.
- 33.Савченко Г. С. Деякі особливості оркестрового письма А. Берга у світлі культурнопарадигмальних змін першої половини ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2020. Вип. 19 (№ 2). С. 95–104.
- 34.Савченко Г. С. Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. Вип. 1. С. 79–83.
- 35.Савченко Г. С. Поняття «школа» в оркеструванні. «Явище школи в музичному мистецтві: Історія та сучасність» : тези ІІІ Міжнародної науково-творчої конференції. Одеса, 2021. С. 11–13.
- 36.Седюк І. Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна // *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 9. С. 250-255
- 37.Седюк І. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 20 с.
- 38.Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів у умонастроях епох (XVII - поч. ХХІ ст.). Харків : Акта, 2021. 456 с.
- 39.Чернявська М. Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Харків. 2015. Вип. 44. С. 128-140.
- 40.Шип С. Музична форма від звуку до стилю : Навчальний посібник. Київ : “Заповіт”, 1998. 368 с.

- 41.Єрґієв І. Арґістичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : Дисерґація на здобуття наукового ступеня мистецтвознавства. Одеса. 2016. 454 с.
- 42.Ярова К. Вокальні твори В.М. Птушкіна у виконавській інтерпретації В.О.Болдирєва (на прикладі камерної кантати “В ім’я пані Любові”) : Магістерська робота. 2020. 56 с.
- 43.Adler S.The study of orchestration, 3rd ed. New York London : W. W. Norton & Company inc. 2002. 850 p.
- 44.Berlioz H. – Treatise on Instrumentation : enlarged and revised by Straus R. / translated by Front Th. New York : Edwin F. Kalmus publisher of music. 1948. 430 p.
- 45.Casella A., Mortari V. The technique of contemporary orchestration : second revised edition / English translation with contemporary application by Thomas V. Franchillo : BMG Ricordi. 2004. 278 p.
- 46.Franke V. M. Mahler’s reorchestration of Schumann’s ‘Spring’ Symphony, Op. 38. Acta Musicologica, Volume 78. International Musicological Society, 2006, P. 75-109.
- 47.Gevaert F.-A. Nouveau Traite D’Instrumentation. Paris–Bruxelles : Lemoine & Fils Editeurs. 1885. 348 p.
- 48.Instrumentation and orchestration. The Grove online music encyclopedia. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404>
- 49.Kostka S. Materials and techniques of twentieth-century music. Third edition. New Jersey : Pearson Prentice Hall. 2004. 334 p.
- 50.Piston W. Orchestration. London : Victor Gollancz LTD. 1969. 243 p.