

Міністерство культури України  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

На правах рукопису

**УДК: 78.071**

**РАКОЧІ Вадим Олександрович**

**ЕВОЛЮЦІЯ  
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОЛО  
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ РОЗВИТКУ СИМФОНІЧНОГО  
ОРКЕСТРУ КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ**

17.00.03 – Музичне мистецтво

Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник  
доктор мистецтвознавства, професор  
Копиця Маріанна Давидівна

Київ 2016

## З М І С Т

ВСТУП .....	4
РОЗДІЛ 1 ІСТОРИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СОЛО .....	13
1.1 Оркестрова концепція .....	14
1.1.1 Дефініція поняття і огляд використаних джерел .....	14
1.1.2 Немузичні та музичні чинники формування .....	21
1.2 Систематизація соло .....	30
1.2.1 Категоріально-термінологічний апарат .....	31
1.2.2 Соло <i>поза</i> оркестром і соло <i>в</i> оркестрі .....	38
1.2.3 Драматургічні функції соло в оркестровій композиції .....	54
1.3 Соло в історії оркестру .....	63
1.3.1 Чинники зародження, становлення й трансформування соло .....	63
1.3.2 Соло у фазах розвитку оркестру .....	75
Висновки до першого розділу .....	86
РОЗДІЛ 2 СОЛО В ОРКЕСТРОВИХ КОНЦЕПЦІЯХ ХІХ СТОЛІТТЯ .....	89
2.1 Соло в оркестрі А. Кореллі, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха .....	91
2.2 Соло в оркестрі Л. Бетховена .....	96
2.3 Соло в оркестрі Г. Берліоза .....	111
2.4 Соло в оркестрі останньої третини ХІХ століття .....	127
2.4.1 Й. Брамс .....	131
2.4.2 К. Дебюссі .....	135
2.4.3 Г. Малер .....	140
2.5 Соло в оркестрі невідомого автора, М. Калачевського, М. Лисенка, Ф. Якименка, В. Сокальського .....	158
Висновки до другого розділу .....	173
ВИСНОВКИ .....	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ .....	188

ДОДАТКИ.....	210
Додаток А Соло в музиці і самостійність у філософії: збіги і розбіжності .....	210
Додаток Б Основні аспекти вивчення еволюції оркестру .....	219
Додаток В Нотні приклади .....	230
Додаток Г Систематизація соло у вигляді таблиці .....	304

## ВСТУП

Оркестр – одне з унікальних явищ в історії культури. Усі дослідники симфонічної творчості будь-якого композитора також, фактично, вивчають і оркестр<sup>1</sup>. Адже зміни в оркестрі віддзеркалюють як загальні тенденції розвитку музичного мистецтва, так і особливості трактування оркестру кожним композитором. У випадку аналізу симфонічних творів оркестр природньо знаходиться в центрі уваги. Але навіть за умови звернення до композицій, написаних для окремих інструментів, очевидно, можна знайти ознаки впливу оркестрових жанрів і в них. Позначки у фортепіанних творах *ніби труба, як дзвони*, є проявом тембрового мислення композиторів і складовою частиною оркестрового мислення. Вислови на кшталт «фортепіано-оркестр» (зокрема, стосовно трактування фортепіано Ф. Лістом чи С. Рахманіновим) – яскравий приклад переплетіння двох систем мислення. З іншого боку, в оркестрових композиціях (згадаємо Р. Шумана чи Й. Брамса) вельми часто присутня типова фортепіанна фактура, що свідчить про відображення фортепіанного мислення у творах для оркестру. Тож обидва типи мислення проявляються не тільки в «своїй» царині, а впливають одне на одне<sup>2</sup>.

Вивчення оркестру загалом і спеціальних оркестрових прийомів зокрема триває майже два століття, але й донині багато аспектів оркестрового дискурсу комплексно не розглянуто: вивчення особливостей оркестрового мислення, дослідження специфічних прийомів оркестрового викладу, їх драматургічне значення та відмінності інтерпретування композиторами різних стилів. Прикро, що зауваження М. Тараканова щодо підлеглого становища оркестрознавства з-

---

<sup>1</sup> Наприклад, Д. Житомирський зазначає з цього приводу, що «аналізуючи музику таких композиторів, як Вагнер або Римський-Корсаков, дослідник вельми швидко підходить до проблеми інструментування» [72, с. 172]. Видається, що прізвища композиторів можуть мінятися до нескінченості.

*Тут і надалі всі переклади з російсько-, англо- та французькомовних джерел виконано автором дисертації.*

<sup>2</sup> Фортепіанне мислення зіставлене з оркестровим як приклад за цілковитого усвідомлення існування й третього «базового» мислення – хорового. Розгляд специфіки останнього виходить за межі завдань цієї дисертації.

поміж музичних наук, зроблено кілька десятиліть тому, справедливе й донині: ця галузь музикознавства знаходиться «ледь не в загоні» [54, с. 5].

У центрі уваги дисертації – один із найменш вивчених і одночасно генетично притаманний оркестрові прийом – *інструментальне соло*. Воно досліджується у трьох аспектах: теоретико-методологічному та історико-хронологічному в першому розділі дисертації; в аналітичному – в другому розділі. Аналіз еволюції соло здійснюється в контексті історії оркестру з акцентом на взаємозалежності трансформування соло й розвитку оркестру.

На відміну від низки типових, притаманних саме оркестрові, прийомів (дублювання, педалі, фону, перегукування тощо) соло-техніка така несхожа на різних етапах існування оркестру, що цілком відображає модифікації останнього. Залежно від ролі соло, інтенсивності його залучення, мети вживання, функцій у композиції, кількості випадків та іншого звучання оркестру дуже відчутно змінюється. *Тож інструментальне соло набуває значення своєрідного рефлектору трансформацій оркестру при кожному сходженні останнього на чергову еволюційну вершину.*

Зазначений взаємовплив еволюції соло й розвитку оркестру дає підстави для дихотомічної періодизації історії оркестру. Перша фаза – *солостримуюча* (розвиток соло в оркестрі гальмується низкою чинників) – охоплює період XVII – першої половини XVIII століть. Друга половина XVIII століття – це перехідний період до *солостимулюючої* фази. Її дія починається на межі XVIII-XIX століть і триває по теперішній час. Інструментальне соло у другій фазі відіграє в оркестрових творах дуже важливу роль, виконує різноманітні функції.

У межах кожної фази послідовно або одночасно можуть функціонувати кілька *оркестрових концепцій*. Так у дисертації названо *цілісну систему поглядів на оркестр у певний період його існування, зумовлених комплексом музичних і немузичних чинників*. Трансформування оркестру – складний і багатокомпонентний процес, у якому переплетено взаємопов'язані фактори, що «керують» оркестровими концепціями. Ґрунтовна модифікація складників

призводить до фундаментальної трансформації *розуміння оркестру загалом* і, як наслідок, до зміни однієї концепції іншою. Також можливо формування систем, в якій співіснують різні трактування оркестру одночасно.

Для дослідження обрано оркестрові твори Й. С. Баха, Л. Бетховена, Г. Берліоза, Й. Брамса, А. Брукнера, Г. Ф. Генделя, К. Дебюссі, М. Калачевського, А. Кореллі, Ф. Ліста, М. Лисенка, Г. Малера, В. Сокальського, І. Стравінського, П. Чайковського, Р. Шумана, Ф. Якименка та ін. (загалом проаналізовано близько вісімдесяти партитур понад двадцяти композиторів).

Вибір для аналізу творів кінця XVIII – початку XX століть зумовлено дуже інтенсивною модифікацією соло в оркестрі впродовж саме цього періоду, особливим розмаїттям його функцій у творах, остаточним формуванням оркестру як самостійної і незалежної установи, стабілізацією складу оркестру.

**Актуальність** дослідження визначається тим, що соло практично ніколи не розглядалося комплексно попри значну поширеність прийому в симфонічній музиці. Відсутні фундаментальні наукові праці, присвячені соло як спеціальному способу оркестрового викладу, драматургічному чиннику, засобу виразності. Тож поширеність соло поєднується із украй малою кількістю його досліджень.

Самотність у різних аспектах вивчається філософами та етиками, психологами й медиками, соціологами й митцями<sup>3</sup>. У філософії на самотність існує два погляди: *самотність* як негативне явище [17, 28, 29, 115] і *усамітнення* як позитивне [17, 154]. У психології домінує схожий підхід [124, 125], до якого ще додається медичний аспект [157]. У соціології самотність розглядається як соціальний феномен [117, 147], в етиці – як відокремленість індивіда в суспільстві, що стає умовою розвитку моральної свідомості.

Соло (серед іншого в сенсі втілення самотності в музиці) вивчається – чи, принаймні, згадується – практично всіма, хто системно аналізує оркестр.

---

<sup>3</sup> Детальний розгляд самотності в суспільних науках із порівнянням розуміння соло в мистецтві – див. у Додатку А.

Більшість авторів досліджує соло в розділах, у яких розглядаються особливості окремих інструментів [39, 40, 113, 118, 138]. Принагідно згадується воно в монографіях [5, 13, 161, 164, 176, 207, 212], у працях, присвячених окремим симфонічним жанрам [209], або певному стилю [211]. Соло трактується: як особлива оркестрова техніка і аналізується окремо [31] чи в контексті інших оркестрових явищ [32]; як особливий засіб виразності [67, 118, 172, 190]; як фактурний прийом [146]; як колористичне явище [93, 190]. Оркестрант, який виконує соло, належить до особливої «касти» [184, 188, 195], йому притаманний певний емоційний стан [171, 180].

По-перше, попри інтенсивне використання терміну «соло» й розмаїття точок зору щодо його трактування, донині відсутня систематизація інструментального соло в музиці, через що значна кількість питань залишається нерозв'язаною або, принаймні, потребує уточнення. Це пов'язано із тим, що саме у музикознавстві «соло» має дуже багато інтерпретацій. Соло використовується для: **(1)** підкреслення наявності саме одного інструмента загалом (*П'еса для флейти соло*); **(2)** акцентування уваги на рельєфності соліста з-поміж інших виконавців (*Oboe I solo*); **(3)** використання тільки одного струнного інструмента з усієї групи (*Violino solo з групи перших скрипок*); **(4)** ситуації, коли інструмент (у другому і третьому випадках) грає із супроводом інших оркестрантів; **(5)** коли інструмент (у другому і третьому випадках) грає **без** супроводу; **(6)** позначення імпровізації у джазі; **(7)** залучення кількох однакових інструментів для гри в унісон чи октаву із супроводом; **(8)** чи без нього і т. п. Багатозначність, посилена синонімами, часом призводить до термінологічної плутанини, нечіткості у вживанні термінів «соло», «солюючий», «індивідуальний», «унісонний», які в одних випадках трактуються як синоніми, а в других указують на цілком несхожі ситуації. Тож термінологія потребує удосконалення.

По-друге, у дослідженнях відсутнє принципове розмежування соло в оркестрі із супроводом і без нього. Ступінь вивчення різних типів соло неоднаковий. Так, *позаоркестрове соло* (соліст не входить до складу оркестру)

розглянуто різнобічно. Солюванню із супроводом (у дисертації визначено як *солюючий інструмент*) також приділено чимало уваги на відміну від гри одного інструмента в оркестрі **без** акомпанементу (названого у дисертації *абсолютним соло*). С. Василенко, А. Веприк, М. Зряковський, В. Пістон та інші вживають «соло» в усіх випадках і не аналізують відмінності між звучанням інструмента на тлі акомпанементу як оголено-чистого тембру, не з'ясовують причини, що спонукають композиторів до залучення цього прийому, не досліджують виразність соло-епізодів без супроводу, не вивчають питання виконавської майстерності гри соло, не розглядають вплив соло без супроводу на драматургію композиції і т. п.

Фактично, існують тільки точкові, а не системні звернення до цих питань. К. Мерлен [204] пише про відмінності психології соліста й туттіста, але жодним словом не згадує емоційно-психологічний стан виконавця, що має за мить власноруч, без супроводу інших, розпочати симфонічний твір і повести за собою великий оркестр і тисячі слухачів. У нього немає права на помилку – тож це значна відповідальність і природний стрес. І. Барсова [13] та Ю. Кремльов [94] комплексно досліджують творчість Г. Малера і К. Дебюссі, але практично не пояснюють причини звернення композиторів у творах саме до соло без супроводу як особливого прийому викладення в оркестрі. С. Василенко [31] у процесі аналізу варіантів оркестрування мелодії не згадує виклад без супроводу навіть як *потенційно можливий*. С. Адлер [172], М. Зряковський [67], В. Пістон [118], К. Форсайт [186] відзначають специфіку соло струнного інструмента в оркестрі, зокрема персоніфікованість викладення, але не розрізняють соло на тлі супроводу та без нього.

У проаналізованих працях музикознавці не з'ясовують причини частого залучення одних і рідкісного використання інших інструментів для гри соло. А такий аспект вбачається дуже актуальним у контексті надзвичайної уваги до тембру в оркестрі. Звісно, це неможливо здійснити без відповідних екскурсів у минуле, що потребує, своєю чергою, дослідження трансформації соло впродовж всієї історії оркестру.



Дотепер не обґрунтовано залежність між поширеністю зазначеного прийому і жанром твору. Не здійснено типологізацію соло відповідно до його драматургічного значення у композиції, а саме: вплив на побудову загалом, роль у розгортанні музичного матеріалу, емоційно-образне наповнення, посилюючі ефекти концертності і концертування тощо. Не вивчено психологічно-емоційний і виконавсько-технічний аспекти виконання інструментального соло в оркестрі.

Тож ґрунтовне наукове дослідження соло, його трансформування, взаємозалежність і взаємовплив розвитку соло і оркестру є нагальним.

Особливо плідним вбачається аналіз соло в контексті його типовості чи нетиповості для різних періодів трактування оркестру. Із цією метою аналіз соло у дисертації здійснено не ізольовано, а інтегровано – в контексті розвитку оркестру. У дослідженні соло трактується таким, що цілком відображає процеси модифікування із самої «середини» оркестру, віддзеркалюючи знакові зміни, притаманні кожній оркестровій концепції кінця XVIII – початку XX століття. Усвідомлення соло і оркестру як системно-залежних компонентів дозволить розв'язати низку зазначених проблем.

**Об'єкт дослідження:** симфонічний оркестр у творах європейських композиторів кінця XVIII – початку XX століття.

**Предмет дослідження:** еволюція інструментального соло як репрезентант трансформації симфонічного оркестру в означений період.

**Мета дослідження:** визначити конструктивні й виражальні функції інструментального соло на базі вивчення закономірностей оркестрового викладу у симфонічних творах європейської музики кінця XVIII – початку XX століття на основі еволюції соло в оркестрі.

Відповідно до зазначеної мети поставлено такі **завдання дослідження:**

- визначити поняття «оркестрова концепція» і з'ясувати чинники, які її формують;
- пояснити дихотомічну періодизацію історії оркестру;
- довести залежність між еволюцією соло і розвитком оркестру;

- обґрунтувати, що саме обрані для аналізу твори є етапними для становлення соло в оркестровій концепції;
- проаналізувати фактори, які сприяли появі і розвитку соло в оркестрі;
- систематизувати різновиди інструментального соло в музиці із відповідним удосконаленням категоріально-термінологічного апарату;
- з'ясувати драматургічні функції соло без супроводу;
- визначити критерії відбору тембру для соло в оркестрі;
- конкретизувати завдання виконавця-соліста в оркестрі.

**Методи дослідження:** історико-компаративний (для виявлення відмінності у підходах до оркестру загалом і техніки соло зокрема, значення оркестрового соло у драматургії композиції, ролі соло в оркестрі у творчості певного митця); аналітичний (з метою виявлення основних тенденцій формування соло у музиці та його систематизації, виявлення інтонаційно-драматургічної специфіки творів, обраних для дослідження); системний підхід (для розгляду соло як комплексного явища, трактування соло не як рідкісного, виключно технічного прийому, а як поширеного засобу виразності). Плідним є міждисциплінарний підхід, який дає змогу врахувати в процесі дослідження оркестру психологічний, соціальний, філософський, культурний та інші аспекти.

#### **Наукова новизна роботи.**

У дисертації *вперше*:

- інструментальне соло досліджено комплексно в контексті розвитку симфонічного оркестру;
- здійснено дихотомічну періодизацію історії оркестру на дві фази відповідно до цілком різного значення соло в кожній з них;
- введено у науковий обіг вітчизняного музикознавства поняття «оркестрова концепція» у значенні цілісної системи поглядів на оркестр у певний період його розвитку;
- доведено залежність між розвитком оркестру і соло – останнє трактовано як рефлектор трансформацій оркестру;

- здійснено систематизацію соло в музиці;
- проаналізовано найбільш визначні симфонічні твори українських композиторів XIX століття (симфонії невідомого автора, М. Лисенка, М. Калачевського, В. Сокальського) з погляду ролі соло в оркестрі;
- з'ясовано причини залучення певних тембрів для виконання соло;
- пояснено поширеність соло у жанрі інструментального концерту.

*Подальшого розвитку* набули порівняння інтерпретацій соло у музикознавстві та самотності у філософії та психології.

До наукового обігу введено численні праці західноєвропейських вчених, присвячені симфонічному оркестру, маловідомі в українському музикознавстві і донині не перекладені

**Практичне значення роботи.** По-перше, систематизація і типологізація соло в музиці дозволяє усвідомити цей засіб виразності як поширений, а не випадково-екзотичний прийом. По-друге, пов'язати історію оркестру із еволюцією соло. По-третє, практично допомогти оркестрантові через уточнення технічних та емоційних завдань, які виконання соло ставлять перед ним. По-четверте, використати запропоновану термінологію в аналізі партитур із метою отримання однозначних чітких визначень. По-п'яте, проведений аналіз і висновки стануть у пригоді виконавцям, диригентам, музикознавцям, композиторам. Музикознавцям – для вивчення окремого твору чи стилю; диригентам і виконавцям – для формування виконавської концепції, викладачам інструментознавства та історії музики (зарубіжної та української) – для опрацювання зі студентами різних тем.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вона відповідає темі № 2 «Українська музика у контексті світової музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ імені

П. І. Чайковського на 2015–2019 рр. (Протокол засідання № 2 від 24 вересня 2015 р.).

**Апробація результатів.** Результати дослідження викладено автором у доповідях на науково-практичній конференції «Механізми новацій у музичній творчості ХХ сторіччя: проблеми інтерпретації» (Київ, 2013); XVI міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці України» (Київ, 2014); міжнародній науковій конференції «Визначні ювілейні і пам'ятні дати 2014 року» (Київ, 2014), всеукраїнській науково-практичній конференції «Музикознавчі студії» (Львів, 2015).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 7 одноосібних статей, з них 5 у фахових виданнях, затверджених МОН України (зокрема в одному міжнародному), 2 – у спеціалізованих зарубіжних виданнях.

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, двох розділів, восьми підрозділів, десяти пунктів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Кожний із розділів поділяється на підрозділи і пункти задля детального розгляду проблем і презентації отриманих в процесі дослідження результатів. Загальний обсяг роботи – 304 сторінок, з-поміж них основного тексту – 187 сторінок. Список використаних джерел – 226 позицій (зокрема 54 – іноземними мовами) на 22 сторінках.

# РОЗДІЛ 1

## ІСТОРИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### СОЛО

Вивчити оркестр – це все одно що підняти вітрила,  
прямуючи у відкрите море, аби ніколи вже не повернутись...  
*А. Жіпар.*

Оркестр не є прадавнім інститутом – часом його появи більшість дослідників вважає самий початок XVII століття, хоча існують також й інші точки зору. Дж. Шпітцер і Н. Заслав [215] висловлювали тверде переконання: ранній оркестр є тільки ансамблем через відсутність чіткої структурованості, і стандартизації складу. Дж. Стауфер пересунув появу оркестру на середину XVIII століття, зазначивши, що лише класичний оркестр – це «справді перший тип ансамблю, який ми можемо назвати оркестром без коливань або кваліфікації» [220, с. 37]<sup>4</sup>.

Точка зору Дж. Шпітцера й Н. Заслава видається досить логічною, адже структурованість є одним із найважливіших чинників існування оркестру. Думку Дж. Стауфера вважаємо перебільшенням тому, що оперні вистави й церковні служби особливо у першій половині XVIII століття вже супроводжував очевидно не ансамбль. Г. Благодатов, К. Губо, А. Карс датують появу оркестру самим початком XVII століття, що виглядає обґрунтовано. Адже таке розуміння дозволяє максимально повно прослідкувати становлення оркестру на кожному з етапів і відстежити принципові зміни: від зародження оперного оркестру – раннього, не стандартизованого, не стабільного за складом і завданнями – до сучасного самостійного колективу початку XXI століття<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> У наукових працях можна зустріти й інші дати, але проблемою стає належне обґрунтування позиції дослідника, відповідна аргументація. Так, наприклад, часові обмеження В. Громченко: «Оркестрова культура, беручи початок з другої половини XVIII століття...» [48, с. 134] ніяк і нічим не доводиться. Встановлений автором час є справді етапним в історії оркестрової культури, але, по-перше, це ніяк не підкреслюється, а, по-друге, причини визначення саме цього моменту як точки відліку народження оркестру не наводяться.

<sup>5</sup> Примітною є своєрідна арка: колективи XX – XXI століть, випробувані «часом стабільності» класичного оркестру, знову стають неоднорідними за складом і завданнями. Інша мова, що ця нестабільність припадає на якісно новий щабель розвитку оркестру за цілком інших історичних обставин.

## 1.1 Оркестрова концепція

Вивчення еволюції оркестру – складне і багатоаспектне питання, тож її розгляд музикознавцями здійснюється під дуже відмінними кутами. Варто виділити чотири основних напрямки вивчення еволюції оркестру: крізь варіанти тлумачення «інструментування» та «оркестрування», крізь призму становлення окремих музичних інструментів, їх історії та розвитку, через дослідження тембру і завдяки аналізу особливостей трактування оркестру різними композиторами<sup>6</sup>.

### 1.1.1 Дефініція поняття і огляд використаних джерел

Разом чи окремо «інструментування» та «оркестрування» зустрічаються в кожній праці, присвяченій вивченню оркестру. Немає єдності щодо розуміння їх як тотожних або контрастних. К. Губо наголошує, що поява обох понять пов'язана із формуванням «акомпанементу», до якого додавались різні «ефекти», зокрема і оркестрові. З часом ці ефекти могли перебирати на себе головну увагу і у такий спосіб поволі ототожнюватись із «акомпанементом», народжуючи його новітнє розуміння: «інструментування» та «оркестрування».

Існує два відмінних трактування процесу перекладання твору для оркестру: як технічний акт; як творчий акт. Меншість дослідників вживає лише один з двох термінів. Ф. Геварт [39], Д. Клебанов [82] і Л. Гуревич [49] пишуть тільки про «інструментування». Лише «оркестрування» використовує М. Нюрнберг [113], який розуміє його як *творчість*, що визначається змістом композиції, і А. Жіраар [190], для якого оркестрування – це процес відкриття тембрів композиторами із синтезуючим наповненням. Оркестрування в значенні *техніка* вживає Г. Якоб [191]. У Г. Берліоза [21] і М. Римського-Корсакова [136] присутні обидва терміни, але як синоніми, хоча із контексту праці очевидні відокремлення «поетичного» і «технічного» аспектів.

---

<sup>6</sup> Огляд літератури, присвяченої оркестру, також наведено у Додатку Б.

С. Адлер [172], Е. Долан [185], А. Лув'є і П. А. Кастане [201], У. Пістон [118], М. Раков [128], Е. Севсей [217] та ін. вживають обидва терміни і акцентують увагу на їх відмінності, трактуючи оркестрування як творчий процес, а інструментування – як технічний. На думку ж Л. Ф. Дунаєва [62] оркестрування стосується лише оркестрових партитур, в той час як інструментування значно більш універсальне і більш узагальнююче поняття, що співвідноситься із будь-якою інструментальною музикою.

Найбільш обґрунтованою видається думка А. Лув'є і П. А. Кастане. З одного боку, є розуміння відмінності між поняттями, а з другою – А. Лув'є і П. А. Кастане єдині, хто вказує на необхідність у складі оркестрування як будь-якого творчого процесу певної родзинки, «соусу» [201, с. 10]. І саме ця ледь відчутна складова часом виявляється принциповою, що відрізняє оригінал і копію, натхнення художника і працю ремісника. Цікавим є також погляд Е. Севсея: інструментування – це колір, оркестрування – естетика [217, с. XV].

Важливим аспектом вивчення оркестру є розгляд окремих інструментів, у відповідному історичному, соціальному, культурному контекстах. Серед робіт українських дослідників, присвячених появі, формуванню та еволюціонуванню музичних інструментів як в сольному, так і в ансамблевому / оркестровому виконанні, варто вказати монографічне дослідження В. Апатського [8] щодо появи у стародавньому світі і наступній трансформації духових інструментів в різні епохи, з цікавими спостереженнями модифікації ролі духових інструментів на різних етапах формування оркестру, дещо полемічними твердженнями щодо наявності «оркестру» вже в стародавньому світі; інформативну, насичену прикладами працю Р. Вовка [34] щодо становлення кларнета і набуття ним статусу в симфонічному оркестрі, «рівня концертуючої флейти, гобоя та фагота» [34, с. 44]; статтю В. Громченка [48], присвячену процесу перевтілення шалюмо на кларнет із увагою до часу їх співіснування і кристалізації кларнета в Мангеймському оркестрі; на розробку Г. Лагдищука [97] стосовно тромбона і розвитку технік гри на цьому інструменті, правда, малоінформативною відносно гри в оркестрі; на монографічне дослідження

В. Посвалюка [121] із ґрунтовним аналізом становлення і кристалізації мистецтва гри на трубі, із залученням значної кількості прикладів використання труби в симфонічному оркеструх. Серед останніх робіт у Росії, варто згадати дослідження В. Березіна [18], присвячене становленню гобоя у XVI–XVIII століттях, в історичному контексті французького королівського двору; дисертацію Л. Белєнова [16], присвячену валторні, цінну через постійне звернення автора до розвитку оркестру як особливого «тла» становленню і формуванню валторни; фундаментальну працю про струнні інструменти із розглядом їх створення і значною кількістю прикладів Б. Струве [153].

Вивчення тембру є невід'ємним від історії самої оркестру. Питання тембрової драматургії, взаємодії тембру і образу, тембру і звучання оркестру, тембру і формоутворення – постійно в центрі уваги. Дослідження тембру – порівняно нове, зумовлене відносно нещодавньою появою сумарно великої кількості творів, що дозволили систематизувати і узагальнити аналіз тембрової складової в симфонічних творах. Можна вказати на розвідку Ю. Крейна [93], сконцентровану на питанні колориту в оркестрі і на цікаві думки автора щодо «колеристичного інструментування» [93, с. 21], дослідження В. Цитовича [166, 167] із розробкою аспектів ілюзорності чи реальності – в залежності від генезису – тембру, статтю Д. Житомирського [72], який розуміє тембр як одну з головних фізичних ознак музичної думки, дисертаційні дослідження Д. Шутко [168], присвячене питанню сонористики з особливим акцентом на сучасній музиці, І. Новічкової [112], де проаналізовано взаємодію тембру і фактури («темброфактура»), М. Манафовой [102] із вивченням процесу темброутворення на прикладі музики Е. Денисова та М. Мартишевої [103] із нестандартним розумінням тембру як «поля», в якому звучать інструменти.

В українському музикознавстві звернемо увагу на роботи Ю. Іщенко [74, 75], який аналізує зв'язок між тембром і оркестровим стилем композитора, залучаючи поняття «темброве диференціювання» і «темброве інтегрування». В основі дисертаційного дослідження М. Денисенко, присвяченого модальності тембрів, аналізується «розуміння тембру, як особливого чинника композиційної



та драматургічної логіки» [52, с. 3]. О. Жарков вивчає драматургічні функції тембру, що «найбільш “наочно” представляє “рух оркестрування”» [70, с. 30]. Справедливими є міркування, що соло дає «індивідуальне», а груповий тембр – «узагальнене звучання, певне “об’єктивне” вимовлення матеріалу» [68].

Примітно, що музикознавці радянського та пострадянського періодів у процесі вивчення оркестру термін «оркестрова концепція» стосовно значної кількості творів різних композиторів практично ніколи не використовують на відміну від західних дослідників. Н. Агафонніков, І. Барсова, Г. Благодатов, Л. Гуревич, С. Коробецька, Ю. Фортунатов та інші досліджують «оркестровий стиль», вивчають «історію оркестру». У той же час у працях західних музикознавців термін «концепція оркестру» (Ж.-Ж. Веллі, К. Губо, Дж. Стауфер, А. Хутченс та інші) навпаки є вельми поширеним і вживається поряд із «оркестровим стилем», хоча вони, звісно, не ототожнюються. Головна відмінність між «оркестровою концепцією» та «оркестровим стилем», на нашу думку, пов’язана з більш загальним сенсом, яким наділяється «концепція», з її трактуванням як *сукупності рис багатьох композиторів*. Також «концепція» в розумінні західних музикознавців міцніше прив’язує процеси в оркестрі і довкола оркестру до немюзичних складників, тобто узагальнено віддзеркалює зріз всієї епохи. Порівняно з «концепцією» «стиль» інтерпретується насамперед як сукупність оригінальних рис *окремих* митців. Тобто він презентує скоріш індивідуальний початок, фіксує використання конкретним автором низки прийомів, технік, відтак, є більш конкретним і менш абстрактно-загальним порівняно з «концепцією». *У межах однієї оркестрової концепції можуть існувати різні оркестрові стилі.*

Вивчення оркестрової концепції можна розподілити на дві великих групи:

- крізь призму лише одного аспекту;
- через комплекс складових, зазвичай із заміною терміну «оркестрова концепція» на інший.

У першій групі найпоширеніші наступні точки зору. Вивчається трансформація способу мислення композиторів під кутом взаємодії

оркестрового й фортепіанного мислення з аналізом впливу кожного з них на композиторське трактування оркестру (Ж. Ж. Веллі, А. Хутченс, Р. Лейбовіц та Я. Магір). Останні вибудовують взаємозалежність між трьома компонентами: *еволюція* (у першу чергу духових) інструментів як поворотний момент в історії – *вплив* еволюції на формування особливого оркестрового мислення – *утворення* нових засад оркестру загалом. Наслідком стає *зміна* оркестрової концепції. А. Хутченс розумів оркестрову концепцію як етапи протиставлення оркестрового і фортепіанного типів мислення. Їх фундаментальна трансформація спричиняє формування чергової *оркестрової концепції*.

Оркестр у контексті суспільних подій вивчали Дж. Стауфер і А. Хутченс, роблячи акцент на важливості соціалізації професійного композитора. До тієї самої групи належить і дослідження оркестрової концепції через зміну функціонування оркестру в суспільстві (М. Беккерман). Оркестр досліджується крізь призму класичного й романтичного підходів (Дж. Де Торне). Або крізь тембральний спектр (Е. Севсей, певною мірою К. Губо). К. Губо розумів *оркестрову концепцію* як поєднання науки (інструментознавство як досконале знання інструментів та їх можливостей) і креативності митця (оркестрування як естетичний підхід до оркестру, творче перевтілення ідей у процесі їх імплементації в оркестр). Формування кожної нової концепції оркестру дослідник розумів як «сузір'я композиційних та інституціональних практик» [185, с. 159]. Саме цей підхід до оркестрової концепції і, на нашу думку, найбільш повним і цілісним. *Оркестрову концепцію* як поєднання техніки та естетики, (коли композиторський геній перекладає думку митця в оркестр) інтерпретував Ж. Ж. Веллі. Особливістю його поглядів є переконання щодо розмаїття чинників, які сприяють зміні концепції на кожному витку еволюції оркестру, а не наявність одного фактору, як вважали зазначені музикознавці.

Друга група досліджень – це комплексне вивчення оркестру із заміною терміну «концепція» близькими, хоча й не тотожними поняттями: історія оркестру (І. Барсова, Г. Благодатов, М. Нюнберг), історія оркестрування (М. Агафонніков, А. Карс), оркестрові стилі (Л. Гуревич, С. Коробецька,

Ю. Фортунатов), історія інструментів (розвідки В. Апатського, Л. Белєнова, В. Березіна, Р. Вовка, В. Громченко, Г. Дмитрієва тощо). «Базовим» вважаємо дослідження А. Карса – одне з найбільш ґрунтовних і детальних за весь час існування оркестру. Є. Аксьонов докоряє британцю, що «Карс ототожнював історію оркестрування та історію оркестру» [3, с. 133]. Певною мірою зауваження коректне, але проведення абсолютної паралелі не є доцільним – А. Карс перманентно уважний і до внутрішніх оркестрових процесів, і до оркестрування, і до еволюції інструментів. М. Агафонніков запропонував «невеликі нариси про композиторів, найбільш примітних в історії оркестрування» [0, с. 3]. М. Нюрнберг [113], фактично, сконцентрований лише на періодизації історії оркестру, не приділяючи відповідної уваги чинникам змін. І. Барсова [12, 14] писала про «історію оркестру», яку розуміє як сукупність розвитку інструментів, музичної думки, становлення самих оркестрових колективів як даність. Вказуючи, що всі елементи важливі, вона окремо виділила оркестрове мислення як вельми критичний складник. Історію оркестру «очима диригента» намагався розглянути Г. Макаренко [100]. Вельми повним і глибоким є дослідження Л. Гуревича [49]. Хоча жодного разу не використовується термін «оркестрова концепція», підхід видається найближчим до західного розуміння, адже поруч із розвитком музичної мови дослідник наголошує на суспільному аспекті. Акцент на розвитку інструментів в контексті аналізу оркестрових стилів робив Ю. Фортунатов [158].

Полміж українських учених виділяються роботи В. Апатського, С. Бородавкіна, О. Войтенка та С. Коробецької. Перший дослідник сконцентрований на історії духових інструментів, розгляд якої він справедливо вважає невідривною від історії оркестру. В. Апатський стверджував, що оркестр існував ще за часів Древньої Греції: «утворюються великі оркестрові колективи, які включали майже всі відомі тоді інструменти» [8, 59]. Схожу думку висловлював також С. Бородавкін [26, с. 39]. Твердження дискусійне, адже жодним словом не згадуються *кількісні та якісні критерії*, яким має відповідати колектив музикантів, аби називатися оркестром, які його складові.

С. Бородавкін присвятив свої роботи ґрунтовному розгляду оперного оркестру [25, 26, 27]. Автор регулярно полемізував із А. Карсом стосовно оцінювання тих чи інших прийомів оркестрування і, головне, стосовно «недосконалості» тембрового оформлення докласичного оркестру, тож вважав думку британця «обмеженістю, зумовленою часом написання»<sup>7</sup> [26, с. 97]. Історичну ретроспективу оркестру із цікавими міркуваннями щодо переломних моментів в історії заторкнув О. Войтенко [36].

С. Коробецька звернулася до питання оркестрового стилю в статтях [89-91] та в монографічному дослідженні [92] – найповнішому, мабуть, доробку з цього питання в українському музикознавстві на сьогоднішній день. Хоча в монографії термін «оркестрова концепція» в узагальнюючому сенсі не вживається і становлення кожного з етапів життя оркестру розглядається крізь призму оркестрових стилів композиторів, сама структура виглядає дуже стрункою з можливим застереженням щодо певної «сухості» викладення.

Таким чином, зрозуміла відмінність між «західним» і «східним» підходами до періодизації оркестру, які, очевидно, пов'язані не так із тим, як саме назвати період оцінювання, як із тим, який сенс вкладається у відповідний термін. Сам термін «концепція» видається найбільш влучним: адже він включає значну кількість чинників, що мають комплексну дію. Це дозволяє аналізувати еволюцію оркестру максимально повно. Найбільш поширене інтерпретування терміну «концепція» в науковій літературі – сукупність поглядів, змістовних згущень, систем ідей. Єдине розуміння «оркестрової концепції», як зрозуміло з викладеного вище, відсутнє. Найточнішими, гадаємо, є погляди Ж. Ж. Веллі і Е. Долана, які трактують «концепцію оркестру» як узагальнююче поєднання сукупності чинників. Акцент лише на одному, нехай і визначальному чиннику на кожному історичному етапі оркестру є завузьким і потребує доопрацювання та узагальнення завдяки комплексному поєднанню суспільних, історичних, музичних та технологічних складників.

---

<sup>7</sup> У другій книжці, присвяченій оперному оркестру XIX століття, полеміки значно менше через збіг поглядів на оркестр С. Благодатова і А. Карса.

У дисертації запропоновано наступне визначення: *оркестрова концепція* – це є цілісна система поглядів на оркестр, притаманна певному періоду його розвитку, і зумовлена комплексом музичних і немусичних чинників. Тобто в суспільстві впродовж певного детермінованого періоду формується практично спрямована система поглядів на оркестр як особливе явище в музичному мистецтві. Це розуміння з'являється завдяки схожому, а часом і тотожному трактуванню базових основ функціонування оркестру. Кожна оркестрова концепція народжується завдяки музичним і немусичним чинникам, тільки сукупність яких і створює її. Композитори, які працюють у межах однієї оркестрової концепції, звісно, обов'язково привносять індивідуальне трактування базових засад, але ці відмінності не стають настільки значними, аби поставити під сумнів цілісність концепції. У тих випадках, коли формується принципово *інше* розуміння оркестру, варто говорити про злам притаманних окремій оркестровій концепції принципів і зміну останньої.

*Зміна оркестрової концепції* – це ґрунтовна трансформація розуміння оркестру, що своїми наслідками має перегляд його ролі в суспільстві, модифікацію домінуючих технік, зміну функцій як окремих груп інструментів, так і оркестру – як наслідок – загалом. Результатом стає сходження на наступну еволюційну вершину. Можливе утворення ієрархії паралельного буття старого й нового (нових) розумінь оркестру, їх цілком вдале співіснування.

### **1.1.2 Немусичні та музичні чинники формування**

Кожну оркестрову концепцію утворювала низка музичних і немусичних чинників. Оркестр існував у певному історичному контексті, його формували соціальні інституції, на нього впливає розвиток суспільства загалом, становлення наук, домінантний напрямок у мистецтві тощо. Усі чинники співіснували із оркестровими техніками, музичними технологіями, розвитком і становленням жанрів оркестрової музики, музично-драматичним мистецтвом – тривалий час оркестр не був самостійним інститутом, тож «тінь» опери перманентно «торкалася» оркестру. Тож зрозуміло, що тільки одночасне

поєднання низки причин було здатним сприяти зламу одного розуміння оркестру й формуванню другого. Саме тому потрібно розглядати всі чинники як єдиний багатоскладовий комплекс, який «керує» еволюцією оркестрових концепцій.

Визначальними з-поміж **немузичних чинників** були суспільно-історичні події і розвиток філософської думки. На межі музичних і технічних наук потрібно аналізувати інструментальну базу оркестру, на межі музичних і суспільних наук розглядати видозміну ролі оркестру в суспільстві, на межі різних видів мистецтва – становлення домінантного мистецького напрямку.

Три знакових події формували перехід між епохами: Французька буржуазна революція, боротьба за незалежність у США і промислова революція у Великій Британії. Революція 1789 року мала безпосередній вплив на формування особистості Л. Бетховена. Суспільні події 1830 року й кінця 40-х років XIX століття не пройшли непоміченими видатними композиторами, змінюючи їх долю, інколи світогляд. Тож першими поміж немузичних факторів, які впливали на зміну оркестрової концепції, стали суспільні потрясіння та якісні трансформації соціуму за певних історичних подій<sup>8</sup>.

Зі змінами в суспільстві статус музиканта теж трансформувався, що відображалось й на оркестрі. Варіанти поєднань: композитор-диригент, композитор-критик, композитор-виконавець. Останній випадок був поширеним тривалий час, а композитор-критик й композитор-диригент – це нова сторінка романтичної епохи<sup>9</sup>. Поєднання мало й практичну користь, дозволивши композиторам коригувати власні твори на репетиціях (Ф. Ліст, Б. Сметана, Г. Малер та ін.). Зміна естетичних ідеалів, що домінують в суспільстві, породжує модуляції як у сприйнятті музики, так і в її виконанні, і в трактуванні яскравості, експресії, контрастності, конфліктності, барви, колориту тощо.

<sup>8</sup> Вплив цього чинника до останньої чверті XVIII століття значно менш відчутний, ніж наступний.

<sup>9</sup> Як зауважував з цього приводу Г. Галь: «Вагнер – це прабатько диригентів сучасного стилю» [38, с. 194], вказуючи на абсолютну зміну й самого підходу до музичної професії, і на новий тип композитора в першій половині XIX століття. Повернення диригента (Г. Берліоз, Р. Вагнер) обличчям до оркестру стало своєрідним знаком поклоніння останньому, переосмисленням ролі оркестру в суспільстві, ставлення до нього диригента, значущості останнього в конгломераті оркестр-диригент-публіка. А І. Солертинський вказував, що «Ліст, Шуман, Берліоз, Вагнер – це не так композитори, це музиканти-борці, музиканти-трибуни, це, зрештою, пешокласні журналісти» [148, с. 98].

Філософська думка теж постійно розвивалася. XVIII століття пройшло під знаком філософії Просвітництва. Е. Кант – перший філософ із німецької класичної школи й представник Просвітництва, його завершувач. За роками життя Е. Кант формально належав XVIII століттю, але ідеологічно саме він розпочав «прорив» в іншу епоху. «Злам» філософської думки і поворот в мисленні припадає на кінець XVIII століття. С. Коробецька писала, що класичний оркестровий стиль «органічно виростає з філософських ідей Просвітництва, спрямованих проти старого суспільного ладу, старого світобачення, а отже, і художнього світосприйняття» [92, с. 183]. Л. Бетховен як композитор сформувався під впливом саме цих перехідних ідей. Його оркестрова концепція була відображенням перехідної епохи: належачи до класичної оркестрової школи, композитор так змінив розуміння оркестру, що збудував справжній міст між епохами. Могутня дедуктивна логіка Л. Бетховена значною мірою впливала із філософії його часу, віддзеркалювала переломний момент в ідеалістичній філософії, підкреслював Т. Адорно [173].

Зміна філософського мислення безпосередньо й опосередковано вплинула на трактування оркестру не тільки наприкінці XVIII століття, а й надалі. Адже ранньоромантична концепція оркестру теж отримала філософське підґрунтя, яке сформувалося паралельно з незначним випередженням стосовно мистецтва. Філософія романтизму виникла в Німеччині в колі письменників і філософів Йєнської школи (В. Г. Ваккенродер, Л. Тік, Новаліс, брати Ф. і А. Шлегелі) на межі XVIII–XIX століть. Відштовхуючись від ідей Е. Канта, романтики визначають основою пізнання самопізнання, а отже свободна творча особистість – понад усе. Із гейдельбергською школою романтизму (початок XIX століття) приходять увага до національної культури, «народного духу». В цих ідеях цілком віддзеркалюється сутність розуміння мистецтва романтиками: важливість особистості, яка шукає недсяжний ідеал, звернення до народної культури, відображення національного духу тощо. Таким чином, у думках людей і суспільстві загалом на початку XIX століття відбувався справжній злам системи цінностей, що знайшов своє відображення у зміні музичного напрямку

загалом і новому розумінні оркестру – появі романтичної оркестрової концепції. Тож перманентна кореляція між поворотними моментами у філософському мисленні втілювалося в музичному мистецтві загалом і в розумінні оркестру композиторами зокрема. Невипадково дослідники використовували слово «мислитель» не лише щодо філософів, а й композиторів: «Берліоз – видатний оркестровий мислитель» [200, с. 28], Й. Брамс – «мислитель без пошуків мальовничості й з окремою могутністю гідності» [201, с. 28]. Залучення «філософської» термінології в музичні дослідження стало ще одним підтвердженням проростання ідей мистецтва «мислення» в мистецтво «втілення».

Функціонування оркестру в суспільстві кардинально змінювалось вже з часу його появи. Несамостійний ранній оркестр<sup>10</sup> – це оркестр «при дворі», палаці коронованої особи, навчальному закладі, храмі – загалом, це оркестр «при чомусь». (Варто, правда, згадати «колегіум музикум» – незалежні об'єднання музикантів у деяких містах Європи). Оркестр до середини XVIII століття виконував дві основні функції: акомпанемент у церкві й опері (останню слід назвати як різноманітнішу і важливішу). Логічним результатом подальшого зміцнення оркестру стало будівництво концертних залів у Лондоні й Парижі, Лейпцизі й Гамбурзі наприкінці XVIII століття. Зросла популярність приватних оркестрів, які, певною мірою, вели свій відлік від «24 скрипок короля» Людовика XIII. На думку Е. Долана кінець XVIII століття став поворотним моментом в історії музики, адже він відкрив «еру піднесення оркестру» [185, с. 159].

Отже, події у суспільстві мала опосередкований (через філософські ідеї) і безпосередній (через будівництво концертних залів, популяризацію оркестрової музики) вплив на його розуміння композиторами як особливої музичної інституції. Відповідно, немусичні складові мають розглядатись як дієві чинники появи узагальненого погляду митців на оркестр. Вони також сприяють трансформуванню поглядів і призводять до нової оркестрової концепції.

---

<sup>10</sup> Над важливістю «самостійності» для самого процесу еволюції оркестру цікаво міркував М. Бройлес [178].



Поміж **музичних чинників** визначальними були розвиток виконавської, (зокрема диригентської) майстерності, інтенсивні й екстенсивні процеси в оркестрі<sup>11</sup>. Музичні чинники поділяються на такі, що знаходяться на межі музики й технологій, музики та наук (естетики, культурології), музики та інших мистецтв, і на суто музичні – спеціальні прийоми оркестрування, розвиток музичних жанрів тощо.

Варто розрізнати інтенсивні й екстенсивні процеси в оркестрі. Перші – це різноманітні оркестрові техніки (дублювання<sup>12</sup>, перегукування, *tutti*-техніка, *solo*-техніка, функціональний перерозподіл інструментальних груп та ін. і наступний перегляд митцями ролі кожної з них в оркестрових композиціях); другі – зміни у складі оркестру, зростання загальної кількості інструментів.

Конструктивні зміни духових інструментів «переплавляли» мистецтво й технології, перетворюючись на важливий чинник зміни трактування оркестру<sup>13</sup>. По-перше, це реформа Т. Бьома 30-х років XIX століття, що кардинально змінила дерев'яні духові інструменти, вплинула на їх технічні та виражальні можливості. С. Левин трактував цю реформу загалом як базу всієї сучасної механіки дерев'яних духових інструментів [96]. По-друге, це революція 40–50-х років XIX століття у групі мідних інструментів, що хронологічно точно не збіглася з настанням нової оркестрової концепції, але крізь призму Р. Вагнера наполегливо готує цілком нове звучання оркестру кінця XIX століття<sup>14</sup>.

Конструктивні зміни інструментів привели до збільшення їх можливостей, посилення виразності, персоніфікації художніх образів і, як наслідок, – до зміцнення значущості кожного тембру-інструмента аж до затвердження в самій гуштині оркестрового викладу такого соліста, який цілком здатний утворити справжню конкуренцію солістові поза оркестром. Вкажемо

<sup>11</sup> Два останні терміни у процесі розгляду еволюції оркестру вживав О.Войтенко [35, с. 21]. Інтенсивні – це активне використання наявних, екстенсивні – залучення нових ресурсів.

<sup>12</sup>Через свою поширеність і навіть характерність для оркестрового викладення як у ранньому, так і сучасному оркестрі, дублювання має дещо особливий статус поміж всіх оркестрових технік.

<sup>13</sup> Не дивно, що головні майстри-удосконалювачі – найвідоміші музиканти-виконавці на відповідних інструментах: Т. Бьом (флейта), Х. Делюсс, брати Ш. і Ф. Трієбер (гобой), І. Мюллер (кларнет), А. Сакс (саксофон), К. Альменредер (фагот) тощо.

<sup>14</sup> Розвиток і становлення інструментів у процесі еволюції оркестру, техніки їх використання, трансформація способів гри, перші включення до складу оркестру тощо – все це вельми вивчені питання. Див. Додаток Б.

на тривалі солювання кларнета у фортепіанних концертах Л. Бетховена (друга частина Першого концерту), Ф. Ліста (Другий концерт), гобоя у Фортепіанному концерті Р. Шумана (перша частина) й Скрипковому концерті Й. Брамса (друга частина), флейти в концерті Е. Гріга (перша частина) та ін.

«Одна із найважливіших рис в еволюції оркестрового мислення є нечувана дотепер емансипація духових інструментів», – вказував Р. Лейбовіц [200, с. 11]. Його підтримував Ю. Крейн [93], який пов'язував розвиток саме духових інструментів зі зміною викладу матеріалу в оркестрі загалом. Своєю чергою схильність до вияву колориту стає надзвичайно важливим підґрунтям до соло в оркестрі і його закріпленню не як випадкового, рідкісного явища (пригадаймо докласичний і певною мірою класичний оркестр останньої третини XVIII століття), а як *типової* оркестрової техніки<sup>15</sup>.

На межі естетики, культури, музики потрібно аналізувати посилення (починаючи з романтичного оркестру) національної складової у формуванні оркестрової концепції. А. Хутченс підкреслював усвідомлення композиторами своєї «національної ідентичності» завдяки введенню в оркестр національного колориту. Це стосується практично всіх без винятку оркестрових шкіл XIX століття – гітарні концерти в іспанській музиці, характерне інтерпретування оркестру як гусел або як гігантської балалайки в російській музиці, кларнетово-валторнові комбінації в чеських композиторів тощо. Ця тенденція теж безпосередньо сприяла розвитку соло в оркестрі: підкреслення національного колориту можливо як на загальнооркестровому рівні, так і завдяки тембрам-барвам, притаманним певній національній культурі.

Зміни в інструментальному складі оркестру чітко відобразили зміну старої концепції новою. Зокрема, відмова від *basso continuo* означала виведення зі складу оркестру клавесину й органа, що знаменувало закінчення епохи барочного і народження *іншого* оркестру. Межа XVIII – XIX століть – час

---

<sup>15</sup> Оркестрова концепція Л. Бетховена трактується як своєрідний перехідний етап між двома фазами еволюції оркестру. В ній поєдналися риси обох фаз, активно відбувався процес формування нового розуміння соло, яке ще не має вигляду остаточно завершеної і цілісної системи. Це сталося в ранньоромантичній оркестровій концепції.

закріплення в оркестрі нових чи рідковживаних доти інструментів. Зокрема, кларнет, що з 80-х років XVIII століття спочатку непевно, з перемінним успіхом, а надалі все міцніше відвойовував своє місце в оркестрі<sup>16</sup>.

Вкажімо й на інші видові інструменти. Чи не перше використання флейти-піколо було в Х. Глюка в опері «Іфігенія в Тавриді» (сцена грози), але інструмент і для Й. Гайдна, і для В. А. Моцарта залишався вельми екзотичним. Для Л. Бетховена – це вже умовна норма (згадаймо четверту частину Шостої симфонії, фінал Дев'ятої симфонії, коду в увертюрі «Егмонт» тощо). Для ранньоромантичного оркестру К. М. Вебера флейта-піколо – обов'язковий і незмінний учасник. Англійський ріжок, винайдений у першій третині XVIII століття, лише через сто років закріпився у складі оркестру. Це додало звучанню нові барви (увертюра до опери «Вільгельм Тель» Дж. Россіні, «Римський карнавал» Г. Берліоза). Активно долучалися до складу оркестру різновиди кларнета: кларнет *in A* вкрай рідкісний в оркестрі класиків (Друга симфонія Л. Бетховена з ліричним співом кларнета *in A* в повільній частині є винятком; також цей різновид кларнета наявний у Сьомій симфонії, але відтінку *саме* кларнета *in A* особливого значення не надається). Тембр кларнета подобається Ф. Шубертові, і композитор активно включав його до складу оркестру. Малий кларнет-піколо *de facto* відкрив Г. Берліоз.

С. Левин, аналізуючи перерозподіл ролей дерев'яних духових інструментів у оркестрі романтиків, зазначав також зменшення ролі флейти й гобоя на користь кларнета й фагота. Зазначені раніше екстенсивні оркестрові процеси були надзвичайно важливими для відчутного посилення соло *саме* «прибульців» в оркестрі композиторів-романтиків. Мета – *утворення через несподіване тембральне забарвлення характерних рельєфних музичних образів* («викривлений» образ коханої у «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза завдяки кларнету-піколо *in Es*) або *цілком іншого погляду на світ загалом* (зокрема через гротеск – І. Солертинський [150; 149], Р. Маслов [101], М. Друскін [59]).

<sup>16</sup> «Вірогідно, спочатку існувала певна неясність, розглядати новачків як додаток до вже встановленої групи дерев'яних духових або як заміну гобоїв» [78, с. 150], зауважував А. Карс.

Усі умовно «чисті» музичні чинники пов'язані з типовими оркестровими техніками, які репрезентують обидва типи трансформації: екстенсивні (через зміни у складі оркестру) та інтенсивні (завдяки модифікації наявних можливостей). Це значною мірою сприяло зміні оркестрової концепції.

Поміж чинників впливу на оркестр, безумовно, згадуємо оперу. Цікаве спостереження щодо географії зміцнення оркестру як самостійної установи запропонував М. Беккерман [177]. Він вказував, що процес посилення незалежності оркестру відбувався з півночі на південь. Зауваження цілком слушне, його варто інтерпретувати як непрямий вплив оперного мистецтва на оркестр. В Італії голос завжди був важливішим, тож оркестр у цій країні довше, ніж в інших, залишився у ролі акомпаніатора. У Франції оперна вистава традиційно передбачала обов'язкову наявність балету, й оркестрова інтермедія природньо набула категорії належної до виконання (пригадаймо переробку Р. Вагнером і Дж. Верді своїх опер для виконання у Grand Opéra).

С. Бородавкін писав, що «крім балетного оркестру у Франції, існував ще до XVIII століття духовий оркестр, основу якого становили гобої» [26, с. 104], зазначаючи давні традиції формування оркестру в цій країні. Тож парадоксальним чином оперний жанр у Франції *стимулював*, а не гальмував (подібно Італії) становлення самостійного оркестру. С. Крюкенберг [195] також підкреслював, що давня й стала схильність французів до танців як обов'язкового елемента світського життя (звісно, що це походило від традиційних придворних королівських балів) зумовила появу оркестрових інтермедій<sup>17</sup>.

Що стосується безпосереднього впливу опери на формування оркестру, потрібно нагадати, що впродовж двох століть оркестр і опера розвивалися практично в одній площині, до того ж перший не був самостійним, а еволюціонував у просторі другої<sup>18</sup>. Майже всі знайомі дотепер оркестрові

<sup>17</sup> Ці оркестрові програші були потрібні в першу чергу для виходу вельможної особи або просто для короткотривалої перерви.

<sup>18</sup> Детально і ґрунтовно вплив жанру опери на розвиток оркестру й формування жанрів симфонічної музики проаналізувала В. Конен [84].

ефекти (*pizzicato, tremolo* тощо) винаходилися в оперному оркестрі (вказемо також і на введення нових інструментів саме в оперний, а не самостійний оркестр). Оперний оркестр, без сумніву, був одним із значних стимулів до інструментального солювання і міцно пов'язаний також із значенням тембру.

Виведенню тембру на верхівку ієрархії сприяла поява романтичної опери в К. М. Вебера. Це чи не найсильніший імпульс в історії для створення нових барвистих ефектів в оркестрі. С. Бородавкін підкреслював, що опера, як і в попередні століття, залишалася в авангарді оркестрових змін і втілення новаторських рішень. Тому її роль важко переоцінити за будь-якої епохи до початку ХІХ століття включно. Звісно, й попередники «вигадували» спеціальні ефекти для відображення чогось особливого. Але там зазначені інструментальні події вживались як випадкові, у той час як ставлення до колориту, пошуку особливого забарвлення звучання, завдяки іншому значенню тембру у романтиків набувало вигляду системи і знаменує поворотний момент. Це сприяло формуванню романтичної оркестрової концепції.

Розвиток програмної музики й трансформація поняття програмності – це величезний потенціал для наступних модуляцій в інтерпретуванні оркестру та інструментального соло. Адже поява композицій, пов'язаних не просто з місцем їх створення (Празька симфонія В. А. Моцарта), а відображенням духу країни створення, рис ментальності, характеру нації («Шотландська», «Італійська» симфонії Ф. Мендельсона) сприяло розквіту пошуків барв у оркестрі. «Яка музика – таке і оркестрування», зауважував Ю. Крейн [93, с. 13].

Поширення програмності безпосередньо відобразилося на ролі соло в оркестрі: герой «стимулював» звучання на першому плані інструмента, який формував у слухача музичний образ. Адже персоніфікація через гру соліста, відхід від презентації персонажа *групою* інструментів спричинило акцент на яскравому тембровому забарвленні *окремого* інструмента. Це дуже посилило вагомість інструментального соло, яке стало *типовим прийомом* викладу і утворило цілком нову якість звучання оркестру загалом.

Таким чином, сформувалася залежність: з одного боку, розвиток інструментів, поява програмності, зростання уваги до колориту сприяло становленню соло в оркестрі. З другого – саме соло, що поступово ставало дедалі більш типовим прийомом, трансформувало звучання оркестру, впливало на баланс оркестр /група /соліст і ставало «рефлектором» модифікації оркестру загалом.

Поєднання критичної маси низки музичних і немусичних чинників призводить до нового розуміння оркестру композиторами – утворенню наступної концепції.

Програмність, реформи інструментів, що приводять до нових виразних і технічних можливостей останніх, трансформування ролі тембру як засобу музичної виразності, зміна «системи координат» індивідуум-соціум у філософській думці – все це особливо сприяло розвитку соло в середині оркестру, що здатне відображати характер самої оркестрової концепції.

Принциповими подіями суттєвого трансформування оркестру є:

- суспільні події, що приводили до модифікації функцій оркестру;
- утворення нових філософських концепцій і їх трансформування;
- зміна художнього напрямку в мистецтві;
- музичний театр;
- ключові етапи розвитку музичних інструментів, екстенсивізація оркестру через зміни в інструментальному складі, розвиток виконавської майстерності;
- інтенсивізація оркестру завдяки перерозподілу оркестрових груп;
- розвиток спеціальних оркестрових технік.

## **1.2 Систематизація соло**

Зміна оркестрової концепції означає безумовне трансформування й самого оркестру. Процес безпосередньо відображається на внутрішніх техніках – специфічних прийомах, притаманних саме оркестру. Соло серед них

займає особливе місце. Комплексний підхід до соло як особливого оркестрового явища, аналіз драматургічної ролі кожного з видів соло, їх типологізація, вивчення тривалого процесу формування соло в контексті еволюції оркестру на сьогоднішній день практично відсутні. Адже оркестрові техніки загалом й соло-техніка зокрема найбільшою мірою відображають не тільки індивідуальні особливості трактування оркестру конкретними композиторами, а й еволюційні процеси в оркестрі загалом.

### 1.2.1 Категоріально-термінологічний апарат

«Соло», як зазначено у Вступі, в музичному мистецтві має широке і розгалужене розуміння. Можна розрізнити два основних варіанти трактування соло в оркестрі: соло як особливий технічний прийом оркестрування (тобто соло у значенні *як* оркеструвати) і соло як емоційно-виразний засіб (тобто *що* виражає соло, який сенс у його використанні). Перший підхід превалює в підручниках з інструментування: [31, 32, 40, 67, 78, 113, 136, 138, 172, 184]. Другий – має значно ширшу палітру точок зору. Соло вивчається, – зазвичай, без деталізації – у дослідженнях з історії оркестру та оркестрових стилів [22, 49], в контексті засобів виразності окремого інструмента [16, 21, 39, 118, 123, 172, 186]. Згадування або не згадування соло, (що інколи навіть більше здатне привернути увагу) має місце в монографічних дослідженнях, присвячених окремим композиторам [5, 14, 94, 161], в контексті питань фактури [92, 110, 146], колориту [93, 190]. В окремому блоці досліджень – вивчення особливостей психології соліста [171, 180, 177, 204].

С. Василенко трактував соло і як спеціальну техніку інструментування для одного інструмента на тлі інших (наприклад, аналізуючи способи оркестрування мелодії), і як особливий засіб виразності через специфіку забарвлення різних інструментів. Примітне вживання терміну соло й стосовно інструмента, що справді грає один, інструмента, що грає із супроводом та інструмента, що вилучається зі струнної групи.

А. Веприк детально аналізував мінливість забарвлень і залежність тембрального настрою від загального контексту використання, але традиційно без акценту на сольному звучанні, навіть за умови наведення яскравих прикладів використання соло без супроводу. Терміни *соло*, *солюючий*, *сольний* так само, як і в С. Василенко, вживаються без наголосу на різниці між ними.

Ю. Крейн та А. Жірар, які трактували соло як колористичний ефект, на жаль, достатньою мірою не розвинули свої міркування.

Цікавий історично-перспективний підхід у Е. Долана: особливістю його праці є не ретроспектива із згадуванням *як було*, а екскурси в майбутнє – *як буде*. Прикро, що саме соло – на відміну від низки інших оркестрових прийомів – не було розглянуто під цим кутом. Важливим є взаємозв'язок між звучанням окремого інструмента (з наголосом на *появі концертних рис*<sup>19</sup>).

Розгляд соло як фактурного урізноманітнення викладу запропонував С. Назайкінський. Він пов'язав сприймання тембру слухачем із диференціацією функцій кожного із залучених композитором тембрів і додав, що «чисті тембри найбільш яскраво виявляються, звичайно, в партіях соло» [110, с. 9].

У монографічних дослідженнях А. Альшванга [5], Ю. Кремльова [94], І. Барсової [13] увагу було сконцентровано на концептуальних питаннях: аналіз використання композитором сольного тембру робився вкрай рідко й побіжно.

«Неувагу» до соло можна зустріти навіть у процесі аналізу оркестрування окремого твору. Л. Пригожин, вивчаючи оркестр М. Глінки, фактично, ігнорував особливу виразність соло без супроводу, хоча звертався до прикладів, що *містять* таке соло (див. нотний приклад №3 [122, с. 17] або №6 [122, с. 18]). Термін «соло» уникався, що призвело до помилок на кшталт: «2 такти фагота з гобоєм» [122, с. 16], коли насправді звучить *один* фагот з *абсолютним соло* й лише в наступному такті до нього приєднується гобой.

<sup>19</sup> Міркування Е. Долана щодо концертних рис у симфоніях, на жаль, швидкоплинне; особлива увага на ньому не загострюється; протиставлення соло і тутті в оркестрі не зазначається загалом. Тобто цікаві й перспективні тези не отримували тут логічного розвитку. Зрозуміло, що увага до звучання одного струнного інструмента стимулюватиме обережну на початку, а надалі значно сильнішу появу концертних рис в середині оркестру. Це колосальний потенціал, який активно розвиватимуть наступні покоління композиторів.



Ще однією значною групою праць, в яких згадується соло в оркестрі, є вивчення особистісних якостей *соліста в оркестрі*. Психології соліста було присвячено роботи П. Адно (відмінність психології соліста й «туттіста») [171], Дж. Вогана та К. Гіллінсона (особистісні якості не-соліста) [187], К. Мерлена (оркестр як модель спільноти в мініатюрі, психологічні проблеми не-соліста) [204], С. Чаннінга (що є визначальним для формування оркестрового соліста – практика, досвід чи теорія, відповідні знання, усвідомлені зусилля?) [180].

С. Коробецька розуміла одноголосне викладення матеріалу на початку великих симфонічних творів як представлення «головної тези-ідеї твору» [92, с. 76]. І хоча початкова «теза-ідея» – лише один із багатьох варіантів функції початкового соло, інші дослідники взагалі рідко звертали на неї увагу<sup>20</sup>.

Така відмінність у розумінні соло зумовлена багаторівневим, а, отже, й складносурядним його функціонуванням. У соло співіснують технічна і виразна сторони – тож його потрібно сприймати лише як синтезуюче явище. Але безумовне поєднання двох взаємозалежних складників у соло є тільки основою для подальшого розгалуження. Адже технічна сторона може виступати своєю чергою у двох площинах – локальній і загальній. З одного боку, соло – це *особлива оркестрова техніка* поряд із перегукуванням голосів, дублюванням тощо. Це нижчий, технічний рівень функціонування соло. Вплив такого соло локалізований, прийом залучається композитором нерегулярно. У процесі аналізу таких випадків логічно використовувати вирази на кшталт «соло-техніка», «техніка соло», «прийом соло» тощо. Найочевидніші випадки такого вживання соло – це *diminuendo* в оркестрі, коли соло без супроводу залучається композитором на останній сходинці з метою створення найтихішого з можливих варіантів в оркестрі звучання. Наприклад, наприкінці експозиції першої частини Четвертої симфонії Г. Малера, т. 72, поспівка секвенції двічі звучить у групі контрабасів *pianissimo*, а третю ланку доручено контрабасу solo

<sup>20</sup> Ю. Іщенко писав, що «кожне початкове, експозиційне проведення мелодико-тематичного матеріалу у творах симфонічної музики матеріалізується у конкретних оркестрових тембрах, які умовно називатимемо *тембровими експозиціями*» [74, с. 3]. Тож хоча не йдеться саме про соло, визначення виглядає дуже влучним.

(див. прикл. № 69). Тож за незмінності динаміки утворюються неоднакова щільність звучання і solo контрабаса виступає як локальний технічний прийом.

Інший варіант соло як технічного прийому – максимальна розрідженість звучання на першому етапі *crescendo* в оркестрі, коли solo є точкою відліку наступного згущення звучання (наприклад, Г. Берліоз, одна нота у валторни solo у першій частині Фантастичної симфонії, такти 232-233).

З іншого боку соло може перетворюватися на загальнооркестровий чинник. Таке соло здатне створювати (посилювати / нівелювати) надконтрастність хвиль стискання (*tutti* або значна маса інструментів) і розрідження (*solo* або мала кількість інструментів). Протиставлення *tutti* і *solo* утворює максимальний контраст. Ці спалахи-хвилі впливають не тільки на об'ємність і просторовість, а й у першу чергу на відтінок барви й характер звучання оркестру загалом, у такий спосіб синтезуючи технічну і виразову сторони<sup>21</sup>. У цьому випадку соло виступає як *загальнооркестровий чинник* завдяки узагальнюючому характер впливу на весь оркестр<sup>22</sup>. Як приклад, можна вказати другу частину Сьомої симфонії Г. Малера (прикл. №44). Розпочинається частина перегукуванням двох валторн, кожна з яких експонує різний за барвою звук (у одного інструмента відкритий, у другого закритий). Цей діалог двох солістів неодноразово звучить у частині надалі, з'являючись у вузлових, визначальних місцях форми. Перегукування двох різнозбарвлених персонажів буде відтворюватись іншими тембрами, тож початкове соло стає *лейтприйомом* частини, образною константою, що «задає настрій». Воно також впливає на драматургію композиції, з'являючись у вузлових місцях, сприяє емоційним «поворотам», підкреслює розділи форми. Але solo валторни – це

<sup>21</sup> Обидві складові так тісно переплітаються, що виділення первинності і вторинності може ставати нездійсненним завданням.

<sup>22</sup> Потрібно вказати, що більшість, якщо не всі особливі оркестрові техніки – дублювання, перегукування, *crescendo* та *diminuendo* в оркестрі – так само проявляються на двох щаблях в оркестрі: локальному та загальному. У першому випадку, так саме як і стосовно соло, йдеться про епізодичне використання прийому. Таких прикладів безліч у будь-якому симфонічному творі. Інша ситуація – коли поширеність «технічного» прийому виходить за межі окремого епізоду і стає засобом втілення спеціальних художніх завдань. Завдяки системності використання, незмінності звернення композитора саме до цього прийому в конкретному творі а, головне, через задіяність усього без винятку оркестру, колишній *технічний прийом* перетворюється на *загальнооркестровий чинник*. Розробка питання стосовно інших, окрім соло, прийомів не входить до цього дослідження. Хоча тема, безумовно, варта детального вивчення і видається дуже перспективною для розробки.

тільки початковий етап розгортання музики. Наступне експонування тематичного матеріалу у гобоя і кларнета із луноподібними поспівками валторн стає черговою сходинкою для соло – первісне *solo* перетворюється у *діалог солістів*, який надалі трансформується в *ансамбль солістів*. Увесь початок частини викладено різноманітними *solі*. Але вони не лише притаманні початку, а й неодноразово з'являтимуться впродовж частини. Використовуються різноманітні тембри оркестру, експонуються всі оркестрові групи.

Тож зрозуміла відмінність впливу соло у цьому прикладі від згаданої раніше Четвертої симфонії Г. Малера. Соло виступає не як локальний прийом, а, пронизавши всю частину, стає *драматургічним чинником*, пригальмовуючи або прискорюючи розгортання музики, впливаючи на об'ємність звучання, розріджуючи щільність, відтворюючи поетичний образ – атмосферу нічного міста. Наслідком такої інтенсивності залучення соло стає його перетворення із *засобу на результат*: колишній локальний і технічний прийом перетворюється на художній чинник, що проявляється в усій композиції.

Що стосується виражальної складової соло, то вона теж неоднорідна і, окрім вказаного прикладу синтезу на вищому категоріальному щаблі як загальнооркестровий чинник, також виступає як *локально-колористичний* прийом. Згадаємо короткі (кілька нот) *solo* кларнета (прикл. № 2) і *solo* валторни без супроводу у другій частині Першого фортепіанного концерту Л. Бетховена (валторна – т. 86; кларнет – т. 93). Тембр кларнета домінує в частині загалом, тож композитор завдяки використанню викладу матеріалу соло підкреслює виділення абсолютно точної барви-тембру саме валторни і кларнета, а не інших інструментів. Валторна, яка прозвучала за кілька тактів до *solo* кларнета, експонувала свій чистий тембр і, як естафетну паличку, передала його домінантному інтра-солісту всієї частини. Кларнет звучить на *piano*, як і весь тематичний матеріал, що співається оркестром навколо *solo*. Прийом є локальним: тільки в репризі і лише двічі впродовж всієї частини. Тож за очевидної важливості виділення саме конкретного тембру, швидкоплинність епізодів, відсутність драматургічного зсуву в розвитку, поява на вкрай

обмеженому – одним тактом – просторі є прикладом *локально-виражального соло*.

Або *solo* фагота в репризі перед кодою в першій частині Восьмої симфонії Л. Бетховена (прикл. № 84). Воно сприяє максимальному розрідженню перед наступним *tutti* в коді – це технічна функція. Але обрання саме фагота, а не, приміром, струнної групи є підкресленням експресії, якою композитор побажав наділити це *solo*. І характерне, сухе, гостре, дещо гротескне *stacatto* фагота стає проявом локальної виразності соло.

Звісно, і в першому, і в другому прикладах спостерігається поєднання технічної і естетичної сторін. Але варто зазначити, що одна зі складових, звичайно, домінує.

Дуже примітним і впливовим є діалектичний перехід кількості в якість. Якщо оркестровому стилю Р. Шуману соло не притаманне, то кожен окремий випадок його залучення вартий згадки. Рідкість соло зумовлюється ставлення композитора до нього саме як одного з видів внутрішньої оркестрової техніки. Відсутність переходу на категоріальний щабель викликана його безумовним локально-обмеженим, нерегулярним характером використанням.

Для оркестрового стилю Г. Малера соло – це багаторівнева система, що поєднує нижчий технічний (локальна виразність), вищий технічний (загальнооркестровий) щаблі з розмаїттям виразності одного соліста (один рівень) або поєднання низки солістів (наступна сходинка). Ускладнюючим елементом стає розмаїття випадків гри соло без супроводу (один щабель виразності) і солювання на тлі інших інструментів (інша виразність). Така розгалуженість соло породжує несподівану камерність оркестру, контрастні протиставлення густини (уникається перевантаження слуху), темброву чистоту (проявляється неймовірна кількість оркестрових барв), динамічні співставлення тощо. Завдяки розмаїттю соло оркестр загалом також отримує нову інтерпретацію: часом він схожий на поєднання солістів, а не єдиний, цілісний, неподільний організм. Хоровий принцип організації струнних інструментів хоча і залишається таким, що превалює, але кількість, типовість, характерність

солістів-струнників виводить ці групи інструментів на новий рівень звучання, іншу якість солювання. Всі процеси зумовлені систематичністю вживання соло, їх кількістю і різноманітністю. *Це ще раз підтверджує безумовну залежність між трансформацією інструментального соло і звучанням оркестру загалом.*

Викладене пояснює вживання стосовно соло в одних випадках «техніка», «прийом», а в інших «загальнооркестровий чинник». «Система соло» – означає наявність у конкретному творі значної кількості соло, що утворюють загалом розгалужену систему. Використання латиниці або кирилиці при написі (solo, соло) залежить від значення, яке набуває соло: якщо йдеться про окремий випадок виділення одного інструмента в оркестрі – традиційним є латинський правопис. Якщо соло розуміється як узагальнююче поняття, то використовується кирилиця.

Для **систематизації інструментального соло** потрібно проаналізувати випадки використання терміну в музиці. Їх поділено на дві базові категорії:

I) «соло» стосовно одного інструмента за відсутності інших загалом;

II) «соло» стосовно одного інструмента у складі ансамблю або оркестру.

**Першу категорію** поділено на дві групи:

а) інструменти, для яких звучання без супроводу **більш типове**: інструменти оздоблювальної групи (фортепіано, орган); народні інструменти (баян, акордеон;), штучні (синтезатор) та ін.;

б) інструменти, використання яких поза ансамблем або оркестром можливе, але загалом **менш типове**: струнно-смічкові, духові та більшість ударних.

Окремий випадок – *соло як уточнення*. Може вживатися стосовно інструментів обох підгруп із метою акцентування на використанні *лише* одного інструмента без залучення інших у будь-яких функціях. Підкреслення може належати:

- а) редактору;
- б) автору.

**Другу категорію** становлять випадки вживання терміну «соло» в оркестрових творах. Також здійснено поділ на дві групи.

- 1) Позаоркестрове соло – соліста не включено до складу оркестру – *екстра-соло (зовнішній соліст)*.

Є два варіанти взаємодії екстра-соліста з оркестром:

- а) інструмент-дублер екстра-соліста у складі оркестру **відсутній**;
- б) інструмент-дублер екстра-соліста **присутній** у складі оркестру як ординарний інструмент.

- 2) Оркестрове соло – соліст у складі оркестру – *інтра-соло (внутрішній соліст)*.

- а) гра на інструменті за цілковитого мовчання інших оркестрантів – *абсолютне соло*;

- б) гра на інструменті з акомпанементом інших – *солюючий інструмент*;

- в) у джазовому оркестрі, коли виконавець на тлі звучання інших демонструє екстремальні реєстри свого інструмента, особливі види техніки гри, темброві ефекти тощо – *соло-імпровізація*;

- г) кілька (два, три тощо) однакових інструмента, що грають в унісон або в октаву без супроводу – *подвійне (потрійне тощо) соло*;

- д) гра на інструменті на очевидно підлеглому, прозорому, тембрально неясковому тлі іншого інструмента або однієї оркестрової групи – *quasi соло*.

### 1.2.2 Соло *поза* оркестром і соло *в* оркестрі

До першої категорії випадків використання соло віднесено гру на будь-якому *одному* інструменті поза ансамблем, хором, оркестром, тобто принципово неможлива наявність акомпанементу. Залежно від того, наскільки типовою є гра без супроводу для конкретного інструмента, випадки поділено на дві групи. До першої належать інструменти, для яких сольне звучання *типове*

*саме без супроводу*, а гра у складі оркестру менш поширена, хоча й не виключена. У другій групі – використання інструмента без супроводу можливе, але значно поширенішим є його включення до складу ансамбля чи оркестру.

Включення інструментів до певної групи не зумовлено одним-єдиним чинником. Навпаки, добирання тільки за певним критерієм може дати хибні результати. Приміром, сила звучання органа і клавесина така відмінна, що мала б «розвести» ці інструменти до різних груп. Але історично склалося так, що обом інструментам більш притаманна гра поза оркестром. Тож розмір не є визначальним. Тембральний аспект теж не стає детермінуючим, адже орган чи клавесин успішно співіснували з оркестром упродовж епохи *basso continuo*. Тож розмір, тембр, техніка гри, час виникнення, історичний контекст, виконавська практика – всі показники важливі й зумовили відповідний розподіл інструментів по групах типовості чи нетиповості використання в оркестрі.

Примітно, що стосовно ансамблів ситуація може складатися цілком протилежна. Наприклад, популярність фортепіано у складі тріо, квартетів, квінтетів – найчастіше в поєднаннях із інструментами струнної групи, але не обмежена нею – неймовірна. Фортепіано як інструмент оркестру й у XXI столітті залишається вельми нестандартним варіантом оркестрування. Фортепіано зрідка входить до складу оркестру з початку XX століття (кілька дивовижних прикладів XIX століття не враховуємо). Головна мета його включення – утворення нових тембральних поєднань: симфонічна сюїта К. Дебюссі «Весна» (починається мікстом флейти і фортепіано із наступними поєднаннями двох фортепіано з іншими інструментами); С. Прокоф'єв, «Скіфська сюїта» (флейта-піколо, арфа, ф-но на початку третьої частини).

Твердження «фортепіано – це соліст» породжує чіткі асоціації, зумовлені відносно пізньою (порівняно з оркестром) появою інструмента, розміром рояля у співставленні з «традиційними» оркестровими інструментами, і, головне, перманентним його трактуванням композиторами як самостійним і самодостатнім. Тож низка акустичних, психологічних, історичних, виконавських причин пояснює *не* типовість інструменту в складі оркестру.

Орган – ще один рідкісний інструмент у складі оркестру. Порівняно з фортепіано він і до ансамблів включається вкрай нечасто через потенційні протиріччя розміру й сили звуку різних інструментів, хоча такі поєднання зустрічаються, коли орган, фактично, заміняє оркестр (наприклад, С. Губайдуліна, *In Croce* для віолончелі й органа). Ш. Кошлен зазначає, що складно, включаючи орган до складу оркестру, не створити «концерт для органа з оркестром» [194, с. 54]<sup>23</sup> – відразу пригадується Третя симфонія К. Сен-Санса, яку через розвинуту партію органа часто називають *Симфонією з органом*. Орган є інструментом, який дозволяє композитору підкреслити *особливість* конкретного твору. Створюється нова «канонічна модель» (термін В. Холопової [160]) – на основі включення органа до традиційних жанрів і їх оновлення<sup>24</sup>. Часто орган виконує в оркестрі динамізуючу функцію: симфонічна поема Р. Штрауса «Так говорив Заратустра», Друга, Восьма симфонії Г. Малера, «Поема екстазу» О. Скрябіна. Доля органа як природного соліста визначається розміром, силою звучання<sup>25</sup> і асоціаціями, які породжує гігант<sup>26</sup>.

Клавесин має тривалу історію своїх стосунків із оркестром. До середини XVIII століття – він постійний учасник оркестру і скріпляв своїм характерним тембром усю вертикаль. Його використання не відрізнялося різноманіттям, так само як і функції в оркестрі. У другій половині XVIII століття його безжально видаляють із складу оркестру. А своєрідне відродження як оркестрового інструмента з різноманітними функціями клавесин пережив уже у XX столітті – згадаймо оркестрові композиції Ф. Пуленка, М. де Фальї, А. Дютійо, Д. Лігеті, Л. Беріо, А. Шнітке тощо. Значна лабільність клавесина пов'язана з його невеликим розміром, струнно-щипковим звуком, який не сприймається як

<sup>23</sup> Потрібно, правда, вказати й на певний парадокс: в епоху бароку орган інколи цілком органічно співіснував з оркестром в ролі *basso continuo*, але композитори свідомо тримали його «в затінку» інших інструментів.

<sup>24</sup> Звісно, оновлення відбувається за рахунок цілого комплексу засобів, що відображають індивідуальний стиль композитора, але включення такого визначального тембру, як орган, відіграє в цьому процесі значну роль.

<sup>25</sup> Г. Берліоз писав, що «кожного разу, коли я чув орган, який грає одночасно з оркестром, він справляв на мене жахливе враження; здавалося, що він заважає оркестру замість того, щоб посилювати його» [21, с. 314-315].

<sup>26</sup> Асоціації із культовою музикою – «орган за своєю фізичною природою, і за своєю Першоїдесею, ідеєю Вознесіння є частиною християнського культу» [123, с. 28] – теж ускладнюють «нейтральне» сприйняття органа, як не заангажованого, позацерковного інструмента.



контрастний оркестру (завдяки певній подібності до арфи). Через це клавесин трактується композиторами як *можливий* у складі оркестру.

У першу групу варто також долучити відносно слабкі за звучанням мандоліну й гітару, поштовий ріжок та народні інструменти, що майже ніколи не входять до партитур через значний тембровий контраст стандартизованому звучанню симфонічного оркестру і відповідну складність завдання для композитора органічно включити їх до узгодженої і сталої системи. Тим не менш, можна зустріти приклади введення в оркестр гітари або мандоліни з метою створення неповторної атмосфери у творі. Через слабкість звучання їх чітка ідентифікація слухом можлива або за наявності дуже прозорого оркестрування, або за умови участі у складі оркестру повноцінної групи гітар, що обов'язково привело б до перерозподілу функцій усіх існуючих груп інструментів. Тому не надто численні приклади використання цих інструментів в оркестрі пов'язані найчастіше із стилізаціями чи відтворенням певної атмосфери. Задля диференціації рідкісного тембру на тлі традиційних звучань використовується саме соло без супроводу або з дуже прозорим супроводом, що не поглинає новоприбульця. Мандоліна звучить у В. А. Моцарта в опері «Дон Жуан» (серенада Дон-Жуана) за тендітного супроводу струнних інструментів. У Дж. Верді в опері «Отелло» в другому акті мандоліна ритмічно дублює перші скрипки і разом із гітарою створює дещо таємниче й одночасно дзвінке звучання попри *piano*. В опері «Нюрнберзькі мейстерзінгери» Р. Вагнера в руках розлюченого Бекмесера мандоліну експоновано без супроводу, що підкреслює тембровий, фактурний, часом тональний контраст оркестру – це значно підсилює комічність сцени. Зрозуміло, що використання мандоліни більш «прив'язане» до оперного жанру з його конкретними сценічними ситуаціями, що й вимагають долучення рідкісного інструмента<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Цікаво, що П. Чайковський в опері «Пікова дама», відтворюючи атмосферу XVIII століття, не залучив клавесин, віддавши перевагу фортепіано на сцені і створюючи атмосферу в першу чергу завдяки характерним інтонаційно-гармонічним зворотам, але не тембру. Може, це підвідома чи навіть свідомо алюзія до значно меншого значення тембру в музиці XVIII століття порівняно із XIX століттям?

Але мандоліну та інші рідкісні інструменти можна зустріти не тільки в опері, а й в програмній симфонічній музиці. Наприклад, у Г. Малера в «Піснях землі» й в Сьомій симфонії в другій *Nachtmusik*, де мандоліна й гітара роблять «фізично» відчутними надтонкі запахи ночі і змальовують у першу чергу завдяки своїм дивним неочікуваним тембрам чарівно-казкову картину... У музиці ХХ століття гітара є в А. Веберна (5 п'єс для оркестру оп.10), оркестровій композиції П. Булеза «Молоток без майстра», а мандоліна – у творах А. Веберна та І. Стравінського.

Тож сам факт включення фортепіано, органа, клавесина, мандоліни чи будь-якого іншого рідкісного інструмента до складу оркестру здебільшого передбачає його використання *саме як соліста в оркестрі*. Часто особливий статус інструмента посилюється асоціаціями. Наприклад, у симфонічній поемі Ф. Ліста «Битва гуннів» орган – уособлення християнського світу, що протистоїть варварам, які втілюються оркестром; мандоліна у симфонії Г. Малера відтворює особливу атмосферу середньовічного міста; фортепіано у І. Стравінського втілює головний образ твору<sup>28</sup>. Включення нетипового для оркестру інструмента здатне часом утворити нову якість звучання типового жанру і, можливо, створити у такий спосіб твір-шедевр як модель (за В. Холоповою) для майбутнього (так було, зокрема, у Л. Бетховена в Дев'ятій симфонії з включенням хору).

Друга група першої категорії соло – незрівнянно численніша, адже до неї належить більшість оркестрових інструментів. Ступінь «сольності» в цих інструментів не є однаковим і залежить у першу чергу від різноманітності прийомів гри, технічних і виразних можливостей, потенційних тембрових ефектів (знову ж таки пов'язаних із метою подолати одноманітність забарвлення). Через це струнні інструменти більш поширені для гри соло, ніж інструменти духової і ударної груп. Серед розмаїття прийомів також потрібно

---

<sup>28</sup> Л. Гаккель писав, що «фортепіанного “Петрушку” зроблено за моделлю романтичної віртуозності» [37, с. 178], і наголошував саме на колоритності його звучання як моделі тембрального фортепіано романтиків та імпресіоністів.

врахувати можливість гри подвійними нотами чи акордами<sup>29</sup>. Важливим чинником є діапазон звучання, здатність інструмента «не набридати» слухачу і, нарешті, фізична можливість виконавця грати тривалий час.

Окремий випадок використання терміну – *соло як уточнення* відсутності супроводу для інструмента, який зазвичай його має (в ансамблі або в оркестрі). Таке соло належить: 1) редакторові; 2) композитору – авторові твору. У першому випадку йдеться про використання соло в нотних виданнях як не обов'язкове, але таке, що зустрічається в підзаголовках тільки окремих редакцій. Соло передає відчуття редактора, який у такий спосіб зіставляє твори для інструмента із супроводом із композиціями для цього ж інструмента без супроводу через додавання уточнення «solo» як підзаголовков до назви твору.

У виданні Editio Musica Budapest (ред. I. Sulyok та I. Mezo) назва наступна: Franz Liszt Erster Mephisto-Walzer – for piano *solo* (виділено мною. – *B. P.*). Той самий твір у виданні Edition Peters (ред. Sauer) не має уточнення solo: Liszt Mephisto-Walzer I Klavierwerke. Інший приклад: на титульній обкладинці зазначено: Edition Peters, Brahms Violinsonaten (ред. Schnabel / Flesch) – і жодного уточнення, що це сонати для скрипки і фортепіано. Хоча каприси Н. Паганіні в Edition Peters, «Музыка», Editio Musica Budapest містять підзаголовок «24 каприси для скрипки соло». Так само в узагальнених назвах на кшталт «Сонати для валторни соло», збірка «Твори для скрипки соло» тощо «соло» вживається із метою підкреслити відсутність інших інструментів у *принципі*<sup>30</sup> й відмежувати їх від «Сонат для валторни і фортепіано» і «Творів для скрипки із супроводом (фортепіано, ансамбля, оркестру та ін.)».

<sup>29</sup> Здатність деяких виконавців на духових інструментах грати акорд, що зрідка зустрічається в сучасних творах, все ж потрібно відносити до вкрай специфічних сучасних прийомів гри, не підвладних абсолютно всім виконавцям і загалом не поширеним в оркестровій музиці. Тож ця техніка не може розглядатись як типова.

<sup>30</sup> Акцент на лідируючій ролі окремого інструменту, що грає із супроводом інших інструментів або оркестру, можна зустріти не тільки в нотних виданнях і трактувати його як ще один, вже *третій* різновид соло як підкреслення. М. Римський-Корсаков, розповідаючи про свою працю над «Ніччю на Лисій горі» М. Мусоргського, писав: «Отже, перший вид п'єси був solo фортепіано з оркестром» [137, с. 195], наголошуючи в такий спосіб на особливій ролі фортепіано в поєднанні із оркестром. Останній не є головним у цій парі. Хоча зрозуміло, що фортепіано грає не самостійно, тобто формально цей випадок *не є* соло, але автор зробив акцент на домінуванні цього інструмента, вживши «solo» як підкреслення цього акту.

Другим варіантом використання терміну соло в ролі своєрідного підкреслення-уточнення може ставати воля композитора. У цих випадках термін, фактично, стає складовою частиною назви, відображаючи задум композитора. Розмірковуючи над питаннями стосовно «Сонати для кларнета соло» (чому це соната й навіщо вживати «соло», коли кларнет і так грає самотійно), Е. Денисов пояснив, що визначення «соната» передає ступінь глибини твору. За силою розробки образів, за інтенсивністю розгортання музики такий твір не може називатися ніяк інакше. Е. Денисов навіть зазначив, що він цілком може уявити собі *концерт* лише для одного інструмента соло – все залежить від масштабів замислу і його втілення. А термін «соло» у назві має для композитора символічне значення і створює потрібний *авторський акцент* на кларнеті, який своїм різнобарвним звучанням один здатен охопити простір такого масштабу, що не завжди підвладний цілій групі інструментів. Тобто утворюється протиріччя між глибиною розробки образів у *сонаті* і тим, що весь спектр подій викладено тільки *одним-єдиним* інструментом. Підсумовуючи розмову, Е. Денисов нагадав, що всі таємниці назви, він не вправі відкрити – саме для цього існує слухач<sup>31</sup>.

Таким чином, *соло як уточнення* лідируючої позиції інструмента, підкреслення відсутності інших, символ композиторського бачення концепції твору – цілком можливе й поширене. Але таке «соло» позбавлено відтінку імперативності, його використання чи не використання залежить від «офіційної» назви твору та суб'єктивного відчуття музичного редактора.

Другу категорію становлять випадки застосування соло в оркестрових творах: воно поділено на позаоркестрове (*екстра*) і оркестрове (*інтра*). Перше – це соло інструмента, який не входить до складу оркестру і трактується як провідний або рівний учасник пари. Незалежно від стилю, індивідуальних особливостей трактування ролі і значення кожного із двох елементів цього об'єднання у процесі оркестрування композитор прагне підкреслити тембр

---

<sup>31</sup> Кількаразове спілкування автора дисертації з композитором мало місце на початку березня 1990 року в московській квартирі Е. Денисова. Впродовж цих зустрічей аналізувались партитури, точилися дискусії щодо оркестрування, композитор пояснював своє розуміння окремих технік, зокрема, *tutti*, *solo*, дублювання тощо.

соліста на тлі десятків голосів, не дозволити йому розчинитися в оркестрі. Тут соліст проявляється насамперед у жанрі інструментального концерту (хоча й не вичерпується ним). Підкреслення тембру позаоркестрового соліста відбувається за рахунок як фізичних, так і спеціальних оркестрових прийомів. До перших належить розташування виконавця, зазвичай, на першому плані (за винятком органіста), і можливість стежити за його рухами, мімікою, артикуляцією. До спеціальних оркестрових прийомів належать динаміка, щільність оркестрового супроводу, регістрове, фактурне виділення на тлі оркестру, агогіка тощо – все, що не дозволить оркестру поглинути соліста (якщо це не художній задум, звісно). Ще одна особливість позаоркестрового соло – у його константності: обравши певний тембр як провідний, композитор не змінює його до кінця твору. «Соло» визначає *статус* запрошеного виконавця.

Неабияк впливає на трактування екстра-соліста наявність чи відсутність інструмента-дублера у складі оркестру. Перший випадок стосується головним чином фортепіано (як солісти можуть виступати й акордеон, гітара, синтезатор тощо, але вони незрівнянно менш поширені). Контрастний тембр фортепіано виділяється на тлі оркестру (звісно, за умови відповідного оркестрування). Тож така ситуація загалом містить дещо простіше завдання для композитора, ніж тоді, коли той самий інструмент, що і у соліста, є у складі оркестру як ординарний. Варіантів вирішення таких ситуації – значна кількість. Можна уникати використання оркестрових дублерів соліста. Так вчинив В. А. Моцарт у валторновому концерті, виключаючи оркестрові валторни, коли грає соліст. У такий спосіб тембр екстра-соліста жодного разу не поглинається оркестром завдяки рельєфному тембровому контрасту, а короткі включення оркестрових валторн утворюють незначний стереофонічний ефект – адже розміщені вони у глибині на відміну від соліста, який знаходиться на авансцені.

Але так вирішити проблему можливо далеко не завжди. Концерти для скрипки з оркестром, фактично, унеможливають ситуацію виключення оркестрових струнних і скрипок зокрема, які складають основу звучання симфонічного оркестру. Виходом стають неоднакові функціональні ролі соліста

і оркестру, протиставлення тематичного і нетематичного матеріалів, динамічні, регістрові й темброві контрасти сольного і унісонно-колективного забарвлень, пошук спеціальних ефектів звучання. Дієвим є вилучення з оркестру «занадто» яскравих інструментів (дзвіночки, челеста у Скрипковому концерті Й. Брамса) як таких, що відвертають увагу. Чи акцент на духових інструментах, що поглиблюватиме тембровий контраст і сприятиме виділенню струнника-соліста на тлі духових тембрів (другі частини Скрипкових концертів Й. Брамса П. Чайковського, Віолончельного концерту А. Дворжака).

Звертає увагу поширення названого прийому саме в повільних частинах концертів. Поясненням стає факт, що в повільному темпі протиставлення тембрів краще прослуховуються, у слухача з'являється можливість сконцентрувати увагу на контрасті барв і вільно слідкувати за переливами мелодій одночасно у двох площинах – сольній та оркестровій. Примітно, що виведення на перший план як солюючого інструмента нового тембру оркестру – кларнета – у Першому фортепіанному концерті та Другій симфонії Л. Бетховена – теж пов'язане саме з повільними частинами, в той час як у швидких крайніх частинах новий інструмент є підлеглим стосовно інших духових інструментів. Він залучається в поєднаннях з іншими дерев'яними духовими, використовується в *tutti*, але солює саме у повільній частині.

Протилежна ситуація складається, коли йдеться про інструмент у складі оркестру. Через те, що в інструментознавстві єдиний термін «соло» описує гру провідного голосу за наявності акомпанементу і гру одного інструмента без супроводу, відчувається нагальна потреба термінологічно розрізнити ці випадки з метою запобігання додаткових пояснень чи певної двозначності. У разі цілковитої відсутності акомпанементу в принципі (грає лише один виконавець зі складу всього оркестру, а інші мовчать) соло пропонується називати *абсолютним соло*. Це підкреслює вживання соло в прямому значенні, *відносність* усіх інших видів соло (із супроводом, унісон кількох інструментів тощо). Абсолютне соло завжди контрастує матеріалу, який його оточує, вже завдяки зіставленню: один інструмент – група інструментів. Абсолютне соло

найменш досліджене, не систематизоване, його функції у творі не визначені. Тож воно потребує найбільш прискіпливої уваги і природньо знаходиться в центрі уваги – йому цілком присвячено наступний підрозділ дисертації.

Голос, виділений серед інших, провідний відносно підлеглих ліній, названо *солюющим тембром*<sup>32</sup>. Така назва випливає із факту звучання кількох інструментів одночасно за функціонального розподілу на провідний (-ні), супровідний (-ні), підголосковий (-ві), басовий (-ві), педальний (-ні), фоновий (-ві) голоси. Виділений інструмент має особливе значення. Солістом він є відносним через те, що звучить не один, а із супроводом. А виходячи з перекладу соло як *один*, в описаній ситуації *солюющий* передає непряме, переносне значення терміну.

Такий соліст постійно розчиняється у візерунках звучання цілого, часом виходить на перший план, інколи замовкає, дозволяючи слухачеві переключити увагу на інші тембри-голоси. У цьому ще одна відмінна особливість солюючих тембрів: вони лабільні і мінливі, адже, зазвичай, композитор уникає тембральної одноманітності, постійно наділяючи *різні* інструменти рисами провідного. Стратегію оркеструвальника завжди спрямовано на виділення інструмента, що солює, серед інших. І. Фінкельштейн, аналізуючи виділення групового тембру на тлі оркестру, вживає вираз «напруження тембру». Його міркування про «властивість тембру більшою або меншою мірою “пробивати” товщу оркестрової вертикалі, більшу або меншу здібність його бути чутним серед маси інших тембрів» [155, с. 9] цінні і у контексті аналізу соло в оркестрі.

На вибір конкретних дій оркеструвальника впливають:

1. Сила, могутність, об'ємність звучання окремого інструмента. Якщо це інструмент на кшталт тромбона чи труби, то достатньо навіть незначного «обмеження» акомпанементу, і соліст чітко виділятиметься на тлі оркестра. Г. Малер, Третя симфонія, перша частина (ц. 13 в експозиції і ц. 58 у репризі) –

<sup>32</sup> Така назва видається універсальною і справедливою навіть стосовно інструментів, здатних значно змінити відтінок забарвлення (струнний інструмент *arco-pizzicato-col legno*, мідний інструмент *con sordino, frullato* тощо). Адже все одно залишається характерний відтінок певного тембру. Та найголовніше, що назва передає принципову наявність інших інструментів, що звучать одночасно із солістом. І відносно цих *інших*, відтінок забарвлення соліста не є визначальним.

тромбон solo підкреслено оголено, з болем і відчаєм «пробивається» крізь оркестровий супровід, насичений численними паузами. М. Равель, «Болеро» – «хор» чотирьох труб прослуховується в *tutti* завдяки неймовірній силі та яскравості звучання в крайньому високому регістрі («напруження тембру» за І. Фінкельштейном).

2. Динамічний контраст. Г. Малер, Перша симфонія. На початку третьої частини (т. 19) – пунктирно-гостра поспівка гобоя *piano* на тлі густого повного звучання оркестру на *pianissimo* (таке співвідношення витримується й надалі щодо інших співставлень тембрів). Г. Малер, Дев'ята симфонія – у першій частині (ц. 7) – дві валторни *sforzando* на тлі *sempre pianissimo-morendo* низьких струнних інструментів.

3. Ритмічний контраст. Ф. Ліст, симфонічна поема «Тассо» (ц. 13) – дві труби в унісон грають мелодію витриманими тривалостями з гострим пунктиром, арфа і струнні *pizzicato* – акомпанемент вісімками й тридцять другими тривалостями. К. Дебюссі, три симфонічних ескізи «Море» – у третьому ескізі «Діалог вітру і моря» (ц. 57) три труби грають акорди безперервними тріолями (формула чверть-вісімка), у супроводі валторн (педаля) – цілі ноти, у низьких струнних – короткі поспівки *pizzicato* рівними вісімками з паузами.

4. Регістровий контраст. Часто композитор залишає своєрідний коридор для соліста, аби інші інструменти соліста не перекривали. М. Равель, «Alborada del Grazioso». На початку першої частини (ц. 1) гобой ясно прослуховується на тлі звучання струнних інструментів завдяки розташуванню в іншому регістрі. У симфонічній поемі М. Римського-Корсакова «Шехерезада» (ц. 7) скрипка solo буквально «злітає» над оркестром, «відривається» від маси інструментів.

5. Перегукування кількох інтра-солістів. Наприклад, А. Брукнер, Перша симфонія. В експозиції першої частини (літера «Е») гобой співає ліричну тему довгими тривалостями на тлі пасажів тридцять другими у флейти, далі тему підхоплюють віолончелі з контрабасами, аби потім знову передати гобою. Такі діалогічні перегукування постійно тримають слух «у тонусі» і дрібні переливи



високих флейт не утворюють перешкод для ясного прослуховування діалогу. Інший приклад: А. Брукнер, Друга симфонія. В експозиції першої частини лунає низка діалогів-імітацій флейти, гобоя і фагота на тлі витриманих акордів струнних (від т. 161) Тематичний матеріал у викладі духових інструментів не тільки виділяється завдяки контрастному акомпанементу, а й головним чином через постійні зіставлення солістів. Своєрідне подвійне солювання ані на мить не відпускає увагу слухача.

6. Різні функції однакових інструментів, які протиставлено в середині групи. Пригадаймо Другий фортепіанний концерт Й. Брамса. З перших тактів третьої частини віолончель solo звучить особливо експресивно серед доволі густого звучання групи віолончелей у тому самому регістрі. Ефект виділення зумовлений і розміщенням соліста на першому плані відносно групи, і більш примхливим ритмом його мелодії. Але специфічна *сольна* манера гри, усвідомлення *лідерства*, можливість більшої свободи виконання – все це не в останню чергу сприяє виділенню соліста. Інший випадок – у Г. Малера у другій частині Четвертої симфонії. Перенастроєна на тон вище скрипка (*fis-h-e-a* замість стандартної настройки *e-a-d-g*) звучить більш уїдливо й різко порівняно із звичайно настроєними скрипками. Це особливо проявляється в моменти співставлення в однаковому регістрі (!) перенастроєної скрипки-соло й ординарного забарвлення групи скрипок (див. 6–4 такти до ц. 8).

7. Включення до складу оркестру рідкісних інструментів. Вони створюють «аудіо-сюрприз» для слухача завдяки появі незвичних, нетипових, не надто притаманних оркестру барв. У Г. Малера в першій і третій частинах Шостої симфонії коров'ячі дзвіночки виділяються як абсолютно нова барва на тлі «традиційних» інструментальних поєднань.

8. Застосування спеціальних оркестрових технік:

а) розміщення інструментів не за теситурою. Виділенню гобоя на тлі інших духових інструментів у Й. Брамса в Скрипковому концерті (початок другої частини) сприяє побудова вертикалі не за теситурою інструментів. А. Веприк аналізував своєрідність «нерівнотеситурного порядку» [32, с. 179]

насамперед у дублюваннях. Але видається цілком логічним екстраполювати поняття й на оркестрування загалом, зробивши акцент на емоційній виразності порушення висотного принципу побудови вертикалі. У Й. Брамса порушення теситурного порядку саме і спричинене бажанням композитора створити максимально сприятливе оточення для гобоя;

б) спеціальні темброві ефекти. Наприклад, у К. Дебюссі в симфонічних ескізах «Море». У третьому ескізі (ц. 44) незвичний тембр труби *solo con sordino* ясно виділяється на тлі «традиційного» звучання скрипок. В І. Стравінського у «Дійстві старців» з «Весни священної» (ц. 134) *campana in aria* у валторн уможливує виділення не найсильнішого оркестрового інструмента крізь грандіозне *tutti* на *forte fortissimo*;

в) використання особливої, «екстремальної» техніки. Наприклад, М. Равель, «Alborada Grazioso». У першій частині у флейти (ц. 6) – потрійний язик, і тембр її (попри *piano*) прослуховується кришталєво-ясно. Або потрійний язик у труби (в репрізі – тривалий час цц. 24 і 26). Аналогічний випадок – у І. Стравінського у «Витанцьовуванні землі» з «Весни священної» (цц. 75–77): у труби подвійний язик, що дозволяє неголосному звучанню «пробитись» крізь вельми густе викладення попри *mezzo forte* завдяки нестандартній техніці;

г) унісонне дублювання в поєднанні з особливим прийомом звуковидобування: І. Стравінський, «Великий священний танець» із «Весни священної», де три тромбони в унісон *marcatissimo* на *glissando* (цц. 174–180) виділяються на тлі трьох оркестрових груп.

Усі перераховані прийоми виділення соло в оркестрі можуть комбінуватися, посилюючи рельєфність одного інструмента на тлі оркестру. Необхідно зазначити, що майже в усіх згаданих ситуаціях композитор вживає в партії відповідного інструмента позначку *solo*, незалежно від того, грає цей інструмент один (це стосується груп духових, ударних інструментів, утворених за ансамблевим принципом) чи виділяється з групи струнних (які утворені за хоровим принципом і за відсутності *solo* мають грати всі в унісон). Тож *solo* має привернути увагу виконавця до особливої відповідальності гри, а стосовно

струнних інструментів ще й фізично вилучити лише один інструмент із групи, змінивши традиційний хоровий принцип організації на ансамблевий або поєднавши обидва (якщо інші музиканти групи, крім соліста, грають одночасно з ним відмінний музичний матеріал). Підсумовуючи, вкажемо, що *solo* стосовно будь-якого інструмента ніби маркує тимчасове перетворення ординарного оркестранта на соліста, що веде весь оркестр за собою.

Вживання терміну соло у джазовому оркестрі – **соло-імпровізація** – означає виділення одного інструмента, який певний час грає з не перешкоджаючим, не густим акомпанементом. Головна мета – демонстрація екстремальних можливостей інструмента й технічної вправності виконавця. Часто виконавець-соліст встає, щоб привернути увагу публіки, на нього може спрямовуватися промінь прожектора. Привертають слухачів у край високі ноти труби, які прорізають простір, театралізована гра саксофоніста, який притягує увагу дивовижними па свого інструменту, гра на трубі із демонстративним зняттям чи надіванням блискуче оздоблених сурдин. Вкажемо також на надзвичайну швидкість пасажів кларнета з максимально прихованими змінами дихання виконавця, рухи ударника із відмінною координацією в процесі залучення 5–7 ударних інструментах послідовно і одночасно тощо. Зазвичай, такі *solі* голосні, швидкі, дуже складні; мелодична складова у них – підлегла, у той час як технічно – основна. Такий тип соло є непередбачуваним, він рідко виписується в нотах, носить безумовний імпровізаційний характер. Його тривалість, складність, динамічна палітра визначаються смаком виконавця.

Окремий вид соло – поєднання кількох однакових інструментів, що грають в унісон або октаву без супроводу – **подвійне** (потрійне та ін., тобто групове) **соло**. Ці соло потрібно додатково поділити на підгрупи: коли два інструмента чи більше грають в унісон; коли два-чотири-шість (зазвичай парна кількість, аби уникнути дисбалансу) тощо інструментів грають в октаву. У другій підгрупі злиття не буде ідеальним, зокрема, через використання різних регістрів, адже відмінність звучання духових інструментів у різних регістрах – загальновідома. Це соло має на меті в першу чергу збільшення об'ємності

звучання. Тому октавне подвійне соло (на відміну від унісонного) нетипове за умови тихої динаміки. У той же час унісонне подвійне соло приблизно з однаковою частотою залучається і за тихої, і за голосної динаміки.

Цей тип соло пропонується виділити в особливий вид через специфіку тембрального забарвлення й завдання, які постають перед виконавцями. Головна мета таких об'єднань – утворення ефекту недосяжного в інший спосіб (сформувати значний об'єм без втрати тембральної єдності; позбавити звучання відтінку суб'єктивності без втрати ефективного виділення матеріалу; додати надзвичайної променистості, яскравості темі тощо). Цим аспектам музикознавці, фактично, не приділяють уваги. Єдиний момент, який серйозно привернув увагу дослідників, є суб'єктивність чи об'єктивність такого соло. Г. Благодатов [22] та О. Жарков [71, 68] вказували на свідоме уникнення індивідуального начала, нівелювання персоналізації висловлювання, які б народило використання соло одного інструмента. Залучення композиторами подвійного, а не одинарного соло з притаманним першому дещо узагальнюючого характеру має на меті «підняття» його над дійсністю, додати об'єктивності звучанню. Як приклади дослідники наводили самий початок опери М. Мусоргського «Борис Годунов» і початок П'ятої симфонії П. Чайковського. В обох випадках логічним здавалося б використання соло одного інструмента. Але очевидно це створило б надмірну суб'єктивність, тож оркеструвальники віддають перевагу подвійному соло<sup>33</sup>.

Складність групових соло полягає в колективній відповідальності, але технічною бездоганністю й надвисокою якістю виконання завдання не обмежуються. Потрібно знайти спільний знаменник між усіма, досягти ідеального злиття інструментів, однаково відчутти музику, створити єдину емоційну хвилю, утворити синхронні злети та спади, а відтак сформувати об'єднаний, а не подрібнений музичний образ. Сукупність якостей забезпечує справжнє злиття кількох однакових інструментів в один над-інструмент.

---

<sup>33</sup> Потрібно підкреслити, що залучення термінів «одинарне» і «подвійне» соло, їх протиставлення, детальний розгляд варіантів оркестрування, порівняння емоційної складової двох різновидах соло у зазначених працях відсутнє.

**Quasi соло**<sup>34</sup> – це гра інструмента на тлі фонового супроводу, який виступає у безумовно підлеглий ролі першому і, фактично, не утворює самостійної лінії завдяки однорідній, нейтральній барві. Утворюється ефект відтінення, який тільки сильніше виділяє соліста. У супроводі уникаються яскраві, пізнавані тембри, що здатні відвернути увагу від соліста. Основною метою використання quasi solo є максимально рельєфне (завдяки нейтральному тематичному, тембровому, ритмічному, фактурному та ін. фону) виділення соліста<sup>35</sup>. Принциповим є факт, що для тлом для quasi соло композитор має обрати максимально нейтрально-розосереджений, а не типізований тембр. Наприклад, ледь чутне тремоло ударних або струнних інструментів, коли чітко ідентифікувати інструменти тяжко. Згадаймо симфонічну поему Р. Штрауса «Тіль Уленшпігель» (від т. 14) – яскрава, насичена хроматикою, така, що охоплює кілька октав, тема у валторни solo (*mezzo forte*) на тлі незмінної терції у скрипок тремоло (*piano*). Тож вибір тембру для фонового звучання потребує значної уваги оркеструвальника. Адже не кожний інструмент здатен «приховати» свою специфіку: малий барабан занадто яскравий, тож у такій ролі менш вірогідний або, принаймні, має грати *senza corde*. Доцільною є сурдина – вкрита тканиною литавра, контрабас *con sordino*, застопорений звук на валторні, підготовлене фортепіано із монетами під струнами, високі флейтоподібні ноти (флажолети) на скрипці тощо. Мета всіх приготувань – замаскувати звичний для слуху тембр супроводу, уникнути його ідентифікації. Тому кожний з отриманих ефектів яскравий насамперед завдяки співставленню з неспотвореним звучанням: тіньовий «двійник» утворює довершене тло для соліста, який лунає звичним, чистим, незамаскованим тембром.

<sup>34</sup> М.С.Скребкова-Філатова використовує термін «“гранична” форма» [146, с. 172], маючи на увазі розвинутий речитатив-монолог із край статичним супроводом.

<sup>35</sup> Своєрідним quasi solo, очевидно, можна назвати випадок «маскування» характерного, впізнаваного тембру. У такий спосіб навіть акомпанемент набуде цілком несподіваного значення й саме завдяки незвичній барві приверне до себе значну увагу. Такий випадок можна назвати «алхімію тембрів» – термін М. Жубера [192], який залучав його для опису обману слуху: чується один тембр, а втілює його неочікуваний інструмент. Це перетворює супровід на специфічне соло (згадаймо «гуселі» в опері М. Глінки «Руслан і Людмила», відтворене арфою і фортепіано, «флейти» у «Скіфській сюїті» С. Прокоф'єва, втілені флажолетами струнних).

### 1.2.3 Драматургічні функції соло в оркестровій композиції

Залежно від впливу на драматургію композиції і місця залучення, абсолютне соло поділяється на *початкове*, *серединне* та *прикінцеве*. Такий поділ має універсальний характер, оскільки може застосовуватись у творах різних авторів і стилів, включно з розглядом і аналізом драматургічної функції, враховувати фактурні й темброві аспекти викладу в оркестрі.

Поділ одноголосся на групи зустрічається в працях музикознавців. Так, М. Скребкова-Філатова розрізняє три варіанти одноголосся: тема-теза, епічне обрамлення (в першу чергу стосовно творів Й. С. Баха) та ліричний відступ. Як окремий вид розглядаються одноголосні речитативи, які, на думку дослідниці, втілюють «“розширену” й водночас хистку нестійку гомофонію» [146, с. 172]. Гадаємо, що запропонований поділ позбавлений універсальності. По-перше, головну увагу дослідниці сконцентровано на фактурній складовій одноголосся в умовах гомофонії. По-друге, в центрі уваги авторки – у першу чергу фортепіанні твори, а оркестровим композиціям та особливостям викладу уваги приділено менше. По-третє, «епічне обрамлення» екстрапольовано лише на творчість Й. С. Баха.

У пропонованій дисертації увагу сконцентровано саме на оркестрових творах, і фактурна складова розглядається як спосіб практичного втілення драматичної складової. Розгляд драматургічної функції соло видається виправданим з урахуванням того, що виклад в оркестрі має особливу виразність.

*Початкове абсолютне соло* означає, що твір розпочинає один-єдиний інструмент без супроводу. Це соло виступає як:

- *символ* – концентрована рефлексія музичного образу композиції, згущення типових інтонаційних чи ритмічних формул (І. Стравінський, балет «Весна священна» – фагот solo);
- *настрій* – втілення загальної атмосфери твору, його характеру (К. Дебюссі, «Пополудневий відпочинок фавна» – флейта solo);

– *ідея* – викладення головної тези твору (Г. Малер, перша частина П'ятої симфонії – труба solo);

– *звукобразжальний чинник* – відтворення звукових явищ (К. М. Вебер, Увертюра до опери «Оберон» – валторна solo);

– *формотворчий елемент* – побудова композиції (Г. Малер, перша *Nachtmusik* із Сьомої симфонії, дві валторни soli – *aperto* й *coperto*).

Залежно від значення початкового абсолютного соло, воно може ставати:

– *імпульсом*, що стає поштовхом для розвитку (Е. Гріг, фортепіанний концерт – литавра solo; Г. Малер, Скерцо із Другої симфонії – литавра solo); чи експонує початок пошарового викладення матеріалу (Г. Малер, Скерцо з Сьомої симфонії – литавра, потім низькі струнні, знову литавра, знову струнні, литавра, валторни, литавра, струнні, кларнети, валторни, флейти, скрипки...);

– *тематичним зерном*, коли початкова ритмо-інтонація є зародком тематичного матеріалу, містить характерні ритмічні формули (Й. Брамс, Другий фортепіанний концерт – валторна solo; І. Стравінський, «Весна священна» – фагот solo);

– *вступом*, утворюючи контраст із наступним матеріалом, відтіняючи його (Л. Бетховен, Скрипковий концерт – литавра solo) або, навпаки, налаштовуючи на нього (Г. Малер, перша *Nachtmusik* із Сьомої симфонії, дві валторни – по черзі – soli).

Під *серединним абсолютним соло* розуміється випадок гри одного інструмента без супроводу в будь-який момент розгортання музики, крім самого початку й миті закінчення твору. Цей вид соло може:

– виконувати функцію *підкреслення*: нового епізоду в формі (М. Равель, «Alborada del Grazioso», ц. 9, перед середнім розділом форми – фагот solo; Ф. Ліст, Перший фортепіанний концерт, літера «Н» – трикутник – початок скерцозного розділу в одночастинній формі; Г. Малер, третя частина П'ятої симфонії перед кодою – великий барабан solo); експонування тематичного матеріалу (Р. Штраус, симфонічна поема «Тіль Уленшпігель», поява другої теми у кларнета-піколо solo). Також серединне соло може вживатися задля

виділення особливо ніжних, ліричних відтінків висловлювання (Л. Бетховен, друга частина Першого фортепіанного концерту, т. 93 – кларнет solo; Ф. Ліст, Другий фортепіанний концерт, тт. 9–12 – кларнет solo; Г. Малер, третя частина П'ятої симфонії, перед ц. 11, цц. 27, 28 – валторна solo );

– ставати *провісником* переломного моменту розвитку (Л. Бетховен, перша частина П'ятої симфонії, початок репризи – гобой solo) або залучення нової дійової особи (Р. Штраус, симфонічна поема «Дон–Кіхот», експонування теми Дон–Кіхота; початок I варіації – віолончель solo);

– посилювати *концертування* – зростання ролі кожного окремого виконавця у складі оркестру, розхитування монолітності останнього (Г. Малер, початок Дев'ятої симфонії – віолончелі, потім валторна, знову віолончелі, далі арфа, валторна з віолончелями і контрабасами, потім долучається друга валторна, арфа, альти... Г. Малер, Скерцо з Сьомої симфонії – початок; Г. Малер, перша *Nachtmusik*, перед ц. 96 – перегукування низки солістів без супроводу: труба, гобой, труба, кларнет, флейта);

– посилювати *концертність* через активізацію чистих тембрів яскравими регістровими, динамічними співставленнями, підкреслювати діалогічність у середині оркестру, надавати оркестровій тканині загалом більшої барвистості й рельєфності (Й. Брамс, Скрипковий концерт, початок другої частини (також на початку репризи) – солюючий гобой тривалий час та інші дерев'яні духові інструменти. Й. Брамс, початок третьої частини Другого фортепіанного концерту, де інтра-соліст (віолончель) розпочинає діалог не з екстра-солістом (фортепіано), а з іншими інтра-солістами: фаготом, потім гобоєм);

– виступати *фактурним прийомом*, коли один голос протиставляється багатоголосому викладу оркестру (Г. Берліоз, перша частина Фантастичної симфонії, тт. 232–233 – валторна solo; А. Брукнер, фінал Третьої симфонії, літера «М» – після *tutti* литавра solo на *pianissimo* грає кілька звуків; Л. Бетховен, фінал П'ятого фортепіанного концерту, тт. 450–452, коли після *tutti* фагот solo грає кілька тактів на *piano*);



– сприяти *утворенню форми* в композиції, яка почалась абсолютним соло (Г. Малер, перша *Nachtmusik* із Сьомої симфонії; Г. Малер, друга частина Четвертої симфонії; К. Дебюссі, «Післяполудневий відпочинок фавна»);

– бути складовою частиною *diminuendo* в оркестрі, навіть короткотривалого, через те, що соло дозволяє звести загальну гучність до абсолютного мінімуму (Г. Малер, перша частина Четвертої симфонії, тт. 71–72 – контрабас solo), особливо у протиставленні з абсолютним максимумом – *tutti* (Г. Малер, Скерцо із Сьомої симфонії, тт. 157–158 – кларнет solo);

– виступати *перемикачем тональності*, коли нова, зазвичай, підкреслено далека від попередньої тональність не сприймається як «чужа» завдяки концентрації слухача на чистому тембрі (Ф. Шуберт, перша частина Незакінченої симфонії, подвійне соло валторн – перехід до побічної партії в *G Dur* або Л. Бетховен, фінал П'ятого фортепіанного концерту, тт. 242–243 – валторна solo, де співставлено *C Dur* із *As Dur*).

Окремо варто акцентувати увагу на відмінності початкового й серединного соло. Перше тільки готує звучання композиції, лише налаштовує на сприйняття твору. Слухач ще не знає, яку роль початкове соло відіграє у драматургії композиції. Початкове соло – це перший етап експонування теми з її наступним розвитком і трансформуваннями. У той же час серединне соло *може* набувати значення радикального повороту – нова музична тема або відома вже на цей момент інтонація по-іншому сприймаються в середині твору. Це підкреслює межу між частинами-етапами музичного процесу завдяки граничній темброво-фактурній відмінності *solo* – *tutti*.

Варто звернути увагу на ще один важливий чинник серединного соло – його здатність розріджувати найграндіозніше звучання, привносити до звучання великого симфонічного оркестру не просто відтінки, а справжні барви. Це особливо відчутно в пост-романтиків, у творах композиторів початку ХХ століття – І. Стравінського, М. Равеля, С. Прокоф'єва та ін. Але й раніше можна знайти приклади магічної дії оркестрових солістів у симфонічних творах. Адже в'язкість і густина оркестровок Р. Шумана пов'язана як із

постійними дублюваннями духових і струнних, так і майже тотальною відсутністю чистих тембрів, здатних «розбавити» звучання, додати йому повітряності й дихання. Абсолютні *solі* в оркестрових творах Р. Шумана – практично відсутні, а солюючі тембри на диво нечасті. Концерт для фортепіано з оркестром є винятком за кількістю інтра-солістів, тож хоча абсолютне соло не використано жодного разу, партитура часом ніби сяє завдяки сузір'ю солюючих тембрів. Але за рахунок не тільки блиску позаоркестрового соліста, а й гобоя і кларнета – двох інтра-солістів, – які, підміняючи один одного по черзі й разом в усіх розділах форми, створюють справжнє оркестрове диво. Примітно, що у кодї першої частини, фактично, звучить соло всієї групи дерев'яних духових інструментів як своєрідна кульмінація саме їх узагальненого тембру, як продовження солювання гобоя у першому викладі у головній партії в експозиції. Таким чином, утворюється рельєфна лінія: початок – гобой, у розробці – діалог гобоя і кларнета, у кодї – солювання всієї групи дерев'яних духових інструментів. Вельми нечастий у Р. Шумана випадок сприймається тим сильніше й неочікуваніше.

Й. Брамс знаходить свій шлях подолання властивої його стилю певної густини в оркеструванні. Композитор часто вживає «напів-тутті», які не утворюють надконтраст, а залишають простір для маневрування в процесі розгортання матеріалу. «Напів-тутті» формують в середині оркестрової тканини пропуски, паузи. Це надає оркестровому звучанню «дихання», дозволяє побудувати масивну, густу, але не перевантажену, як у Р. Шумана, вертикаль.

Та найбільш радикально вчиняють пост-романтики, які розбавляють грандіозне звучання оркестру незліченними *solі* із неймовірним тембровим, фактурним, регістровим розмаїттям в першу чергу абсолютними *solі*. Це відкриває колосальну гаму відчуттів і емоцій.

*Прикінцеве абсолютне соло* найменш поширене, що пояснюється особливою специфікою самотнього кінцевого звучання багатоголосної композиції. Адже початок без супроводу відкриває більш логічний шлях розгортання через можливість трактовки самотнього звучання як імпульсу для

розвитку. Одноголосне ж закінчення симфонічного твору є надто специфічним, воно прозвучить підкреслено самотньо. Одинокому звучанню напевно не вистачатиме об'ємності, завершеності, тож такий спосіб можливий для виказування особливої емоції, як варіант спеціальної програми. Через це приклади прикінцевого соло нечасті. Як випадки абсолютного прикінцевого solo варто вказати закінчення другої частини П'ятої симфонії Г. Малера: удар литаври ставить крапку в буремній історії. Фінальний удар справляє враження остаточного вироку, такого, що не підлягає оскарженню за будь-яких обставин. Порівняємо із закінченням першої частини, яке оркестровано *sforzando* низьких струнних. Закінчення другої частини – дві ноти у струнних і заключний, третій звук – резольюція соліста. У цей удар він вкладає всю силу, всю енергію попереднього розвитку: сумніви – геть, *це – крапка!* Ймовірно, надання такої «персоналізації» фінальній ноті пов'язано з бажанням піти від «колективного розуму». Зіштовхується неймовірний вир енергій, але прийняти остаточне рішення й винести вирок всьому має лише одна дійова особа.

Інший – цілком протилежний за художнім задумом – випадок абсолютного прикінцевого соло чуємо в «Das Irdische Leben» з циклу «Чарівний рік хлопчика» Г. Малера. Приниклива й щемлива історія хлопчика закінчується трагедією. Надрив, драматичність раптово стихають у кінці, віддзеркалюючи дедалі слабшуючу дитину. І прикінцеве абсолютне соло тарілки на *pianissimo* – це жалобний дзвін пам'яті дитини. У ледь чутному ударі сконцентровано персональне ставлення композитора до історії, втілено його власний біль. Вражаючий ефект, майстерно переданий єдиним ударом у тиші...

Дещо поширенішим, зокрема, і у Г. Малера, є соло як *прикінцевий соло-ефект*. Згадаймо *Allegretto* з Третьої симфонії, де в останніх трьох тактах частини звучить quasi соло скрипки. Заключну ноту підкреслено завдяки акцентному дублюванню арфи. Композитор виокремлює тембр скрипки як абсолютизоване усвідомлення граничної тендітності звучання взагалі, «розтавання» музики в просторі, її затихання, як намагання опанувати небесно-високе. Цей ефект цілком досягається завдяки звучанню однієї скрипки.

Останній акцент не руйнує це враження, а лише підкреслює факт *закінчення* частини, наскрізь пройнятої чисельними соло скрипки, гобоя, флейти, арфи...

Інший варіант прикінцевого соло-ефекту утворюється тоді, коли композитор оркеструє останні такти таким чином, що на слух сприймається звучання лише одного інструмента, хоча візуально їх декілька. Наприклад, Скерцо з Другої симфонії Г. Малера, де останній удар там-тама беззаперечно виділяється на тлі кількох духових інструментів і арфи. Там-там звучить підкреслено-довго й перебиває духові інструменти своєю вібрацією. Арфа ж утворює короткий акцент *sforzando* і не «конкурує» більше, ніж одну вісімку. При прослуховуванні скерцо складається враження, що існує тільки тривалий фінальний удар там-тама, у вібраціях якого ледь чутні відлуння-спомини інших тембрів... Тож слух «спростовує» зір.

Зрозуміло, що вибір композитором тембру для *абсолютного соло* заслуговує особливої уваги. Це питання практично не вивчене, на відміну від аналізу барви солюючого тембру, який здійснювало чимало авторів [22, 21, 31, 32, 118, 183 та інші]. Обрання тембру для втілення абсолютного соло впливає із специфіки звучання окремих інструментів і значною мірою залежить від місця використання соло. Так, для початкового соло більш типові яскраво забарвлені тембри, такі, що з легкістю ідентифікуються слухом. Тож серед найпоширеніших солістів в оркестрі є литаври, валторни і труби, дещо рідше дерев'яні духові і мало характерні струнні інструменти. Це пояснюється, поперше, традиційним ставленням до духових як до солістів і ансамблів, а не як хористів (це притаманно струнним інструментам, які інтерпретуються насамперед як групові інструменти). Сольне ж використання одного струнного набуває поширеності значно пізніше, ніж духового інструмента.

Друга причина, мабуть, криється у більш інтенсивному й характерному забарвленні, що мають духові, а також сильнішому ступені контрастності в середині духової групи. Поява скрипки *solo* без супроводу видається *занадто* тендітною відносно цілого оркестру, на відміну від сильніших труб, валторн чи литавр. Тембральна відмінність між інструментами в середині струнної групи

значно менша, ніж між духовими інструментами, а отже, слух чіткіше виокремить тембр духового, ніж тембр струнного інструмента. *Більша диференціація уможлиблює яскравішу асоціацію пари тембр – образ*<sup>36</sup>.

У той же час для *серединного* або *прикінцевого соло* інструменти різних оркестрових груп залучаються приблизно однаково часто; вибір конкретного тембру значною мірою залежить від необхідної емоційної палітри, яку має донести до слухача це соло. У ліричній частині поширенішими будуть соло струнних або дерев'яних інструментів, у драматичній – соло ударних та мідних духових інструментів. Потрібно пам'ятати про надзвичайну контрастність зіставлення одного струнного інструмента й усієї групи струнних.

Звучання струнного інтра-соліста як у випадку абсолютного соло, так і солювання із супроводом утворює неповторний відтінок, надає звучанню інтимності, особливої відвертості. Ці чинники роблять *один* струнний інструмент в оркестрі дуже поширеним у другій чверті XIX століття. Пригадаймо увертюру до опери «Вільгельм Тель» Дж. Россіні – 5 солюючих віолончелей; симфонію «Гарольд в Італії» Г. Берліоза – альт solo; симфонічні поеми «Угорщина», «Орфей» Ф. Ліста; Перший концерт Ф. Ліста – на тлі мелодії у фортепіано грають дві скрипки в унісон та тривале solo альта; Другий концерт для фортепіано з оркестром Й. Брамса, де у третій частині тривале solo віолончелі; «Італійська серенада» Г. Вольфа із розгорнутим solo альта; симфонії Г. Малера в із абсолютним solo контрабасу у першій частині Четвертої симфонії, абсолютним solo альта в третій частині Сьомої симфонії; скрипку solo у симфонічних поемах Р. Штрауса «Життя героя» та «Дон Жуан», альт і віолончель soli у «Дон Кіхоті».

Соло неоднаково поширено в різних жанрах симфонічної музики. Найчастіші випадки соло в оркестрі – в інструментальному концерті та концерті для оркестру. Це пояснюється тим, що «дух змагання» є природнім саме для цього жанру, в якому діалоги між інтра-солістами, між інтра- та

<sup>36</sup> Детальний огляд літератури з питання «тембру» – див у Додатку Б. Потрібно зазначити, що і за такого детального вивчення тембру, залежність між тембром і соло в оркестрі практично не вивчено. Тож запропонований аспект видається вельми потрібним.

екстра-солістами часом просочують твір. Згадаємо діалоги литавр і фортепіано в П'ятому концерті Л. Бетховена, гобоя і скрипки у Скрипковому концерті Й. Брамса, скрипки, віолончелі та фортепіано у Другому концерті П. Чайковського, інтра та екстра скрипок у Скрипковому концерті І. Стравінського. За умови екстра-соліста струнника, інтра-соліст – звичайно духовий інструмент, що робить їх співставлення більш підкресленим (згадаймо солювання гобоя у Скрипковому концерті Й. Брамса). А якщо позаоркестровий соліст не входить до складу оркестру (фортепіано), то і вибір соліста в середині оркестру значно більш довільний (пригадаймо литаври у фіналі П'ятого концерту Л. Бетховена, кларнет у другій частині Першого концерту Л. Бетховена, віолончель в Другому концерті Й. Брамса, скрипку в Другому концерті П. Чайковського та ін.).

*Значна тривалість інтра-солювання, поєднана з незмінністю провідного тембру в оркестрі, утворює жанрове відхилення одинарного концерту в подвійний.* Такі випадки зустрічались і раніше – у другій частині Першого фортепіанного концерту Л. Бетховена, третій частині Другого фортепіанного і другій частині Скрипкового концертів Й. Брамса. У другій частині Другого фортепіанного концерту П. Чайковського є відхилення в жанр потрійного концерту; кожен із солістів – фортепіано (екстра-соліст) та скрипка і віолончель (інтра-солісти) – мають розгорнуті каденції!

Інколи композитори свідомо залучали оркестровий інструмент-дублер соліста задля створення діалогу або з метою особливих, зокрема стереофонічних ефектів. У Скрипковому концерті І. Стравінського позаоркестровий соліст утворює дивовижні за тривалістю і віртуозністю діалоги-перегукування із оркестровим скрипалем-солістом; обом акомпанує оркестр. Тож особливістю Скрипкового концерту І. Стравінського є заміна контрастно-тембрових темброво-тотожними співставленнями, що утворює своєрідну стереофонію, поєднує, а не протиставляє двох солістів, а – ширше – соліста й оркестр.

Соло як спеціальна оркестрова техніка може набувати такого великого значення, що стає справжньою *рушійною силою еволюції оркестрування*. Вкажемо на фортепіанні концерти Л. Бетховена, коли розвиток оркестру, оновлення його звучання та модифікація функцій інструментів відбувається у вкрай стислий термін. Соло стає визначальним імпульсом ґрунтовних змін у звучанні оркестру. Швидкість подібних трансформацій, фактично, не матиме аналогів в історії оркестру і вкотре підтверджує еволюцію соло як в окремому жанрі (інструментальний концерт), так і в оркестрі загалом.

### 1.3 Соло в історії оркестру

Розвиток оркестру – складний процес, який відрізняє значна неоднорідність. Запропоноване у дисертації структурування історії оркестру крізь призму функції соло дозволяє досліджувати процеси як узагальнено, так і в деталях. Адже вивчення ролі, яку відігравало соло на різних етапах еволюції оркестру, розгляд історичних умов, за яких воно народжувалося, формувалося, розвивалося й видозмінювалося, з'ясування впливовості соло як особливого технічного і виразного прийому оркестрового викладу, дослідження взаємозалежності трансформації соло й оркестрового мислення – все це сприяє розумінню соло як справжнього рефлексора еволюції оркестра і стає підтвердженням системної залежності між розвитком інструментального соло і симфонічного оркестру.

Попри зазначену раніше концентрацію основної уваги в дисертації на періоді кінця XVIII – початку XX століття, з метою досягти відповідної глибини дослідження, потрібно прослідкувати трансформацію соло в контексті всієї історії існування оркестру.

#### 1.3.1 Чинники зародження, становлення й трансформування соло

На формування соло в оркестрі як **першої групи чинників** можна визначити організацію соціуму, погляди мислителів щодо особистості, її

взаємодією із спільнотою. Ці погляди коректно екстраполювати на відносини в площині соло-оркестр, де соло уособлює індивідуум, а оркестр – суспільство чи природу. Протиставлення в середині оркестру пульсації дихання одного інструмента-індивідууму унісонно-злагодженому диханню оркестру – це значний ризик руйнування єдності, абсолютно не характерний для епохи Просвітництва. У випадку інтенсивного інтра-соллювання занадто «активне» соло могло б утворювати внутрішні протиріччя в оркестрі, здатні розхитати стабільну структуру класичного оркестру-соціуму. Через це абсолютне соло в оркестрі до кінця XVIII століття було рідкісним і практично не впливало на звучання оркестру. Зміна ставлення до індивідууму і його ролі в суспільстві природньо приводило до трансформування значення соліста в оркестрі. Протиріччя, а часом і конфлікт між одинаком і всесвітом (чит. між солістом і оркестром) стало віддзеркаленням нових відносин у суспільстві першої чверті XIX століття.

Вкажемо також, у цьому контексті, на затвердження самостійності оркестру (поза театром чи церквою) в процесі відходу від супровідної ролі, який став дуже інтенсивним у 40-50-х роках XVIII століття. Оркестрові *solì* можуть вважатись на цьому етапі своєрідним заміном людського голосу без зламу природної функції супроводу<sup>37</sup>. Безумовно, що трансформація суспільства опосередковано знаходило своє відображення на переоцінці ролі, яку відігравав оркестр у житті європейських країн.

Отже, соло як специфічна оркестрова техніка не може розглядатися поза контекстом відносин у суспільстві і опосередковано репрезентує розвиток філософської думки у площині особа-суспільство. Трансформація ступеню контрастності або навіть конфліктності у площині особа-суспільство відображається на розумінні оркестру. Це своєю чергою проявляється в

---

<sup>37</sup> Певною мірою така думка перегукується з міркуваннями В. Конен щодо формування інструментального тематизму в новому симфонічному стилі. Із плином часу поетичний текст арії невпинно втрачав своє змістовне значення, центр тяжіння переміщувався в музику і «сам “програмний елемент” (тобто поетичний текст) перестає бути необхідністю» [84, с. 139]. Цілком можна провести паралель між описаним В. Конен процесом народження інструментальної музики загалом і формуванням гри соло в середині оркестру. Адже один інструмент за цілковитого мовчання інших оркестрантів так само поступово, крок за кроком, десятиліття за десятиліттям, «втрачав» імперативність щодо перманентного вилетіння в канву ліній інших виконавців.



модифікації ролі окремого інструмента в загальній організації оркестру. На ранніх етапах ризик розхитати встановлену гармонію перешкоджає зайвій самостійності. Надалі можливість трактування оркестру як колективу солістів стає цілком можливою. Перехід від першого до другого є доволі стислим і охоплює приблизно XIX століття.

Становлення соло і трансформація ролі оркестру у суспільстві має безпосередній зв'язок з розвитком оркестрового мислення, що відображається на тембровій і технічній складових симфонічного твору (див. Д. Житомирський [72, с. 174], О. Дейчук [50, с. 169], Ж. Ж. Веллі [224, с. 8]). Останній дослідник яскравою ознакою перевтілення також визначав фактуру. Схожої думки дотримувалися М. Скребкова-Філатова й С. Коробецька. Українська вчена розглядає соло в оркестрі як фактурний прийом, що мав емоційні й виразні складові. «Особливо вражаючим за принципом фактурного контрасту стають *одноголосні* <...> фрагменти в оркестрових творах» [92, с. 76]. Дослідниця підкреслювала, що «саме завдяки <...> типу фактури і тембровому забарвленню інструмента, який солює, уособлюється індивідуально-особистісне начало» [там само, с. 76].

Цілком погоджуючись із С. Коробецькою, зазначмо кілька важливих речей. Жодного разу термін «соло» не було використано. Тож *соло* не інтерпретувало як *особлива оркестрова техніка*, а розумілось як звичайне варіювання фактури. Такий підхід видається дещо завузьким, адже одноголосся у фортепіанному творі і соло в оркестровій композиції вельми різні, в першу чергу через емоційний вплив – вони не можуть розглядатись тільки у площині фактури. Тому такий підхід є лише частиною цілісного розгляду соло-техніки в оркестрі. М. Скребкова-Філатова теж уникала терміну «соло». Розглядаючи випадки одноголосся в оркестрі, дослідниця їх характеризувала як «вкраплення», «монолог», «речитатив» [146, с. 168] і лише раз вжила «соло».

Другий момент, який привертає увагу в працях дослідниць, – це трактування соло лише як головної тези-ідеї твору. Варто зазначити, що

початкове соло має значно більше варіантів свого трактування, і соло-ідея стає тільки одним із його варіантів.

Фактура оркестру першої половини XVIII століття із постійними дублюваннями (між інструментами однієї групи – хоровий принцип організації групи дерев'яних духових інструментів – і між різними групами), поступово змінювався остаточним усвідомленням потреби виділення окремих пластів.

**Другою групою чинників** розвитку інструментального соло в оркестрі потрібно визначити переформатування оркестрових груп і трансформацію співвідношення між ними. Часто тотожні за функцією на ранніх етапах через переважаність унісонно-октавними дублюваннями і рідкісним розділом, оркестрові групи поступово, але наполегливо «доводили» свою самостійність. Непорушна основа оркестру – струнна група – з плином часу втратила беззаперечне домінування. Як зазначає А. Лув'є, вся еволюція оркестру – це постійний процес додавання до струнної основи інших інструментів із руйнуванням гегемонії перших [201, с. 13]. Становлення оркестрових груп як *рівних* струнній об'єктивно будувало підґрунтя для посилення діалогічності в оркестрі: мангеймці, Й. Гайдн і В. А. Моцарт продемонстрували зацікавленість до духових інструментів в оркестрі, до способів їх використання і співставлень груп в оркестрі<sup>38</sup>. Цілковита реалізація самостійності духових триватиме впродовж усього XIX століття із остаточним втіленням (зокрема з колористичною метою) в оркестрових концепціях романтиків та імпресіоністів. Л. Бетховен – перший композитор, який встановив справжню автономність духових інструментів. І внутрішньооркестрові діалоги стають характерною рисою оркестрової концепції нового часу, значно сприяли «пробудженню» соло.

Самостійність, незалежність, технічна вправність дерев'яних духових – каталізатор для виявлення неповторності барви їх звучання. Функціональна багатогранність духового інструмента, кількісне збільшення групи одночасно із

---

<sup>38</sup> Вкажемо на діалог між струнними і дерев'яними духовими в першій частині Сорокової симфонії чи знаменитий епізод із двома кларнетами, які грають у дуже різних регістрах у Тридцять дев'ятій симфонії В. А. Моцарта...

цілковитим усвідомленням виражальних можливостей інструмента, програмність і природна персоналізація виконання стали наступними чинниками для дедалі активнішого використання соло в оркестрі романтиків.

Трансформація оркестру (виділення дерев'яних духових інструментів як функціонально незалежних, аналогічна революція в мідній групі, народження ударної групи як окремого і повноцінного об'єднання) означало не тільки появу нової групи інструментів, а глибинне переформатування відносин між усіма оркестровими групами. Безумовно залежний від екстенсивізації оркестру процес сприяв залученню окремих інструментів як інтра-солістів.

Як зазначено раніше, струнні інструменти історично складали базис оркестру: їх багато, а з часом ставало все більше (на чому наголошують, наприклад, А. Карс або Н. Арнонкур). Значна кількість музикантів, організованих за хоровим принципом, дала композиторам можливість «відкрити» *divisi* струнних інструментів як спеціальний оркестровий прийом і створити додаткові пласти в оркестрі, не вдаючись до залучення нових інструментів в оркестр.

Невпинне поширення *divisi* стало безперервним стимулом і наступною причиною кристалізації соло струнного інструмента в середині оркестру. Поділ групи струнних інструментів на підгрупи вкрай епізодично зустрічався у ранньому оперному оркестрі, є рідкісним у симфонічних творах віденських класиків. За часів Й. Гайдна та В. А. Моцарта *divisi* найчастіше використовувалися у групі скрипок. Альти навіть тоді, коли б могли бути розділеними без порушення оркестрового балансу<sup>39</sup> (у головній партії Сорокової симфонії В. А. Моцарта, у фіналі Восьмої симфонії Л. Бетховена), відповідної вказівки не мали. За часів Л. Бетховена цей прийом частішає і охоплює інші групи струнних (згадаємо поділ віолончелей на дві групи на початку другої частини Сьомої симфонії Л. Бетховена). *Divisi* в Г. Берліоза ще урізноманітнилися. Не можна не вказати на хрестоматійний приклад поділу

<sup>39</sup> Н. Арнонкур зазначав стосовно розміру альтя, що за часів В. А. Моцарта домінували надвеликі, як для сьогодення альтя (до 56 см). «Вони звучали могутньо і повно» [10, с. 120]. Тож їх *divisi* виглядає цілком можливим без порушення балансу звучання.

контрабасів на чотири групи в «Ході на страту» з «Фантастичної симфонії» – до того ж стосовно тісного розташування акорду в низькому регістрі! Тут очевидне порушення всіх правил і норм оркестрування<sup>40</sup>, але отримана глуха, нерозбірлива звучність стає засобом створення музичного образу.

Тож *divisi* в XIX столітті все частіше ставали не *технічним* прийомом, а *художнім* засобом утілення відповідного образу: принципова відмінність інтерпретування *divisi* в наступних, після класичної оркестрових концепціях. Для пост-романтичного оркестру поділ будь-якої групи струнних, включно із контрабасом, на 3–4 чи навіть більше оркестрових груп став звичним явищем. Для К. Дебюссі у його нескінченних пошуках нових оркестрових барв із метою передати швидкоплинність настрою тендітні звучання розділених струнних інструментів стають характерною рисою стилю. У І. Стравінського в балеті «Весна священна» альти розділені на шість груп, до того ж поділені віолончелі і контрабаси – загалом тринадцять партій трьох оркестрових груп. Поділ усіх струнних загалом на п'ятнадцять (!) партій у балеті «Жар-птиця». Таке трансформування *divisi* відображає тенденцію до персоніфікування струнного інструмента, що спричиняє стрімке поширення залучення скрипки, альти, віолончелі і контрабаса *solі*. Н. дель Мар зазначав, що «тембр одного струнного виконавця так відрізняється від маси, яку дає вся група, що його використання на противагу всім струнним часто можна порівняти із залученням соло духового інструмента» [184, с. 66]. А О. Мессіан порівнює звучання скрипки *solо* в поемах Ф. Ліста «Угорщина» та «Орфей» із дитиною, що плаче в натовпі: «якою б слабкою воно не було, його завжди чутно...» [201, с. 36].

Із часом уможлилювалися протиставлення не у площині струнні – духові, що зустрічається вже у Ж. Б. Люллі, а у площині один струнний інструмент-вся група. Розвиток оркестру народжував якісно нові комбінування і відкривав більші можливості використанню сольного струнного інструмента.

*Divisi* – приклад поєднання *інтенсивного* та *екстенсивного* способів змін в оркестрі. З одного боку, була опора на внутрішні резерви оркестру, що

<sup>40</sup> На цей поділ контрабасів звертали увагу Ф. Вітачек, Г. Благодатов, С. Бородавкін та інші дослідники.

призводить до якісно іншого використання існуючих ресурсів. Поряд із ним існувала екстенсивізація, яка проявлялася у залученні нових інструментів і збільшенні масштабів оркестру завдяки зростанню кількості виконавців в кожній партії. Без цього була б неможлива інтенсивізаційна складова, особливо у струнній групі! Трансформація функції інших оркестрових груп також має розглядатись крізь призму цих процесів. Так, зміна ролі мідних духових інструментів в оркестрі романтиків пов'язана не так із розширенням групи, як із якісно новим можливостям хроматичних мідних. Ці тенденції стали визначальними для укріплення соло в оркестрі XIX століття.

**Третю групою чинників** розвитку соло в оркестрі є перманентне зростання виконавської майстерності й жанр *concerto grosso*. Адаже в разі звернення композитора лише до одного інструмента акцент робиться на його специфічних виразових можливостях, встановлюється практика принесення в ансамбль і оркестр, формується слухова звичка до сприймання звучання одного інструмента з його особливим і неповторним забарвленням. Цей комплекс чинників із часом уможлиблював розкриття нових можливостей інструмента в оркестровому контексті. Наприклад, перші зразки звернення до сольного тембру скрипки належать до початку XVII століття (А. Яжембский), але як концертний інструмент скрипка починала використовуватися пізніше (насамперед у жанрі *concerto grosso* – А. Страделла, Дж. Тореллі та інші). Твори для віолончелі solo з'являлися наприкінці XVII століття (річкерари Дж. Габріелі), а концертне трактування інструмента – лише у XVIII столітті.

Таким чином, використання інструмента у творах без супроводу стало першою сходинкою до майбутнього, хоча і доволі віддаленого його введення в оркестр як соліста. Відпрацювання і становлення прийомів сольної гри без супроводу сформуло слухову традицію, яку з часом було втілено в оркестрі.

Розвиток технічної майстерності виконавців стала ще однією причиною закріплення соло без супроводу. «Чим більша кількість музикантів, тим вищими мають бути вимоги виконання», – вказував Н. дель Мара [184, с. 64]. Так, у Л. Бетховена з'явилися епізоди в симфоніях, які вимагають значних

зусиль оркестрантів, аби прозвучати довершено. Вкажімо на складність контрабасових партій в швидких частинах симфоній (Третя симфонія містить кілька сторінок пасажів шістнадцятими в швидкому темпі, Дев'ята симфонія – закінчення першої частини і фінал зі стрибками контрабасів у трьох октавах у швидкому темпі. Згадаємо solo фагота в фіналі Четвертої симфонії, що й сьогодні вимагає бездоганної техніки виконавця.) Такі вимоги до віртуозності були нетипові для Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Тож навіть нерегулярне використання подібних епізодів знаменувало розуміння Л. Бетховеном значення віртуозної гри в оркестрі, а звідси – й передачі нових образів, що серйозно впливає на загальне розуміння можливостей оркестру. Ю. Крейн зазначав, що стрімкий розвиток виконавської майстерності призвів до того, що «виражальні можливості інструмента <...> значно розширилось» [93 с. 14].

Підкреслимо, що розвиток виконавської майстерності в оркестрі, особливо починаючи з Л. Бетховена, набув вигляду сталої тенденції. Композитори-романтики трактують віртуозність вже як норму. Неможливість технічно довершено зіграти окремі партії безумовно відображало на загальному інтерпретуванні твору. Згадаємо Скерцо з Другої симфонії Р. Шумана або фінал Італійської симфонії Ф. Мендельсона. Досягнення виконавських вершин у грі на окремих інструментах (Н. Паганіні, Г. Венявський) теж відображалось на оркестровій техніці, переносячи в оркестр певні віртуозно-сольні прийоми. На новому щаблі відбувалось повторення минулого, коли видатні італійські віртуози стимулювали розвиток струнного оркестру XVII століття<sup>41</sup>.

Але між XVII і XIX століттями існує суттєва відмінність. У XVII столітті віртуозність скрипалів у оркестрі відображало опосередковано, через жанр *concerto grosso* – своєрідний експериментальний майданчик можливостей інструмента. К. Губо називає *concerto grosso* новою «композиційною стратегією» композиторів [188, с. 50], що спричиняє докорінний перегляд всіх оркестрових засобів. А. Карс підкреслював, що новий оркестр як самодостатній

---

<sup>41</sup> Г. Благодатов вказує, що з іменами А. Кореллі та Т. А. Віталі пов'язане написання «сольних віртуозних партій» [22, с. 35].

виконавець порвав із становищем інструментального супроводу вокальних партій і відкрив здатність до незалежного і повноцінного функціонування. Розвиваючи думку дослідника, вкажемо, що *concerto grosso* з характерним співставленням меншої (*concertino*) і більшої (*concerto grosso*) груп струнних, а ширше – контрасту *tutti* й *solì* – створив основу для появи численних *solì* в самій гущині оркестру. У час появи й становлення цього прийому зіставлялися групи інструментів, а не окремих тембрів і оркестр. Такі контрасти стали поштовхом для глибшої тембральної диференціації і формування особливого варіанту гри в середині оркестру – абсолютного соло. Звісно, до «класичного» концерту з позаоркестровим солістом ще далеко, так само як і до регулярного залучення абсолютного соло як оркестрового, але фундамент для виділення одного тембру було успішно закладено.

На відміну від XVII століття, в першій половині XIX століття вплив віртуозно-сольного чинника стає безпосереднім і дуже значним також у груповій грі. Це, фактично, трансформувало самі способи використання оркестрових інструментів у симфонічних жанрах і сприяло затвердженню соло-техніки в оркестрі на якісно новому щаблі.

Відсутність миттєвого закріплення віртуозних прийомів у XVII столітті можна пояснити тим, що ризик розхитування молодого оркестру був незначним, і гомогенність цілого під сумнів не ставилась. У XIX столітті існував стабільний, «випробуваний часом» оркестр. Композитори не боялися експериментувати із *solì* через появу «іммунітету» до розхитування із середини.

Соло-техніка сприяла неймовірній індивідуалізації звучання й стала віддзеркалювати новий щабель еволюції оркестру. Соло в оркестрі:

– сприяло створенню нової барви (фортепіанні концерти Ф. Ліста, Р. Шумана, Й. Брамса та ін.: примат фортепіано не викликав сумніву, але численні *solì* в середині оркестру додали звучанню надзвичайної барвистості);

– гарантувало довершене виконання технічно складного матеріалу, який ризиковано давати всій групі (альт *solò* в Г. Берліоза в симфонії «Гарольд в Італії»; струнні й духові інструменти в симфонічних поемах Р. Штрауса);

– привносило риси концертності в оркестр (Й. Брамс, Скрипковий концерт, друга частина; П. Чайковський, Другий фортепіанний концерт, друга частина);

– втілювало програму, сприяло відтворенню художнього образу (Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», П. Чайковський, «Франческа да Ріміні»);

– сприяло розрідженню насиченості викладу в оркестрі (Й. Брамс, Друга симфонія, третя частина; Г. Малер, Сьома симфонія, Скерцо та ін.).

Зростання вагомості чистих тембрів і колориту звучання є **четвертою групою чинників** модифікації соло в оркестрі. Чутливість композиторів до звукової барви зростає дуже поволі. Суцільне дублювання струнних і дерев'яних духових інструментів, яке домінувало в XVII – першій половині XVIII століть, нейтралізувало різницю звучання як в середині оркестрової групи, так і між ними. В оркестрі бароко дещо посилилася увага до тембру окремого інструмента (в першу чергу духового), але диференціація відтінків в середині струнної групи залишалася вкрай малою. *Basso continuo* – темброве *ostinato* оркестру бароко. Будь-який колір на цьому тлі не прозвучить так ясно, як у класичному оркестрі, позбавленому характерної барочної в'язкості. Рідкісні випадки виключення *basso continuo* обов'язково спеціально підкреслювалися дослідниками з наголосом на незвичності забарвлення, на нетиповості ситуації (див. праці С. Бородавкіна, А. Лув'є, Г. Благодатова та ін.).

Введення в оркестр нових тембрів стимулювало сольну гру і сприяло формуванню техніки гри соло, що якісно видозмінюється за дуже короткий час – впродовж кількох десятиліть на межі XVIII -XIX століть. Адже бажання оркеструвальника зробити акцент на *особливому* забарвленні найочевидніше втілити через чисті тембри. Ю. Крейн писав, що композитори «могутньої кучки» «услід за Лістом мислили оркестр, як своєрідний ансамбль віртуозів, в якому давався широкий простір солюванню» [93, с. 8]. Тож пошуки нових барв в оркестрі стали наступною причиною формування соло в середині оркестру.

Для класичної оркестрової концепції колорит був важливим, але не визначальним. Ж. Ж. Веллі писав, що композитори доби класицизму ставили



музичну форму вище забарвлення. Композитори наступних оркестрових концепцій переглянули співвідношення форми і колориту в оркестрових творах, що призвело до зміни питомої ваги кожного.

Романтична оркестрова концепція відкривала особливе значення тембру як рівного, а не підпорядкованого гармонії, мелодії, ритму<sup>42</sup>. З'явилася потреба в експонуванні не змішаних тембрів, у майстерності уникнути поглинання одного іншим. Г. Берліоз, урівнюючи тембр з іншими засобами виразності, продумуючи взаємодію голосів-тембрів, вбудовуючи потрібні інструменти в загальну канву звучання, переосмислював існуючі прийоми письма і створив нову техніку оркестрових поєднань.

В оркестрі К. Дебюссі особливого значення набули лейттембри. Звісно, така техніка не нова – численні приклади можна зустріти у багатьох інших композиторів. Але незвичною стає прив'язаність окремих тембрів – флейти, валторни, труби тощо – до одного твору, інтерпретація відтінку-тембру як своєрідного абсолюту конкретної композиції (наприклад, флейта в «Пополуденному відпочинку фавна»).

Використовуючи стосовно постромантичної оркестрової концепції вираз Р. Лейбовіца «туттійне оркестрове мислення», можна побачити поєднання наприкінці XIX століття соло-техніки з тутті-технікою. Наслідком такого симбіозу, на думку дослідника, стає утворення острівків соло в середині величезного оркестрового апарату як «спроба втілити якість ніби-камерної-музики в царину симфонічного (чи оперного) оркестру» [200, с. 54]. Таким чином, стає зрозумілою дивовижна і навіть парадоксальна тенденція стимулювання соло-техніки самим фактом формування гігантського четверного чи п'ятірного складу оркестру, гіпертрофоване *tutti* якого *посилує* тендітність *solì!* Значення останніх – противага, урізноманітнення звучання, утворення неймовірної сили контрастів.

---

<sup>42</sup> О. Жарков вказував, що «тембр просочує всі засоби виразності, розчиняється в них, стаючи невід'ємною частиною звуку-гармонії-фактури-форми».[68, с. 275].

Інше співвідношення між засобами виразності, які тембр «зсунув» у XIX столітті, заклало основу всієї подальшої еволюції оркестру. Зокрема, таким проявом став дедалі сильніший зв'язок між окремим інструментом і символічним його значенням. Г. Дмитрієв писав про необхідність враховувати драматичну асоціативність, що «обумовлює ефект інструментальної персоніфікації» [56, с. 17], який може бути імплементований стосовно будь-якого інструмента чи цілої групи, якщо вони звучать в унісон. Також дослідник підкреслював, що найкращі для персоніфікації – «чисті тембри – сольні або групові, але не комбіновані» [56, с. 18]. С. Бородавкін використовував термін «тембро-характер» [26, с. 21]. Залежність між тембром і асоціацією, яку він породжує, неоднакова стосовно різних інструментів: орган – християнство, Бог; труба – заклик, дієвість; валторна – полювання, пасторальні сцени. Струнні інструменти менш прив'язані до конкретних образних сфер. Усі описані вище процеси сприяли виведенню соло-техніки в оркестрі на нові, вищі шаблі.

Не можна не зазначити важливу роль оперного жанру в становленні інструментального соло в оркестрі. Попри значну несамостійність оркестру в театрі XVII століття, солювання в оркестрі, яке зрідка зустрічалося (С. Бородавкін указував на опери А. Лотті, Дж. Полізелло та ін. [26]), часом відображало характер персонажа. Тож поволі формувалися певні асоціації, утворювалось підґрунтя для розвитку художніх образів, стимулювалася віртуозність викладу – це також певним чином сприяло солюванню в оркестрі.

Отже, головними причинами формування й розвитку соло в оркестрі є:

- генетично-обумовлена функція супроводу для оркестру: соло в оркестрі стає своєрідним заміником людського голосу. У процесі встановлення самостійності оркестру воно дозволяє закріпити його незалежність, але зберегти типовість функціонування;

- розвиток соціуму і відносин індивідуум-суспільство: поглиблення контрастності аж до конфліктності у тандемі відображається на трактуванні оркестру, підході до оркестрових технік і ролі окремого інструмента;

- модифікація оркестрових фактур;

– трансформування функціональних ролей окремих груп та інструментів, викликані екстенсивними й інтенсивними чинниками: кількісне зростання оркестру та формування додаткових повноцінних інструментальних груп порушує беззаперечне домінування струнних інструментів;

– невідпинний розвиток віртуозності, що зумовлює зростання індивідуальної виконавської і технічної майстерності, стимулює актуалізацію концертності в самій середині оркестру й, відповідно, активує солювання окремих голосів-інструментів;

– солювання в оперному оркестрі із експонуванням персонажа не тільки у вокальній, але і в інструментальній площинах, утворення низки асоціацій;

– посилення колориту в оркестрі й нове значення тембру: бажання композитора підкреслити контрастність, відтінити барву одного тембру іншим, зробити акцент на особливому відтінку; переосмислення співвідношення понять форма-колорит;

– еволюція струнної групи, яка проявляється в кількох площинах:

а) через появу творів для окремих струнних інструментів без супроводу, що дало змогу відшліфувати технічні й виражальні прийоми, сформувані слухову звичку до забарвлення окремого струнного інструмента;

б) через *divisi* струнних інструментів, що утворює значну кількість пластів, змінює монохромність групи без залучення зовнішніх ресурсів аж до окремих партій-соло в кожного виконавця чи «ніби ансамблів» в оркестрі;

в) через жанр *concerto grosso*, який формує засади групових співставлень в оркестрі, стимулює тембральну диференціації як базу формування солістів.

### 1.3.2 Соло у фазах розвитку оркестру

Модифікація оркестру впродовж перших двох століть його існування відбувалася поетапно, із значними проміжками між кожним наступним етапом. Від К. Монтеверді, якого вважають «батьком» оркестру і від якого пропонують вести відлік оркестрових концепцій ряд музикознавців (Ж. Ж. Веллі, К. Губо,

А. Лув'є), до оркестру Ж. Б. Люллі, з ім'ям якого окремі дослідники пов'язують наступні якісні зміни в історії оркестру (наприклад, С. Крюкенберг), а потім до оркестру Й. С. Баха й Г. Ф. Генделя, яких Г. Благодатов назвав «завершувачами першого періоду оркестру», [22, с. 64] – приблизно півстоліття.

Зроджувалися й перманентно розвивалися оркестрові техніки, зокрема і техніка гри соло в середині оркестру. Їх зміна відбувається у просторі розвитку симфонічного оркестру, тож обидва процеси були нерозривно пов'язані.

Запропоноване раніше визначення оркестрової концепції передбачає, що комплексна дія значної кількості немюзичних і музичних чинників формує окремі періоди в історії оркестру. Логічно здійснити подальше узагальнення завдяки об'єднанню на наступному щаблі кількох оркестрових концепцій у фазу: принципова відмінна роль соло в ранньому і в пізньому оркестрах дає підстави для дихотомічного поділу всього часу його існування.

Подібний поділ історії оркестру зустрічається в дослідників; примітно, що вибір критерію дуже залежить від кута аналізу. А. Карс здійснив такий поділ на основі переосмислення функцій інструментів в оркестрі. Дослідник вважав, що: «коли одна частина інструментів починає *акомпанувати* іншій, то шлях до сучасного оркестрування вже відкритий» [78, с. 114]. Л. Гуревич пропонував розмежувати «життя» оркестру на два періоди у зв'язку із вилученням у середині XVIII століття *basso continuo* [49, с. 11]. М. Беккерман [177] розрізняє оркестр, який акомпанує, і оркестр самостійний (друга половина XVIII століття). С. Коробецька [92] виділила два принципових етапи розвитку оркестру за технікою оркестрування.

Концентрація уваги в дисертації на соло природньо зумовило вибір на останньому як основі періодизації історії оркестру. Роль соло принципово відмінна в кожній з них, підхід до нього змінювався разом із трансформуванням оркестру. Наріжним каменем зміни стає глибинна модифікація значення соло в середині оркестру в другій фазі порівняно з його незначною роллю й вельми рідкісним залученням упродовж першої.

В оркестрі XVII століття – першої половини XVIII століття солювання й тим більше соло без супроводу не відігравало значущої ролі. Випадки соло в оперному оркестрі, що передували формуванню самостійного оркестру, були рідкісними, тож завжди привертали увагу дослідників і на них робився акцент (див. праці А. Лув'є, С. Бородавкіна). Самостійний і незалежний оркестр остаточно закріпився в середині XVIII століття і сприяв невпинному трансформуванню соло. Межа XVIII – XIX століть – перехідний етап між фазами.

Певним чином запропонований поділ еволюції оркестру на дві фази перегукується з міркуваннями Дж. Де Торне. Науковець, аналізуючи естетичні погляди Г. Рімана в його «Катехізисі музичної естетики»<sup>43</sup> зазначав, що «звучання струнних мінімізує індивідуальне, таке, що розрізняється, звучання соло інструментів і лімітує “концерто-подібні” ефекти» [223, с. 196].

У другій половині XVII століття на зміну неоднаковому за інструментальним складом, нестабільному за структурою, часом дуже розбалансованому й, відповідно, вельми строкатому оркестру-ансамблю прийшов, фактично, новий оркестр. У його основі – сучасні струнні інструменти, які витіснивши старовинні струнно-щипкові інструменти, стали господарями положення. Вони – центр оркестру й утворили міцний і сталий *доцентровий* вектор руху. Фактично, всю палітру барв зумовлено не надто частими співставленнями і порівняннями дерев'яних духових із струнною групою, чий тембр складав основу оркестрового звучання і природньо стримував солювання в оркестрі. Монолітна струнна група із невпинним до набридливості точним дублюванням дерев'яних духових стала гальмуючим чинником для розвитку й становлення окремих інструментів-особистостей. Стосовно струнної групи, звісно, утворювалися час від часу контрастні співставлення духових інструментів, але загалом інші групи – в першу чергу

---

<sup>43</sup> Однозабарвлене оркестрування Г. Ріман бачив як більш симпатичне і подібне до людського голосу в порівнянні із менш симпатичними, а на його думку навіть «огидними», «назальними» нотами фаготу, що розквітчують кольорами програмну музику романтиків, якщо порівнювати класичну епоху оркестрування із сконцентрованістю звучання навколо струнних інструментів

через технічну недосконалість – були переважно підпорядкованими. Струнні інструменти ніби «всмоктували» інші тембри, розчиняли їх у густині свого всепоглинаючого об'єму, що сформувало як домінантне *монохромне* забарвлення звучання і призвело до обмеженості концерто-подібних ефектів у середині оркестру. Таку структуру оркестру пропонується назвати *гомогенною*<sup>44</sup>.

Цей тип організації зумовив поширеність точних (унісонних та октавних) дублювань, що також спричинило обмеженість соло-техніки в оркестрі. Значна кількість дублювань в оркестрі XVII століття утворила характерну густину викладу. Із незначним збільшенням в оркестрі бароко впливу окремого тембру і, відповідно, появою обережного солювання, в оркестр вельми повільно привносяться незначні зміни. У середині XVIII століття – на відміну від початку XVIII і особливо XVII століть – дублювання відрізняли значно більшою гнучкістю. Але перманентно-невгамовний *basso continuo* продовжував «цементувати» оркестр в'язким, інколи грузлим звучанням, що не дозволяє здійснити радикальні трансформації. Винятки з традиційно «обережного» ставлення до соло, яке наразі фактично обмежувалися жанром *concerto grosso*, були нечастими [26, с. 147, с. 160]. Вони лише підтверджують підлеглість індивідуально-уособленого характеру висловлювання узагальненому.

Тож значна кількість чинників, які гальмували розвиток інструментального соло в оркестрі XVII – першої половини XVIII століть, дозволяє визначити цю фазу загалом як *солостримуючу*.

Перманентний розвиток музичних жанрів із залученням позаоркестрового соло з часом стимулювало й оркестрове, зокрема й абсолютне соло. Це знаменувало, починаючи з другої половини XIX століття, випадки розгойдування стабільної структури і зміну однієї організації оркестру другою.

---

<sup>44</sup> Варто зазначити, що з плином часу гомогенність звучання пом'якшувалася. Поступово посилювалася тенденція до розмежування струнних і духових груп інструментів. Окремі випадки (наприклад, у другій чвстині Бранденбургский концерт № 1 Й. С. Баха) є наочними прикладами зростання диференціації оркестрових груп, хоча лише у віденських класиків цей процес набув завершального і остаточного вигляду.

Друга фаза, вплив якої був дедалі значніший із кінця XVIII століття, охоплювала всі наступні етапи еволюції оркестру по сьогоднішній день. В її межах відбувається принципова зміна функцій оркестрових груп. У романтиків перерозподіл ролей груп інструментів пов'язаний насамперед із розвитком програмної музики. На самому початку XIX століття все сильніше відчувався *відцентровий рух*, відчутний у романтиків та імпресіоністів, значно посилювався у постромантиків і зберігся як домінуючий принцип побудови оркестру у XX – XXI століттях.

У такому оркестрі струнна група зберегла своє загалом визначальне значення, але безумовно втратила центрально-монополярне положення. Невпинне її послаблення за рахунок інших груп стає однією з важливих ознак оркестру XIX століття. Наслідком була відсутність прив'язаності лише до однієї тембральної основи, раніше єдиної і нероздільної, що сформувало *поліхромне* забарвлення звучання. Відбувається радикальний перерозподіл функцій між оркестровими групами, що відтоді трактуються як рівноцінні. Це стимулювало поступове зменшення ролі точних дублювань. Цьому сприяла поява нових інструментів, що розширила виражальні можливості дерев'яних духових інструментів, вдосконалення існуючих, що призвело до революційних змін в групі мідних інструментів, невинного зростання технічної досконалості всіх оркестрових груп, розширення загального діапазону звучання, нестандартних виконавських прийомів, формування нових засад відповідно до трансформації співвідношення форма-колерит. Все це в комплексі руйнувало *гомогенну* оркестрову структуру (XVII – перша половина XVIII століття) на користь *гетерогенної* (друга половина XVIII – XXI століття)<sup>45</sup> і сприяло розквіту солістів у середині оркестру. Тож ця фаза еволюції оркестру може бути визначена як *солостимулююча*.

Безумовне зростання ролі інструментального соло в оркестрі – від випадкового та рідкісного явища до важливого і впливового драматургічного

---

<sup>45</sup> Варто зауважити, що наявність двох протилежних домінант у кожній із фаз еволюції оркестру не стала перешкодою часом монохромному звучанню оркестру в романтиків або проявленню поліхромності в оркестрі класичного стилю.

чинника – дозволяє трактувати його як репрезентанта значущих трансформацій оркестру. Роль соло і розмаїття його функції зростали впродовж XIX – XXI століть. І, відповідно, уможливили розрізнення двох фаз в історії оркестру саме крізь призму інструментального соло.

Ключем до змін було переформатування оркестрових груп і злам гомогенної, струнно-орієнтованої, доцентрової організації. Функціональне розділення оркестрових груп і формування самостійних партій духових інструментів підготували відмінний від попереднього базис. Результатом стало встановлення з кінця XVIII століття соло-стимулюючої відцентрової фази еволюції оркестру, яка не припинила свого існування й донині.

Попри тривалий час охоплення, зміни в інструментальному складі, значну строкатість і розбалансованість звучання оркестру в першій половині XVII століття перша фаза була однорідною щодо ролі інструментального соло в оркестрі. Звичайно, існувала відмінність між ставленням до соло в середині XVII і XVIII століть. Насамперед вона помітна через відчутне, хоча й вельми повільне *кількісне* зростання випадків соло. Щоправда, без помітного *якісного* трансформування: соло традиційно інтерпретувалося композиторами як *техніка* – вельми рідкісний прийом викладу матеріалу в оркестрі<sup>46</sup>. Видається, що в першу чергу це пов'язано із дотриманням незмінної фактури впродовж усієї частини оркестрового твору, що притаманно композиціям докласичного стилю. Адже поширення гомофонно-гармонічної фактури разом із миттєвою трансформацією самих принципів викладу в оркестрі у симфоніях В. А. Моцарта і особливо в пізніх симфоніях Й. Гайдна привело до надзвичайно швидкої акумуляції змін у ставленні до соло. Ці зміни остаточно закріпив уже як норму Л. Бетховен на початку XIX століття.

Перша половина XVIII століття не надто відрізнялася від другої половини XVII століття у плані ставлення до тембру як засобу музичної виразності. Прохолодне ставленням до нього тембру зберігалось майже до кінця XVIII століття. Обираючи з-поміж різних думок із цього приводу (раніше

---

<sup>46</sup> Раніше вже вказувалося на особливий статус дублювання поміж усіх оркестрових технік.



згадувалося дискусію щодо оркестру Й. С. Баха), в цій роботі виходимо з трактування тембру як підпорядкованого іншим засобам музичної виразності чи не до самого початку XIX століття. Звісно, це не означає, що в оркестрі бароко не прослуховувалися звучання окремих інструментів, але групі поєднання, усереднено-загальне забарвлення групи чи навіть цілого оркестру впродовж дуже тривалого часу залишалися *основною* звучання. Яскраві солювання, які інколи можна зустріти у творах першої половини XVIII століття<sup>47</sup>, не мали системного вигляду, соло не набувало значення загальнооркестрового прийому, не полишало свій локальний статус, не стало впливовим чинником. Впродовж тривалого часу соло загалом і особливо абсолютне соло було вельми рідкісним прийомом. Схожість у ставленні до нього композиторів різних країн і шкіл дозволило об'єднати перші півтора століття історії оркестру у соло-стримуючу доцентрову фазу еволюції. Така єдність була головним аргументом відсутності додаткового її структурування на більш дрібні складові.

Відсутність у дисертації детального аналізу першої фази пов'язана з кількома причинами. По-перше, із значною однорідністю першої фази у співставленні із другою<sup>48</sup>. Роль соло в оркестрах середин XVII – XVIII століть відрізняється значно менше, ніж у 10-х і 20-х роках XIX століття! Тож усю першу фазу еволюції слід розглядати як єдине ціле. Звісно, із певними відмінностями у ставленні до соло в оркестрових творів різних композиторів.

По-друге, впродовж XVII – XVIII століть соло без супроводу в оркестрі використовувалося вкрай епізодично. Звернення до нього не мало системного вигляду. У дисертації увагу сконцентровано на еволюції соло в контексті трансформування оркестру, тож вся перша фаза розвитку оркестру є справжньою точкою відліку для подальших співставлень.

<sup>47</sup> Вкажімо, зокрема, на неймовірно чуттєву скрипку solo в арії альтя із Matthaues Passion Й. С. Баха.

<sup>48</sup> Навіть із врахуванням епохальних змін в оркестрі в середині XVIII століття. Крізь призму ролі соло друга половина XVIII століття, позначена кількома базовими трансформаціями («вигнання» *basso continuo*, встановлення функціонального розподілу оркестрових груп, самостійність оркестру тощо), розуміється як принциповий підготовчий етап другої оркестрової фази з якісно відмінними функціями інтра-соло.

По-третє, в центрі дослідження знаходиться стабільний за складом, сформований, незалежний оркестр<sup>49</sup> і жанри симфонічної музики. Остаточне становлення такого оркестру припадає на другу половину XVIII століття, тож увагу природньо сконцентровано на межі XVIII – XIX століття як на перехідному етапі. Цей період стає базою для аналізу наступного століття.

Оркестр Л. Бетховена, а не весь класичний оркестр, тлумачиться як перехідний етап між двома фазами з наступних міркувань. Короткі абсолютні *solі* наявні й у Й. Гайдна в симфоніях (наприклад, одна нота у валторни *solо* без супроводу в фіналі Лондонської симфонії *Es Dur* № 99, кілька нот у гобоя *solо* без супроводу у другій частині симфонії *G Dur* № 100 тощо). Такі випадки рідкісні і за кількома винятками вони дуже нетривалі. Але головне, що для композитора вони *не* стають спеціальним оркестровим ефектом чи особливим засобом виразності. Через це виглядають дещо «випадковими». Короткі *solі* утворюють в першу чергу фактурний контраст або сприяють підкресленню динамічного спаду, але не розуміються як внутрішньо-оркестрові «монологи» із потребою підкреслити особливе тембральне забарвлення, ліричне чи драматичне наповнення. Попередники Л. Бетховена дуже рідко «залучали» весь потенціал виражальних можливостей соло, коли тембр звучить незахищено-оголено завдяки появі підкреслено-чистої «барви», що мало наслідком, зокрема, практичну відсутність впливу на драматургію композиції.

Л. Бетховен розвивав соло-техніку на якісно вищому щаблі: роль солювання і особливо соло без супроводу починала справді переоцінюватись. Процес не був прямолінійним, і часом відчувалося пригальмовування. Але загальна тенденція демонструє впевнене просування вперед шляхом перевтілення інструментального соло в оркестрі. Демонстративним стало надзвичайне посилення соло впродовж 13-ти років звернень композитора до жанру інструментального концерту, а також залучення соло як не тільки

---

<sup>49</sup> Звісно, «самостійність» оркестру проявлялась й раніше за другу половину XVIII століття – зокрема, в оркестрових сюїтах Й. С. Баха. Але такий оркестр не був основним чи, принаймні, не міг зрівнятись із поширеністю несамотійного оркестру, такого, що акомпанував співу, танцю, службі. Лише з середини XVIII століття незалежність і самостійність оркестру стала остаточно встановленою, принциповою, а не умовно-випадковою, як у попередні часи.

технічного персонажа, вельми детально розробленого безпосередніми попередниками композитора, а й звуковідтворювача, цілком вартого пера романтика (*soli* інструментів-птахів наприкінці другої частини Шостої симфонії), чи *solo* як загальнооркестрового чинника (перша частина П'ятої симфонії). Тож саме в оркестрі Л. Бетховена відбулася трансформація соло із зміною його функцій в оркестрі й посилення впливу соло на звучання останнього. Це пояснює виокремлення оркестру Л. Бетховена, а не всього класичного оркестру, у перехідний етап між першою і другою фазами розвитку оркестру – в окрему оркестрову концепію. Вперше соло стало поширеним й розвинутим, його вплив на оркестру часом суттєвий, увага до окремого тембру-образу через посилення програмної музики і початок переформатування оркестрових груп – відчутними. Це – справжня переоцінка соло в оркестрі.

Композитори-романтики привнесли чимало нових ідей у оркестр. Окремі з них присутні і в оркестрі Л. Бетховена, але у романтичну епоху вони набувають іншого наповнення<sup>50</sup>. Особливо сприяла виведенню соло в оркестрі на новий щабель принципово інша – порівняно із попередніми музичними напрямками і стилями – увага до тембру. Він наділив надзвичайно важливим статусом в ієрархії засобів музичної виражальності і вперше в історії не поступається гармонії, мелодії та ритму. Розвиток програмності і пов'язана із ним індивідуалізація звучання, зростання технічних і виразних можливостей інструментів, закріплення в оркестрі нових інструментів – все це сприяло справжньому переродженню соло. Відтоді соло могло втілювати образ романтичного героя нового типу, воно підкреслювало перевагу індивідуального початку перед колективним, стимулювало відтінки інтимності, чуттєвості – саме соло віддзеркалювало в оркестрі цілком інший, романтичний світогляд.

---

<sup>50</sup> Зв'язкам між Л. Бетховеном і романтиками, порівнянню спільного в їх «платформах», розбіжностей у трактуванні таких ключових – особливо в контексті цього дослідження – понять як «програмність», «тембр», ретроспективному погляду других на творчість першого присвячено відому роботу В. Конен «Бетховен і романтики» [85]. «Антагонізм поколінь» і своєрідні «гойдалки» між ними (зокрема, в процесі переходу від класицизму до романтизму) як «відомий феномен» вивчав Ч. Розен [211]. Досліджувалися й інші аспекти переходу від Л. Бетховена до романтизму. Наприклад, загальна атмосфера у Відні періоду перших романтиків із алюзіями до попередньої епохи [86], спільність і відмінність в композиційній сфері [111]. Порівняльний аналіз оркестру обох мистецьких напрямків здійснювався, на жаль, традиційно без уваги до соло в оркестрі у працях з історії оркестрових стилів та оркестрування [22, 49, 78, 92 тощо].

Наступним етапом розвитку соло – і новою оркестровою концепцією – стала остання третина XIX століття. Тому періоду притаманно кілька примітних речей, що дозволяють говорити про цілком інший щабель перетвілень соло в оркестрі. У середині XIX століття відбулася «революція» мідних духових інструментів, що призвела до формування повноцінної, технічно вправної, впливової і цільної оркестрової групи. Така трансформація остаточно вибудовувала оркестр останньої третини XIX століття. Не можна не вказати на визначальну для розвитку оркестру постать Р. Вагнера, який «перетравив» нові можливості мідних інструментів, відкрив їх нечувані виражальні можливості, вивів цю оркестрову групу на цілком інший щабель.

Важливо пам'ятати про значне екстенсивне розширення оркестру. Якщо спроби розширення і мали зрідка місце раніше – «циклопічні» (вираз О. Войтенка) склади оркестру в низці творів Г. Берліоза, – то вони не набули такої системності, як у німецького генія. Ще одна ознака цілковитої модифікації оркестру в останній третині XIX століття – це поява багатошарового оркестрового простору. Тож паралельно співіснували три відмінні підходи до оркестру: у постромантиків, імпресіоністів і традиціоналістів. Усі концепції розвивалися незалежно, всі впливові й жодна не домінує.

Тож якісні зміни у підході до соло спричинені розквітом технічних можливостей усіх духових інструментів; «екстремально» великим значенням окремого тембру, початком інтенсивного розгойдування оркестру з єдиного цілого на численні варіанти існування, серед яких оркестр як об'єднання солістів або ансамблів<sup>51</sup> займає не останнє місце. У глибинах цих процесів формувалося сходження соло на чергову сходинку еволюції: *соло як система*.

Виведення соло на інший щабель в оркестрі пост-романтиків пов'язано з їх гігантським складом, небаченими доти силою і густиною звучання, появою «над-тутті», часом додатково посилення хором чи солістами. Потреба в

---

<sup>51</sup> Ще А. Карс підмітив схильність Р. Вагнера в «Перстні нібелунгів» розширювати кожен рід духових інструментів таким чином, аби утворювати акорд лише флейтами / кларнетами / тромбонами / валторнами тощо. Фактично, – внутрішньо-оркестрові ансамблі. Цю тенденцію було активно розвинуто Г. Малером.

інструментальному соло в оркестрі неймовірно зростає – звернемося до творів Г. Малера. Соло на *piano-pianissimo* (наприклад, контрабас solo на початку жалобного маршу з Першої симфонії) і на *forte-fortissimo* (труба solo на початку П'ятої симфонії). Може бути у одного (валторна solo на початку Скерцо з Четвертої симфонії), двох (перегукування валторн soli на початку першої *Nachtmusik* з Сьомої симфонії), трьох (гобой, англійський ріжок і кларнет на початку другої частини Сьомої симфонії), чотирьох інструментів (квартет солістів-струнників у третій частині П'ятої симфонії). Соло може складатися з кількох нот (контрабас solo в самому кінці експозиції першої частини Четвертої симфонії) або охоплювати багато тактів (соло труби на початку П'ятої симфонії). У всіх наведених прикладах йдеться про абсолютне соло. Крім цього існувала величезна кількість варіантів соло із супроводом: коротке і тривале, quasi соло і соло із ясним акомпанементом, презентація матеріалу тільки одним тембру або мозаїка барв... Розмаїття способів використання соло, різноманітність ситуацій його вживання, регулярність звернення до нього в усіх частинах і розділах форми, відмінність функцій в композиції, значущість для драматургічного розгортання, вплив на загальне звучання оркестру – все це наділило соло системним значенням і вивело колишній локальний і майже виключно технічний прийом на загальнооркестровий рівень.

Соло в оркестрі має різне значення і вплив в кожній з оркестрових концепцій кінця XIX століття. У пост-романтиків – поява ансамблів солістів у середині оркестру, вибудовування оркестрового балансу за рахунок протиставлення-урівноваження *tutti - solo*, досягнення своєрідного максимуму у «солізації» оркестру. В імпресіоністів – соло як лейттембр композиції, надання соло символічного значення, втілення завдяки йому основного образу твору, уособлення концентрованого сенсу всієї композиції. У прибічників традиційної лінії підходу до оркестру соло – це можливість додати до умовно стандартизованого і освяченого попередниками оркестрового звучання нових відтінків барв і, не руйнуючи базові засади розуміння оркестру, «освіжити» звучання, привнести дещо відмінний погляд на сталі жанрові моделі

симфонічної музики. Суттєвим моментом трактування соло в останній третині XIX століття став факт успішного і випробуваного часом співіснування трьох варіантів його розуміння; це виводить соло на новий щабель еволюції.

Впродовж соло-стимулюючої фази модифікація інструментального соло в оркестрі не припинялася: кожен наступний етап – це чергова оркестрова концепція, тобто інший щабель розвитку. *Кожна сходинка еволюції інструментального соло в оркестрі – це нова якість його звучання загалом і, відповідно, як результат – ґрунтовне трансформувannya оркестру загалом.*

Взявши за точку відліку ранній оркестр, можна побачити очевидну трансформацію соло: від екзотичного явища, що не справляло відчутного впливу на оркестр до розлогої системи тотальної *солізації*, коли численність і розмаїття соло стали характерною ознакою не окремого твору певного композитора, а оркестрової концепції загалом і набували системного значення.

Аналіз чинників формування концепцій доводить залежність соло від усього процесу становлення оркестру. Наявний і зворотній вплив на оркестрове звучання, коли вже соло віддзеркалює розуміння оркестру. Тому оркестрова концепція та її зміни розглядаються в контексті еволюції соло. Усвідомлення надзвичайної важливості взаємозв'язку між еволюцією соло та розвитком оркестру доводить їх системну (сталу, багаторівневу) залежність: *розвиток оркестру сприяє становленню і модифікації інструментального соло, яке, своєю чергою, репрезентує трансформацію оркестру загалом.*

### **Висновки до першого розділу**

У розділі здійснено систематизацію соло. Це довело значні відмінності між різними видами соло, дозволило визначити чинники, які сприяють залученню соло композиторами, встановити мету використання, уточнити відповідну термінологію, надати окремим видам соло власні назви: позаоркестровий (екстра-) та оркестровий (інтра-) соліст, солюючий тембр, абсолютне соло, подвійне соло, quasi соло тощо. Це сприяє досягненню значної

чіткості в аналізі оркестрування. Окреслено емоційно-психологічні й технічні завдання, які постають перед виконавцем-солістом щодо різних видів соло.

Визначено, що у різні періоди розвитку оркестру соло мало неоднаковий вплив. Така залежність між розвитком соло і трансформацією звучання оркестру пояснює дихотомічну періодизацію історії останнього. Впродовж першої фази модифікація соло практично відсутня. Його вплив на оркестр загалом вкрай незначний. Через це перші приблизно сто п'ятдесят років існування оркестру (попри цілковите усвідомлення відмінностей в організації, інструментальному складі, питанні збалансованості звучання та ін. в оркестрі на межі XVI-XVII і XVII-XVIII століть) не розділяються на окремі концепції і в дисертації аналізуються узагальнено. Постійний інтенсивний розвиток соло, безперервні якісні зміни, зростання його впливу на оркестр загалом, своєрідна етапність еволюції соло обумовила поділ другої фази історії оркестру на періоди, сформовані комплексом музичних і немусичних чинників, – оркестрові концепції.

Чинник соло є одним із визначальних для формування кожної концепції: зміна функцій соло в оркестрі, його кількісне, а головне, якісне трансформування лежать в основі заміни одного розуміння оркестру іншим.

Різне драматургічно-образне значення, неоднаковий вплив соло на форму твору, відмінні цілі використання, індивідуальні особливості розуміння оркестру композиторами спричиняють поділ абсолютного соло на початкове, серединне і прикінцеве.

Завдяки проведеному аналізу можна стверджувати про пряму залежність між функцією абсолютного соло, його образним наповненням, драматургічною роллю, з одного боку, і тембром, обраним оркеструвальником для втілення художніх і технічних завдань, з другого. Духові й ударні, безумовно, переважають струнні й оздоблювальні інструменти за частотою експонування початкового абсолютного соло. Поясненням є традиційне ставлення до виконавців на духових інструментах як до солістів, індивідуалізація виконання, характерність їх тембрів, посилена до того ж значною несхожістю звучання у

різних регістрах. Натомість, окремі ж інструменти в середині струнної групи вельми близькі за колоритом, їх відрізняє однорідність забарвлення у різних регістрах і стандартне трактування як групових інструментів.

Стосовно серединного соло ця тенденція менше виражена. Вибір тембру залежить від того, які музичні образи мають бути втілені. Зіставлення одного струнного і всієї групи інструментів дає дуже значний контраст і стає вельми цікавим оркестровим прийомом, дозволяючи, зокрема, екстраполювати «відносини» екстра-соліст – інтра-соліст і в саму середину оркестру.

Прикінцеве абсолютне соло є рідкісним через відчутну «невпевненість» такого закінчення. Тому більш поширеним є своєрідний прикінцевий соло-ефект. Для нього, як і для серединного соло, вибір тембру залежить від художньої мети.

Аналіз абсолютного соло доводить взаємозалежність між еволюцією соло й розвитком оркестру. При тому кількісний показник – частота використання соло, активність його залучення – є важливим, але не визначальним. Головним, очевидно, є перманентна якісна трансформація функцій соло в оркестрі, цілей його використання, впливу на загальне звучання оркестру, тобто *якості* соло.

Таким чином, кожна з оркестрових концепцій XIX століття безпосередньо пов'язана із появою нової якості соло в оркестрі й ґрунтовними змінами у звучанні симфонічного оркестру – ця взаємозалежність є принциповою. Соло у такий спосіб набуло функції рефлектора розвитку оркестру.



## РОЗДІЛ 2

### СОЛО В ОРКЕСТРОВИХ КОНЦЕПЦІЯХ ХІХ СТОЛІТТЯ

Вірогідно, соло можна порівняти лише із музикою, яка звучить «поза реальністю», «поза існуванням». *Р. Лейбовіц*

Мета цього розділу – дослідити на основі аналізу симфонічних творів взаємодію між еволюцією соло і трансформуванням оркестру. Відправним пунктом став оркестр Л. Бетховена – саме на межі XVIII – XIX століть відбувся перехід від першої до другої фази в історії оркестру, коли оновлення соло в оркестрі стало глибинним і воно змінилося *якісно*. Але до початку розгляду оркестрових концепцій XIX століття соло-стимулюючої фази варто оглянути оркестр XVII – XVIII століть з метою обґрунтувати його узагальнене сприйняття у дисертації й недоцільність поділу першої фази на окремі концепції в аспекті вивчення інструментального соло.

Звісно, є цілковите усвідомлення значних, ґрунтовних відмінностей між розумінням оркестру К. Монтеверді (початок XVII-го століття) і Й. С. Бахом (перша половина XVIII-го століття). Проявом різного інтерпретування оркестру стають відмінності його розміру, структури, збалансованості, функцій, ставлення до барви звучання тощо.

Також беремо до уваги поступове переформатування струнних інструментів з трьох (перші, другі скрипки, бас) чи п'яти (перші, другі скрипки, перші, другі альти, бас) на чотири групи (перші, другі скрипки, альти, віолончелі з контрабасами, які дублювали один одного в октаву). Це відбулося в останній чверті XVII століття в оркестрах А. Скарлатті і Г. Пьорсела.

Дуже важливим чинником структуривання оркестру бачаться зміни його інструментального складу. На межі XVI-XVII-го століть в оркестрі співіснували струнно-щипкові та струнно-смичкові інструменти. Варто звернутись до партитур опер К. Монтеверді «Орфей» (1607 рік), що містить

скрипки, лютні і віоли чи М. Россі «Ермінії на Йордані» (1637), яка включає кілька груп скрипок, віоли да гамба і «basso continuo per tutti gli strumenti» [цит. за с. 55, 78],

Беремо до уваги витіснення зі складу оркестру струнно-щипкових інструментів. А Карс пише, що, «до кінця століття [XVII – *B. P.*] струнний оркестр остаточно сформувався за складом. Струнна група цілком складалась з інструментів скрипкового типу, які твердо зайняли місце основного звучання оркестру» [78, с. 37]. Відомий французький дослідник музики бароко Ніколя Мееус підкреслює відсутність конкретного дня, коли сталась ця подія. Він зазначає пролонгованість процесу підміни одних струнних інструментами іншими, зауважує щодо необхідності розрізняти використання струнно-щипкових у складі витриманого басу і старовинних струнно-смичкових (віол).

Знаковим (у сенсі остаточно панування в оркестрі струнно-смичкових інструментів) і стабілізації певної структури оркестру варто вважає концерти ор. 6 А. Кореллі<sup>52</sup> – остання третина XVII століття.

Пам'ятаємо й про низку інших знакових подій, що стались впродовж перших ста п'ятдесяти років існування оркестру: 1) вилучення басса континуо, з яким саме і пов'язані, першою чергою, не тільки струнно-щипкові інструменти, але й клавесин; 2) відмова від панування поліфонічного викладу, що зумовило радикальний перегляд функцій оркестрових груп; 3) формування самостійного і незалежного оркестру не як випадкового й епізодичного явища, а як стабільної, постійної, різноманітної за цілями, функціями та завданнями музичної інституції; 4) своєрідне вивільнення оркестру від підпорядкованої ролі служби чи театру.

Звісно, додатковий поділ такого тривалого відрізка часу був потрібний, якщо б вивчення історії оркестру здійснювалось в аспекті змін інструментального складу, в аспекті відображення в оркеструванні традицій певного часу, індивідуальних стилів композиторів, їх особистих уподобання і

<sup>52</sup> Листування та розмови по телефону автора дисертації з п. Н. Мееусом відбувались в січні 2016 року.

різних наявних можливостей чи у сенсі введення в практику різноманітних прийомів виконання.

Але цю роботу присвячено еволюціонуванню інструментального соло в оркестрі. А впродовж XVII – XVIII століть модифікація соло, зростання його впливовості на оркестрове викладення, роль у вибудовуванні вертикалі, віддзеркалення у звучанні цілого на диво незначні. Жодним чином не применшуючи для музичного мистецтва загалом і для історії оркестру зокрема значимість вказаних раніше подій, у дисертації – через сконцентрованість дослідження на XIX столітті, через обмеженість загального обсягу, з метою ґрунтовно дослідити саме інструментальне соло в оркестрі – перші 150-170 років існування оркестру розглядаються узагальнено. Вони стають своєрідною точкою відліку для порівняння із наступними періодами. Тож відсутність – на відміну від другої, солостимулюючої фази історії оркестру – *etapів* у становленні соло в оркестрі і, відповідно, якісних трансформацій останнього в оркестрі XVII- першої половини XVIII століть пояснює *узагальнений* розгляд першої фази еволюції оркестру. З метою доведення справедливості такого підходу звернемось до прикладів.

## 2.1 Соло в оркестрі А. Кореллі, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха

А. Кореллі – композитор і скрипаль-віртуоз – залишив нащадкам ушлавлені *concerti grossi*. У Дванадцяти *concerti grossi* оп. 6 (створених на самому початку XVIII століття<sup>53</sup>) дослідник не знайде жодного прикладу абсолютного соло і солюючих тембрів. Композитор, звісно, на короткий час урізноманітнює звучання завдяки певним фактурним прийомам. Наприклад, виділяючи групу *лише* перших скрипок на 1-2 такти. Але А. Кореллі не доручає *одному* інструменту зі складу оркестру викладення музичного матеріалу. Через надзвичайну гомогенність звучання, в якій струнні інструменти не просто

<sup>53</sup>Т. Ліванова зазначає, що точна дата створення цих *concerti grossi* достеменно не відома, але вважає, що це був самий початок XVIII століття [98, с. 573].

домінують, а у *принципі* позбавлені конкурентів, вельми поширене протиставлення перших і других скрипок має швидше візуальну або технічно-спрямовану мету. Аудіо-ефект можливий тільки за особливого розміщення виконавців на сцені. Розрізнити на слух які саме скрипки грають практично неможливо. Тож розподіл коротких тривалостей у швидкому темпі між групами скрипок робиться із метою полегшення виконання і не трактується композитором як особливий прийом. Навіть обережний контраст між низькими і високими струнними інструментами, що має більшу потенцію розрізнення на слух, представлено рідко: він вживається майже винятково в епізодах фугато (*Grave* у Третньому *concerto grosso* або на початку Восьмого).

Соло як особливому прийому викладу приділено дуже мало уваги. Його замінюють неконтрастні співставлення меншості та більшості в оркестрі, тендітні, візуалізовані «зіткнення» струнних інструментів, перманентна густина звучання яких інколи порушено короткотривалим вступом *тільки* перших скрипок задля фактурної різноманітності.

Наступний приклад – уславлена «Музика на воді» Г. Ф. Генделя. Точний час її створення невідомий [135], але дослідники відносять твір до періоду 10 – 30-ті роки XVIII століття. Тож цю партитуру відділяє від *concerti* А. Кореллі приблизно кілька десятиліть, а також національні, ментальні особливості кожного композитора. Інструментальний склад трьох сюїт – неоднаковий, але завжди присутні духові і струнні інструменти. Незмінне *basso ostinato*, старовинний хорівий принцип викладення партії гобоїв, нетривалі контрастно-фактурні протиставлення перших скрипок і *tutti*, відсутність варіювання фактури викладення, перманентне домінування змішаного струнно-духового тембру із превалюванням першого, гомогенно-остінатний характер звучання є характерними особливостями твору. Але вони притаманні не тільки оркестровій музиці Г. Ф. Генделя, а й барочному оркестру загалом. Соло без супроводу відсутнє. Виділення кількох (двох чи трьох) інструментів (найчастіше гобоїв) утворюють своєрідні фактурно-тембральні уособлені

острівці «соло групи гобоїв»<sup>54</sup>. Це спричиняє відчутний контраст туттійно-узагальненому тембру оркестру до і після таких епізодів<sup>55</sup>. Такий прийом, безумовно, пов'язано із притаманним жанру *concerto grosso* протиставленню більшості і меншості. Соло як усвідомлене відокремлення саме одного інструмента з середини оркестру не вживається, тож його трактування Г. Ф. Генделем, функції соло в оркестрі, вкрай незначний вплив на звучання загалом *не* відрізняється від ставлення до нього А. Кореллі. Попри очевидні зміни в інструментальному складі, оркестрування Г. Ф. Генделя з точки зору використання соло в оркестрі є практично тотожним А. Кореллі.

Оркестрові сюїти Й. С. Баха створено майже на півстоліття пізніше за *concerti* А. Кореллі. Вкажімо на зміни у складі. У Й. С. Баха в оркестрових сюїтах присутні дерев'яні й мідні духові інструменти, у Третій і Четвертій сюїтах додаються ще і литаври. Такий багатий склад природньо сприяв привнесенню вельми значних тембрових контрастів щодо струнних інструментів. Це демонструє певне зростання уваги до окремого тембру (характерно-забарвлені поспівки гобоя, світлий сум флейтового «Жарту» тощо) і свідчить про зміни у ставленні до оркестрового викладення.

Але маємо врахувати домінування *узагальненого* струнного тембру і незмінність *basso continuo* як принципової складової оркестру бароко. *Basso continuo* міцно «цементує» всю вертикаль і практично унеможлиблює соло без супроводу, перманентна присутність *basso continuo* є підтвердженням нездійсненності революційного стрибка в розвитку оркестру впродовж перших ста п'ятдесяти років його існування і одним з головних аргументом на користь нероздільності соло-стримуючої фази еволюції оркестру.

Аналіз лише кількох, але вельми типових – за жанром, мовою і оркеструванням – творів композиторів кінця XVII – першої половини XVIII століття дозволяє дійти наступних висновків. Абсолютне соло цілком

<sup>54</sup> Згадаємо, що подібні «солюючі острівці», наприклад, 2-х скрипок та віолончелі можна зустріти і у А. Кореллі, що стає ще одним свідченням *стабільності* трактування оркестру впродовж першої фази.

<sup>55</sup> Т. Ліванова, аналізуючи формування жанру *concerto grosso* у А. Скарлатті, називає подібні місця «концертуванням», яке дослідниця трактувала як «виділення на перший план одних партій перед іншими» [98, с. 571].

нехарактерне для оркестру бароко. Надзвичайна потенція солювання, епізодичність появи якого ще не зруйновано, вельми повільно «усвідомлюється» композиторами. Прийом жодним чином не набув ознак характерної риси викладення в оркестрі. Тоді він є був перспективним і багатообіцяючим способом посилення загальної барвистості персоніфікованості звучання і проявиться пізніше за умов формування естетичної потреби в цьому.

Необхідно підкреслити і базову відмінність між ставленням до солювання в оркестрі першої половини XVIII століття і в оркестрі другої половини XVIII століття – у віденських класиків; йдеться не тільки про кількісне зростання соло в оркестрі. У XVIII столітті солювання жодним чином не означає зміну існуючою фактурою до чи після цього епізоду. Наприклад, в увертюрі з Сюїти для оркестру № 1 Й. С. Баха дерев'яні духові інструменти (у рідкісних випадках мовчання струнних інструментів і виключення *basso continuo*) презентують матеріал у варіанті викладення цілком тотожному гри струнних інструментів *до* і *після* солювання. В Увертюрі з Сюїти для оркестру № 4 Й. С. Баха склад оркестру ще різноманітніший через включення трьох труб, але композитор лише намічає палітру тембрових можливостей: зазвичай перегукування, зокрема на самому початку, не справляють значного ефекту через перманентну густину фактури. Крізь неї «пробиваються» короткі спалахи труб, які здіймаються над струнно-забарвленим океаном не порушуючи його гладінь і не змінюючи викладення до і після епізодів солювання. Упродовж усієї увертюри кілька разів утворюється контраст між дерев'яними духовими інструментами (тембр гобоїв домінує із незначними проявами фаготового відтінку) і туттійним, тембрально однорідним звучанням наступного і попереднього епізодів. Але і в цих випадках жодних змін фактури, характеру гри, свідомого або підсвідомого виведення окремого тембру як соліста немає. Фактичний тембральний контраст, який утворює мовчання струнних інструментів, не підкріплюється іншими засобами виразності. Хоча фактура не така густа за рахунок зменшення кількості виконавців, але манера викладу,

тривалості, ритм, динаміка і, головне, сам *настрій* не трансформуються. Тож соло ще не трактувалося як можливість презентувати матеріал *підкреслено відмінно* від попереднього чи наступного звучання завдяки залученню всіх можливих засобів виразності (тембр, фактура, динаміка тощо), а спиралося лише на темброве протиставлення.

Звучання оркестру бароко – природньо вишукане. Домінування забарвлення струнних інструментів є характерною ознакою разом із постійними дублюваннями дерев'яних духових і струнних інструментів, *basso continuo*, фактурним *ostinato* впродовж одного номеру. І відсутність в оркестрі бароко соло у тих якостях і у тому вигляді, в якому воно з'явиться в оркестрі віденських класиків, очевидна. Звісно, це не означає, що у А. Кореллі чи у А. Вівальді, у Г. Ф. Генделя чи у Й. С. Баха немає інтра-солювання. Але причиною, що дозволила розглянути оркестр впродовж перших 150 років його існування як єдине ціле, стала схожість підходів всіх перерахованих композиторів до розуміння інтра-солювання загалом: воно не отримало нової якості, його функції в оркестрі помітно не трансформувалися. Вплітаючи соло у візерунки поліфонічної фактури, композитори не ставили собі за мету виділити окремий інструмент через зміну фактури, завдяки функціональному модифікуванню інших оркестрових груп – прийомів, «генетично» притаманних віденським класикам і всім наступним композиторам. Тому факт незначного кількісного зростання соло в оркестрі Й. С. Баха порівняно із викладенням А. Кореллі не може прийматись як визначальний в аналізі і ставати аргументом на користь поділу соло-стримуючої фази на оркестрові концепції: *відсутність якісного перевтілення соло впродовж 150-ти років є принциповим, визначальним моментом*. Несистемність використання соло, стримуюча роль *basso continuo*, гальмування розвитку солістів в оркестрі перманентним дублюванням, несамостійність оркестру – все це дозволяє інтерпретувати час від початку XVII століття до середини XVIII століття як єдину гомогенну соло-стримуючу фазу.

Поліхромність забарвлення соло-стимулюючої фази поволі з'являлося впродовж другої половини XVIII століття і утверджувалося в останній його третині. В оркестрі віденських класиків спостерігатиметься її зміцнення і формування. Зокрема в середині XVIII століття починає формуватись дуже суттєвий для всього подальшого розвитку оркестру процес індивідуалізації духових інструментів (згадаймо Мангеймський оркестр!), що, на думку Г. Благодатова, «відкрило нові можливості для різноманітного і колоритного їх вживання» [22, с. 72]<sup>56</sup>. Але остаточно – це визнає сам дослідник – закріплення функціонального перерозподілу груп припадає вже на творчість Й. Гайдна<sup>57</sup>. Для запропонованого аспекту розгляду оркестру згаданий процес важливий через визначальний вплив на формування інструментального соло в оркестрі.

З усього сказаного впливають причини зосередження уваги в дисертації на оркестрі XIX століття: формування оркестру як самостійної установи, концентрація змін впродовж стислого проміжку часу, якісне трансформування соло, дедалі більш відчутний вплив соло на звучання оркестру загалом<sup>58</sup>.

## 2.2 Соло в оркестрі Л. Бетховена

Оркестр Й. Гайдна та В. А. Моцарта можна трактувати як підготовчий, нагромаджувальний етап до якісного модифікування соло в оркестрі. У симфонічних жанрах, до яких звертаються обидва віденських класики, невпинно зростає *кількість* випадків. Стосовно ранніх симфоній Й. Гайдна деякі дослідники спеціально наголошують на міцному зв'язку цього прийому із *concerto grosso*. Наприклад, Е. Долан вважає, що чуттєвість Й. Гайдна до звучання інструмента проявляється завдяки рисам *concerto grosso* в окремих симфоніях композитора, зокрема у Шостій (скрипка solo) і Тринадцятій (віолончель solo). Тож цей етап є фактичним «перетравленням» минулої

<sup>56</sup> Пам'ятаймо, що обережні і вельми короткочасні спроби розділу духових і струнних інструментів можна зустріти і ще раніше, наприклад, в творах А. Скарлатті.

<sup>57</sup> На цьому особливо наголошує Е. Долан: «для Гайдна оркестр став спільнотою інструментів із чітко встановленою поведінкою, функціями, неповторністю, правилами і кожен із особливим способом інтердії іншим» [185, с. 148].

<sup>58</sup> Як відомо, самостійний оркестр виник у середині XVIII століття (Мангеймський оркестр). Значенню останнього присвячено значну кількість праць [22, 49, 78, 90, 91 та ін.].



практики із дедалі сильнішим усвідомленням потенції соло, яка тоді ще лімітована традицією, адже саме у Й. Гайдна починається процес «трансформації інструментів в характерних індивідуалів, які мають керувати новою оркестровою політикою» [185, с. 135].

Обережність абсолютного соло, своєрідна «обмеженість» минулим, концентрація митця на інших інноваціях (див. Е. Долан [185, с. 8; с. 135; с.148–149]) обумовлює певну «випадковість» залучення соло в середині оркестру. Це особливо очевидно при порівнянні ранніх та пізніх симфоній композитора. Адже в Лондонських симфоніях Й. Гайдна кількість соло без супроводу інтенсивно зростає. Згадаймо тільки одну ноту (локально-виразне соло) у двох валторн в октаву в фіналі симфонії *Es Dur* (№ 99) – т. 120 – присутній обережний тембровий контраст між валторнами і струнними інструментами. Але через короткотривалість ефекту, фактично, не помічається слухом. Або соло-затакт у флейти в фіналі симфонії *D Dur* (№ 104) – такт 116 – із метою яскравішого протиставлення *piano-forte*. З аналогічною метою швидкоплинне solo гобоя використано у фіналі – такт 279: посилити яскравість фактурно-динамічно-тонального контрасту. Рішення, без сумніву, цікаве, але на меті, очевидно, не так *особлива виразність* соло, як *ступінь контрастності* фактури. Унікальний випадок – *Allegretto* з симфонії *G Dur* (№ 100), яка «просочена» духом *concerto grosso*: soli гобоїв, валторн, флейт (див. т. 8–16), труб (фанфара останньої на диво тривала – див. т. 152–160). Але попри кількісне зростання випадків соло загалом, воно трактується у першу чергу як фактурний прийом, інколи задля посилення ступеню контрастності викладення. Увага на тембровій стороні і безпосередній емоційній виразності абсолютного соло практично відсутня. Заміна одного інструмента на унісон 2–3 інструментів відбулася б без відчутної модифікації вражень слухача, без значної трансформації виразності. Це дозволяє стверджувати, що абсолютне соло для композитора – *ординарна оркестрова техніка*; емоційна ж складова соло є вторинною, підпорядкованою.

У творах Л. Бетховена ситуація істотно змінюється: заміщення solo одного інструмента іншим означатиме саме *трансформацію музичного образу*. Заміна абсолютного solo фагота в експозиції [ц. 3 від т. 13] на абсолютне solo кларнета в репризі [ц. 5 від т. 5] першої частини Четвертого фортепіанного концерта Л. Бетховена дорівнює модуляції в'їдливо-жартівливого звучання першого на просвітлено-нейтральне звучання другого. Це є приклад принципово іншого підходу до соло, із новим рівнемуваги до тембрової складової, із усвідомленням відмінності експресії кожного з інструментів, із трактуванням соло саме як *особливого прийому виразності*. Завдяки цьому модифікується і звучання оркестру, тож соло стає загальнооркестровим чинником, а не локальним, технічним прийомом. Заміна solo гобоя в першій частині П'ятої симфонії (самий початок репризи) на унісон кількох інструментів або додавання до гобоя будь-якого акомпанементу цілком трансформувало б забарвлення і практично зруйнувало відчуття драматичного перелому у розгортанні матеріалу через перетворення загальнооркестрового чинника на ординарну техніку. Заміна гобоя на флейту чи кларнет трансформувала б настрій мелодії, що означало істотну модифікацію характеру. Заміна абсолютних soli наприкінці другої частини Шостої симфонії [тт. 129–136] на узагальнено-групове викладення цілком знищило б «звукотвірність», унеможливило передачу голосів птахів, спотворило задум. Якщо замість soli уявити групу чи групи інструментів, то зміст музики *глибинно* трансформується, і ми почуємо хаос, а не витончене виспівування (прикл. № 85).

Навіть із цих двох прикладів очевидна зміна у ставленні до тембру в оркестрі, початок його трансформування в ієрархії засобів виразності і безпосереднє відображення на зростанні впливовості соло в оркестрі. Останнє починає дедалі більш інтенсивно відображатись на самому розгортанні музичного матеріалу, синтезувати технічну і виразну сторони в симбіотичному поєднанні і «виводити» звучання оркестру загалом на іншій щабель. Адже оркестр Л. Бетховена значною мірою саме завдяки соло має принципові

відмінності від безпосередніх попередників. Соло *de facto* втрачає «випадковість», набуває значення «свідомого» й оригінального прийому оркестрування. У Л. Бетховена соло генетично менше пов'язане із жанром *concerto grosso*, як це було, зазвичай, у Й. Гайдна. Соло представлено не тільки як фактурно-технічний прийом, що має на меті протиставити коротку поспівку соліста і оркестрове *tutti*, як в концертах В. А. Моцарта. У Л. Бетховена воно могло часом набувати значення *загальнооркестрового чинника*, який синтезує технічну і виразні сторони та знаменує вихід соло на категоріальний рівень через набуття їм загальнооркестрового значення. Таких випадків небагато, але зміна «статусу» соло не викликає сумнівів. Отже, в оркестрі Л. Бетховена, а не в класичному оркестрі загалом інструментальне соло виходить на чергову сходинку еволюції.

«Через те, що дане століття фактично починається з Великої французької революції» [27, с. 7], вона струшує суспільство, радикально трансформує пріоритети, висуває нові ідеали – все це, безумовно, сприяє перегляду митцями ієрархії цінностей. Саме завдяки Французькій революції функція оркестру у суспільному житті значно змінюється: його роль активізується, вплив посилюється, що цілком відповідає загальній революційній атмосфері. С. Левін зазначає, що композитори цієї епохи наситили музику для духових інструментів високим патріотичним змістом і у такий спосіб «наблизили її до серйозного симфонічного мистецтва, наділили духовий оркестр не властивою йому раніше повнотою виразових засобів і силою емоційного впливу» [96, с. 12].

Екстенсивні та інтенсивні процеси призводять до ґрунтовних змін в складі інструментів в оркестрі у вельми стислий період часу. До екстенсивних віднесемо закріплення в оркестрі флейти-піколо і контр-фагота, які раніше використовувались нерегулярно. В оркестрі Л. Бетховена вони починають відігравати значну роль в *tutti*, звучанню верху якого вони надають більшого блиску і впевненості, а низу – густини. Принципово важливим стає остаточне закріплення в групі кларнета, починаючи з Першої симфонії та Першого

фортепіанного концерту Л. Бетховена. Інструмент, який Й. Гайдн і В. А. Моцарт залучали майже виключно в своїх пізніх симфоніях, у Л. Бетховена стає постійним і активним учасником складу<sup>59</sup>. Як зазначає С. Левин, Л. Бетховен до Другої симфонії «не намагався урівняти кларнет із інструментами оркестрової практики, що склалася, – флейтою, гобоєм і фаготом і користувався їм, головним чином, задля доповнення гармонії або у *tutti*» [96, с. 27]<sup>60</sup>. Ще однією тенденцією стає включення тромбонів у П'ятій, Шостій і Дев'ятій симфоніях. Цей інструмент ще не набуває статусу обов'язкового, але його симфонічне використання, хоч і нечасте, демонструє новий підхід до тромбону – традиційно оперного і церковного інструмента. До екстенсивних процесів потрібно віднести й епохальну подію – включення хору до складу симфонії. Це знаменувало докорінний перегляд значення слова в музиці і принципову трансформацію жанру симфонії, відкрило шлях майбутньому поєднанню слова і оркестру в жанрі симфонії у Ф. Мендельсона і Ф. Ліста, Г. Берліоза і Г. Малера, Д. Шостаковича і А. Шнітке, Є. Станковича та І. Карабиця...

Що стосується інтенсивних процесів в оркестрі, то серед іншого згадаємо остаточний розподіл віолончелей і контрабасів та абсолютно нову роль литавр. Інтенсивні та екстенсивні зміни позначаються і в оркестровій техніці: продовжують зростати технічні вимоги до виконавців, з'являються інші тембральні барви та їх комбінації. Все це об'єктивно утворює підґрунтя для розквіту соло і до затвердження наступної фази еволюції оркестру.

Певне збільшення кількості інструментів завдяки новим ресурсам в оркестрі дає змогу Л. Бетховену зробити *tutti* небачено густим і щільним, на що вказує, зокрема, А. Жірап [190, с. 55]. З іншої сторони, композитор відкрив цілком нові якості цього прийому – знамените бетховенське тихе *tutti* Дев'ятої

<sup>59</sup> Перші випадки включення кларнета до складу оркестру відбувались з самого початку XVIII століття: наприклад, у А. Вівальді, а в середині століття в кількох операх Ж. Ф. Рамо.

<sup>60</sup> Відзначимо, що ця інформація видається дещо некоректною або, принаймні, стосується лише жанру симфонії. Адже у Першому фортепіанному концерті, створеному в середині 90-х років XVIII століття, (тобто ще до Першої симфонії) у другій частині є розлоге solo кларнета, яке майже рівне за значенням, виразністю, перманентністю, облігатністю звучання екстра-солісту – фортепіано. Таке інтенсивне солювання в оркестрі наділяє частину ознаками відхилення в жанр подвійного – фортепіанно-кларнетового – концерта.

симфонії (Г. Благодатов і С. Саков використовує термін «*tutti-piano*» [22, с. 11, 131, 143]<sup>61</sup>). Нова роль інструментів спричиняє інший підхід до звучання оркестру. Індивідуалізація – у першу чергу духових – інструментів стає одним із проявів трансформацій. А. Жірар відзначає, що в оркестрі Л. Бетховена контрасти між тембрами сильніші, ніж будь-де завдяки виведенню на перший план групи духових інструментів [190, с. 55].

Композитори класичної оркестрової концепції за значенням ставили музичну форму вище, ніж колорит. Частково це можна пояснити технічними обмеженнями можливостей духових інструментів – у першу чергу це стосується, звичайно, мідних духових. На цьому ґрунтується дивовижна стабільність парного складу оркестру, прогнозованість використання окремих прийомів чи включення певних інструментів. Але парадоксальним чином саме така стабільність відкриває значні, фактично, небачені можливості подальших модифікацій! Л. Бетховен активно «порушує» давно встановлені, «незмінні» норми: перманентне октавне дублювання віолончелей контрабасами, тяжіння до незмінності тембру впродовж викладення одного музичного матеріалу (навіть якщо це відбувається у різних розділах форми – експозиції та репризі, наприклад), підпорядковану роль литавр і вживання їх головним чином як інструмента *tutti*, вельми незначна роль солістів в оркестрі та ін. Багато інновацій Л. Бетховена будуть остаточно закріплені лише в наступних оркестрових концепціях. Але порушення стількох правил оркестрової техніки в умовах саме *класичної* структури перетворює оркестр Л. Бетховена на об'єднаний міст між соло-стримуючою та соло-стимулюючою фазами.

Виділення оркестру Л. Бетховена у самостійну оркестрову концепцію зумовлено сукупністю чинників: переломна суспільна подія, радикальна зміна функції оркестру в суспільному житті, введення нових інструментів, перегляд функцій окремих груп із модифікацією можливостей усталених інструментів. Якісне трансформування інструментального соло стає практичним втіленням і

---

<sup>61</sup> Як інноваційний прийом Л. Бетховена С. Саков згадує і «духове *tutti*» – об'єднання лише духових інструментів.

віддзеркаленням змін в оркестрі. Перетворення колишнього технічного прийому на впливовий загальнооркестровий чинник відображається на звучанні оркестру загалом, знаменує появу невідомих дотепер музичних образів, які часом є передвісниками майбутнього.

У працях, присвячених оркестру Л. Бетховена, зазвичай, лише констатується факт трансформації оркестрового звучання. Він пояснюється модифікацією функцій окремих інструментів і введенням нових. Та комплексне вивчення зміни оркестрового стилю композитора впродовж *такого* короткого періоду часу не здійснюється. Увага до соло в оркестрі композитора вкрай епізодична: воно згадується виключно побіжно і як оркестрова техніка, і як особливий прийом виразності. Вивчення впливу соло на трансформування звучання оркестру відсутнє<sup>62</sup>.

Тож проаналізуємо роль соло в еволюції оркестрового стилю Л. Бетховена на прикладі фортепіанних концертів. Точкою порівняння обрано Другий, а не Перший концерт, який був створений пізніше за Перший. Саме це пояснює значну подібність звучання оркестру в Другому концерті до творів попередників композитора, малу роль солювання і практичну відсутність абсолютних *solì*.

Склад оркестру – мінімальний поміж п'яти фортепіанних концертів і тотожній складу в інструментальних концертах Й. Гайдна і В. Моцарта. Виключено труби і литаври, немає кларнетів – у подальшому Л. Бетховен не повертатиметься до такого «зменшеного» складу оркестру. Переважають групові поєднання струнних і духових тембрів та їх протиставлення, а солюючі тембри відіграють значно меншу роль, ніж в Першому концерті *C Dur*. Це пояснюється згаданими вище часовими особливостями їх створення. Але деякі *solì* привертають увагу: двотактові побудови у флейти на тлі інших духових інструментів (побічна партія в оркестровій експозиції), жартівливо-гострі поспівки гобоя як перегукування із екстра-солістом (побічна партія в другій

---

<sup>62</sup> Різні аспекти дослідження оркестрування Л. Бетховена загалом із акцентом на існуючих прикладах аналізу оркестру у фортепіанних концертах композитора презентовано у Додатку Б.

експозиції і аналогічний момент в репризі – прикл. № 3), швидкоплинне «проривання» пунктирної пульсації у валторн крізь густину струнних інструментів на самому початку другої частини. Поміж украй рідкісних прикладів тривалого використання солюючого тембру, безумовно, потрібно вказати на середину другої частини (варійоване проведення теми у духових – прикл. № 4). Композитор вилучає флейту в цій варіації і виводить на лідируючі позиції солюючий гобой, який гармонією підтримують фаготи, валторни і фортепіано. Високий регістр гобоя пом'якшується густим звучанням фаготів і валторн, утворюючи яскравий тембровий контраст, і сприяє єдиному в концерті відносно тривалому виділенню духового інструмента як соліста. Неможливо не згадати справжню «солюючу групу» дерев'яних духових перед другим проведенням рефрену у фіналі. На тлі пасажів у фортепіано три дерев'яних духових інструменти звучать так жартівливо-безтурботно, так виділено-гостро попри *piano*, що варті спеціальної згадки і виділенню цього короткого епізоду – чотири такти – окремо (прикл. № 5). Аналогічні два приклади «солюючої групи» із візерунком рельєфних перегукувань є також перед кодою (прикл. № 6). Або солювання групи дерев'яних духових інструментів, відтінені репліками екстра-соліста (прикл. № 1).

Отже, у Другому фортепіанному концерті репрезентовано «традиційне» і «скромне» оркестрування, що базується на досвіді попередників. Роль солюючих тембрів зростає в ліричній другій частині, що стає вельми типовою рисою: в концерті *C Dur* саме друга частина також концентрує звучання чистих тембрів. У концерті *B Dur* немає функціонального перерозподілу голосів, оновлення типової ролі окремих інструментів. Ніби рух назад, але потрібно пам'ятати, що Другий концерт насправді був створений до Першого концерту, який стає безумовним кроком уперед у трактуванні соло в оркестрі.

Порівняємо виклад і роль соло в оркестрі П'ятого концерту – останнього звернення Л. Бетховена до цього жанру загалом. Тим примітніше нові темброві знахідки, тим цікавіше відкриття нових можливостей інструментів, тим значніша роль соло. Ще більш активний екстра-соліст: фортепіано звучить на

самому початку концерту (ще до експозиції в оркестрі). На новому рівні трактуються й солісти в оркестрі: поява кларнета як соліста не тільки в глибинах твору, а й у викладі головної партії першої частини на *piano*. Це є лірична відповідь енергійним скрипкам. Тембр кларнета чітко виділяється попри густу фактуру. Абсолютне *solo* фагота – тепер в середньому регістрі в першому епізоді фіналу із зіставленням чистого дерев'яного духового тембру, валторни і фортепіано (прикл. № 7). Ці м'які жартівливі інтонації яскраво контрастують наступному *tutti*. Як і раніше, композитор віддає перевагу двом інструментам при виборі солістів – фаготу і кларнету. Фагот традиційно використовується у цій ролі, хоча триває розширення його діапазону, активне використання високого і навіть дуже високого регістрів (наприклад, фортепіанна експозиція першої частини – від т. 136 – прикл. № 8). А от трактування кларнета, безумовно, відкриває нову сторінку в житті цього інструмента. Окрім вже згаданого *solo* в оркестровій експозиції, вкажемо на його мелодичне використання в парі із фаготом (вище зазначалось, що саме такий мікст стане одним із улюблених і характерних поєднань духових у концертах Л. Бетховена): наприклад, на початку репризи першої частини, де кларнети і фаготи ведуть справжній діалог з фортепіано – від т. 382. У середній другій частини (від 49 такту) до кларнета і фагота долучається флейта; соло духових інструментів буде тривати на диво довго – до самого закінчення частини, із чарівними зіставленнями духової і струнної груп ближче до закінчення (прикл. № 9). Примітно, що фагот тембрально ледь відчутно домінуватиме своїм неповторним тембром у помірно-високому регістрі. Інший випадок поєднання двох груп, коли кожна з них чітко диференціюється слухом, але сумарно вони утворюють несподівану за своєю красою комбінацію, цілком гідну пера романтиків, чуємо у викладенні побічної партії в оркестровій експозиції першої частини (прикл. № 11). Кларнет і фагот в унісон дублюються відповідно альтами і віолончелями, та їх тембри ясно прослуховуються і огортають майже кришталевими звуками високі скрипки. У цих тактах духові інструменти формально не є солістами, та особлива роль групи варта окремої



згадки. Ці сторінки належать до найщиріших у Л. Бетховена не тільки в концертах, а й загалом в його творах.

У П'ятому концерті неодноразово експонується тембр валторни як інтра-соліста. Насамперед згадаємо короткі поспівки *solo* у репризі фіналу, де валторна відтворює *solo* фагота в експозиції (прикл. № 12). Переоркестрування при повтореннях використовується як системний, а не випадковий прийом і стає *особливим засобом виражальності*. Переоркестрування дозволяє повному розцвітати звучання: якщо фагот був трохи жартівливим, то валторна звучить дещо натужно і важкувато. Тривале звучання валторни як солюючого інструмента представлено також у побічній партії в оркестровій експозиції в першій частині (від т. 49) – прикл. № 13 – і аналогічний епізод наявний також у репризі (від т. 516). Її тема, звичайно, обмежена технічними можливостями натурального інструмента, але таке інтенсивне *тематичне* використання валторни на початку XIX століття, безумовно, варте згадування. Тим більше, що через відносну рідкість солювання валторни, звучання сприймається як дуже щире і свіже. Несподівана роль «перемикача» надається валторні у фіналі, де абсолютне *solo* в другому епізоді фіналу (тт. 242–243) переключає тональність (із *C Dur*, який щойно відзвучав у *tutti*) на *As Dur* у фортепіано (прикл. № 10). Водночас змінюється розробка одного тематичного елемента на другий. Цей пунктирний ритм – прямий попередник майбутнього *solo* валторн в «Незакінченій симфонії» Ф. Шуберта, де воно переключатиме в експозиції головну партію на побічну.

Але й іншим інструментам у П'ятому концерті судилося стати передвісниками знаменитих сторінок світової оркестрової літератури. Вкажемо на альти – відбувається справжній перегляд Л. Бетховеном ролі і функції цієї «Попелюшки» класичного оркестру. В перед-ікті перед репризою першої частини розчленовані тематичні поспівки альтів на струні «С» на *pianissimo* (від т. 353 – прикл. № 14) своїм дещо моторошним дзижчанням схожі на початок Вступу до Четвертої картини опери «Пікова дама» П. Чайковського – дивовижний місток будує уява.

Звичайно, потрібно вказати на небачене використання литавр як інтра-соліста, фактично рівного екстра-солісту – фортепіано: наприкінці твору впродовж сімнадцяти тактів (від т. 484) звучать лише фортепіано і литаври (прикл. № 15). Остання звучить не на тремоло, а повторює *ostinato*, затухаючи і розчиняючись у глибокому *pianissimo*, ритмічну формулу одного з тематичних елементів рефрену. Дивовижне враження складає цей литавровий шепіт – голос оркестру – як антитеза високим фортепіанним акордам.

Завдяки подальшим змінам в оркестрі, пов'язаним із знахідками дублювань у різних інструментальних парах, зростанню ролі валторн та альтів як солюючих тембрів, подальшому розцвічуванню оркестрового викладення, чисельним *solі* П'ятий концерт стає свідченням іншого підходу до оркестру і стає поглядом у майбутнє. *Роль solі в оркестрі в цій трансформації – визначальна.*

У симфоніях Л. Бетховена абсолютне соло не є таким поширеним, як у фортепіанних концертах. Ймовірно це пов'язане із жанровою специфікою концерту, який «за умовчанням» ніби стимулює концертування в середині оркестру і момент змагання між екстра та інтра-солістами екстраполюється в середину самого оркестру (з часом концертування інтенсивно пройматиме і симфонію – згадаємо твори Г. Малера і Р. Штрауса та інших композиторів).

Та одне абсолютне соло належить трактувати як своєрідний переломний момент в усій історії оркестрування (див. прикл. № 16)<sup>63</sup>! Адже як зазначає Е. Севсей «Гайдн і Моцарт зробили перші експерименти на цій стежині [солювання духових інструментів – *V.P.*], але саме Бетховен насправді надає духовим абсолютної свободи» [217, с. 415] Для кращого усвідомлення

<sup>63</sup> На це соло звертають уваги практично всі дослідники оркестру Л. Бетховена. К. Губо інтерпретує його як «несподівана міні-каденція адажіо на декрещендо гобоя, що вінчає ствердження двох акордів крещендо у тутті» [188, с. 115], Н. дель Мар вказує на «одне з найбільш виразних соло в історії музики» [184, с. 68], А. Лув'є і П. А. Кастане розуміють його як «чудове соло гобоя, справжню “позачасову” оазу меланхолії в цьому неблаганному світі» [201, с. 22] тощо. Примітно, що за безумовно поетичним розумінням цього соло, жоден дослідник не звертає увагу на цілковиту відсутність акомпанементу оркестру. Хоча видається, що саме цей факт є вирішальним для створення унікального емоційного забарвлення соло, коли гранично самотній, чистий тембр гобоя доносить до слухача всю загадану гаму почуттів. Наявність супроводу певною мірою нівелювала б ефект. Ймовірно, в цьому контексті доречно згадати спостереження А. Лув'є та П. А. Кастане, які вважають, що Л. Бетховен першим у світі починає приділяти увагу психології в процесі оркестрування: «першим він [Бетховен – *V.P.*] бере до уваги психологічний ефект – так, саме психологічний! – який справляє на слухача могутність тільки самого звучання оркестру або окремого інструменту» [201, с. 20].

«невипадковості» і «логічності» появи цього solo в симфонії необхідно прослідкувати доволі самостійну лінію першого гобоя з початку репризи і особливо безпосередньо перед ним. Проаналізувавши викладення інструментів в партитурі, побачимо нову роль фаготів, які перебирають на себе функцію повноцінного басу із легким *pizzicato* низьких струнних. Знайдемо і вельми прозоре імітаційне викладення перших і других скрипок, що дозволить почути справжню «протимелодію» першого гобоя з контрастною скрипкам ритмічною пульсацією. Цікаво, що точкові співпадіння партій гобоя і перших скрипок мають на меті лише підкреслити їх постійне «розходження» вже з наступної ноти. На кульмінації гобой ніби остаточно вивільняється з-під домінування струнних і самостійно, без жодного супроводу виспіває на верхівці ліричної кульмінації<sup>64</sup>, вартої пера композитора-романтика. Це спів одинака, якому протистоїть Всесвіт, (а не традиційний заклик героя, що виходить на боротьбу заради «свободи, рівності, братерства»). Solo перериває загальний розвиток, хоча здавалося б, що силу акумульованої в розробці величезної енергії ніщо не зможе зупинити. Драматургічна функція цього solo – переривання розгортання матеріалу. Значущість цього solo, сила впливу на розвиток, емоційна складова перетворюють колишній технічний, фактурний прийом на загальнооркестровий чинник. Чуттєвий індивідуум, нехай на коротку мить, посідає головну роль – докорінна трансформація філософського мислення епохи Просвітництва! Ліричні – а завдяки абсолютному соло гобоя і персоніфіковані, а не узагальнені – роздуми-висловлення одинака протистоять суспільству-оркестру.

Весь епізод початку репризи П'ятої симфонії стає справжнім проривом в оркеструванні: нова роль соло не просто *формується*, як це було у попередників Л. ван Бетховена, а *стверджується* і укорінюється. Через емоційне наповнення – ототожнення «усвідомленого» солювання із ліричним героєм – соло набуває нову якість і пориває із фактурно-розріджуваною (по суті, головною) функцією у попередників Л. Бетховена Зростання кількості

---

<sup>64</sup> Цей епізод особливо яскраво інтерпретовано оркестром під орудою А. Тосканіні.

таких соло дозволяє стверджувати, що *формування системи інтра-солістів в оркестрі розпочалось*.

Зміна ролі духових інструментів і перерозподіл функцій груп у Л. Бетховена не є остаточно закріпленими. У його симфонічних творах існує велика кількість прикладів традиційно-класичного оркестрування із дублюванням духовими інструментами струнних, із ординарним розподілом ролей в оркестрі. Але саме такі приклади, як реприза першої частини П'ятої симфонії, закінчення «Сцени біля струмка» з Шостої симфонії<sup>65</sup>, Скерцо з Дев'ятої симфонії, оркестрування Четвертого і П'ятого фортепіанних концертів загалом із низкою інтра-солістів (віолончель, литаври *solі*, альти без супроводу тощо) вказують на цілком усвідомлене нове трактування оркестру саме за рахунок соло. І *solo* гобоя – *практичне інструментальне втілення нової концепції оркестрування*. Наслідок – перерозподіл функцій інструментальних груп в оркестрі, постійне зростання індивідуального, а не загальногрупового начала. Це своєю чергою розвиватиме принцип *концертності* в гущині оркестру, але вже не як рефлексії *concerto grosso* (згадаємо симфонії Й. Гайдна!), а як специфічну рису, фактично, іншої музичної епохи.

Оркестр Л. Бетховена з одного боку поєднує риси, притаманні класичному оркестру, а з другого привносить до неї настільки значну кількість змін, що дозволяє стверджувати про формування новаторської оркестрової концепції, відмінний від попередників підхід до оркестру загалом. Значна кількість чинників, поєднуючись, підтверджує формування окремого підходу до оркестру і можливість виділення цього індивідуального розуміння.

Кількісне зростання випадків соло в оркестрі призводить до перетворення рідкісного, екзотичного явища на рушійну силу змін в оркеструванні. Солюючі тембри та абсолютні *solі* як засіб виразності з кожним концертом набувають більшого поширення, використовуються різноманітніші інструменти, кількість

---

<sup>65</sup> А. Лув'є та П. Кастане зазначають стосовно цього місця в партитурі, що «наприкінці “Сцени біля джерела” кожен інструмент використовує свій найкращий колір» [201, с. 22]

соло збільшується з кожним циклом. Відносна обережність стосовно залучення солістів із середини оркестру в перших концертах компенсується їх дедалі частим вживанням та характеристичністю в наступних зверненнях до цього жанру, що виводить звучання оркестру загалом на якісно інший рівень, додає йому індивідуальності і небаченого блиску, стає передвісником народження нової оркестрової епохи, доводить *нерозривний зв'язок між трансформацією ролі соло, його впливом і звучанням оркестру загалом*.

Основні тембри бетховенських *solī* – дерев'яні духові інструменти, які домінували і у попередників композитора. Струнні інструменти як солісти практично не залучаються. Зміни сконцентровані в першу чергу на їх трактуванні як своєрідних *групових солістів*<sup>66</sup>: розділ віолончелей і контрабасів, поєднання альтів і віолончелей, *divisi* різних груп, посилення альтів як самостійної і характерної групи та ін. Що стосується вибору Л. Бетховеном тембрів для солювання серед духових інструментів, тут, з одного боку, відчутна значна спадкоємність (наприклад, в самій опорі на дерев'яні інструменти), з другого – новаторство у трактуванні кларнета як соліста, доручення йому значних розлогих *solī*, цікаві поєднання і міксти з іншими інструментами. Звертає на себе увагу особливе ставлення композитора до тембру гобоя, який трактується особливо ліричним, ошатним, трохи сумним (наприклад, *quasi* соло наприкінці Першого фортепіанного концерту як передвісник абсолютного *solo* в П'ятій симфонії). Несподівані можливості відкриваються завдяки абсолютним *solī* литавр (у П'ятому фортепіанному концерті, в кодї Скерцо Третьої симфонії, на самому початку Скерцо Дев'ятої симфонії та ін.), що виводить цей інструмент на вищий щабель в ієрархії інструментів оркестру із набуттям їм ролі майже рівної, а не підпорядкованої іншим.

<sup>66</sup> С. Крюкенберг, зокрема, пов'язує це із пошуками і, відповідно, знаходженням – завдяки більшому посиленню сольної гри в середині оркестру – «інтенсивного музичного кольору із метою посилення гами експресивності» [195, с. 50], зазначаючи, що індивідуальність проявляється в оркестрі Л. Бетховена або через піднесення соліста. Розвиваючи ці міркування, цілком логічно стверджувати, що індивідуальне начало проявляється і завдяки виділенню цілої групи. Це призводить до нового шабля у висвітленні групового тембру композитором, відносно якого у дисертації вживається термін «солююча група». Проаналізовані раніше приклади «групових солістів» у фортепіанних концертах композитора є наочним свідченням нового рівня уваги Л. Бетховена до групи як соліста. Пошуки нових звучань і несподіваних комбінацій (групових і сольних) є свідченням подальшого зростання інтересу композитора до соло в оркестрі, зокрема – і особливо – абсолютного соло.

Згадаємо ще одну суттєву рису бетховенського оркестрування, яка наочно демонструє зміни в розумінні оркестру загалом і сприяє якісній трансформації підходу до соло. Ця тенденція розквітне в романтичній, імпресіоністичній і пост-романтичній оркестрових концепціях. Йдеться про *оркестрування звуків акорду інструментами різних оркестрових груп* (наприклад, в П'ятій симфонії у другій частині). Е. Севсей вважає появу подібних оркестровок у Л. Бетховена «знаковою» в сенсі зміни ставлення до тембру, першим кроком до колористичного тону мелодії (*Klangfarbenmelodie*) і значним стимулом до «тембрально-усвідомленого» [217, с. 420] солювання.

Дуже примітним є становлення в оркестрі Л. Бетховена згаданого раніше своєрідного «солювання» груп – у першу чергу дерев'яних духових інструментів; декілька прикладів наводилось в аналізі оркестрування фортепіанних концертів композитора. Цей варіант соло часом у Л. Бетховена набуває інтерпретування «ансамблю в оркестрі». Звісно, такий підхід є епізодичним, але варто відзначити саму тенденцію до піднесення «ансамблю в середині колективу» за одночасного трактування кожного виконавця в середині групи як соліста. Тож можливим стає утворення своєрідної *двошаровості* інтра-солістів! Значущість кожного тембру в групі і окремо, і в протиставленні іншим, контрастування забарвлення групи стосовно інших виконавців, неодноразовість виділення дерев'яних духових інструментів, перспективність тенденції – все це дає змогу вжити в цьому випадку термін «солювання групи». Таке розуміння соло розвиватимуть Г. Берліоз і Г. Малер, І. Стравінський і Д. Шостакович.

Таким чином, солювання (груп, окремих інструментів з супроводом і без нього) стає суттєвим проявом оновлення звучання оркестру. Завдяки новій якості соло посилюється розфарбування оркестру, що за короткий час призводить до розквіту тембрів-барв у композиторів-романтиків. Інтенсифікація використання соло в оркестрі є значною мірою передвісником цієї тенденції. Завдяки регулярності вживання, особливому тембральному забарвленню, появі в критично-переломні моменти розгортання твору, бетховенські *solì* набувають,

очевидно, іншої вагомості порівняно із попередниками композитора. Чимала кількість прикладів абсолютного соло і солювання в оркестрі підтверджує стійкість тенденції перелому і усвідомлене, а не випадкове його залучення. Тож оркестр на межі XVIII – XIX століть «досягає музично того, про що мислителі вісімнадцятого століття мріяли досягти у суспільстві: гармонії між індивідуумами і колективом загалом» [217, с. 160].

Зроблений аналіз доводить якісно іншу роль соло в оркестрі на межі XVIII – XIX століть. Пов'язані з цим трансформації звучання оркестру загалом дозволяють стверджувати, що саме Л. Бетховен *відкриває* нову солостимулюючу та поліхромну фазу в історії оркестру.

### 2.3 Соло в оркестрі Г. Берліоза

Наступний комплекс чинників, визначальний для формування оркестрової концепції, склався у першій чверті XIX століття. Суспільних потрясінь, подій, подібних Французькій революції за масштабами, не відбувалось. Хоча А. Хохловкіна вважає, що «опозиційні настрої, відродження героїчних ілюзій, революціонізація свідомості інтелігенції спонукали до напружених пошуків в сфері мистецтва» [162, с. 327]. А Г. Стрелецький [222] дуже добре відтворює загальну революційну атмосферу Парижу влітку 1830 року крізь призму листування Г. Берліоза, постійно пов'язуючи розвиток подій в революційному Парижі і вплив суспільних настроїв, емоцій, переживань на митців і формування у останніх відповідного світогляду.

Романтична філософія також активно впливає на митців. Адже виведення особистості на центральне місце, увага до національної культури і заклик її відроджувати, безумовно, сприяли формуванню нового світогляду<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Одна з «класичних» праць, присвячених романтизму, належить І. Солертинському. Порівнюючи класицизм і романтизм, дослідник зазначає романтизм як антираціоналістичний напрямок, який переглядає ієрархію мистецтв («Мислити звуками – це вище, ніж мислити поняттями» [148, с. 88]), утворює новий погляд на природу і трансформує творчість: якщо «Моцарт писав не про себе і не для себе – в цьому його глибока неромантична сутність», то «кожна сторінка романтичної музики – це є перш за все сповідь» [там само, с. 97].

Романтизм як напрямок мистецтва на межі XVIII – XIX століть починає дедалі сильніше впливати на європейську культуру<sup>68</sup>.

Зміни у виконавському мистецтві цілком корелюють із вимогами композиторів до технічної вправності в середині оркестру. Переглядається значення і роль не тільки оркестрових інструментів, а цілих груп. Наприклад, струнна група і особливо скрипки впродовж двох століть існування оркестру завжди були його центром. А от увага до контрабасу і до альту ніколи не була такою відчутною. Цей інструмент впродовж століть знаходиться в тіні своєї «названої сестри». Як зазначає У. Пістон, інколи складається враження, що композитори просто не знали достеменно, що робити з цим інструментом. З одного боку уявити групу без нього неможливо: ані квартетна музика, ані тим більше оркестрова не зможе функціонувати без альту. З другого боку, дещо хрипливий тембр «із піском», як називають самі альтисти, зумовлений протиріччям між його реальним і акустично ідеальним розміром, «програє» яскравому звучанню скрипки. Крім того, діапазон інструмента, що перекривається скрипкою і віолончеллю ніби робить альт приреченим до другорядної ролі в оркестрі – незмінного акомпаніатора інших струнних. Л. Бетховен відкриває нові можливості альту, наприклад, запропонувавши дублювання в першій октаві теми в унісон з віолончелями на початку другої частини П'ятої симфонії, що народжує неймовірно насичений для динаміки *piano* і вишуканий тембр. (О. Веприк вважає увагу композитора до альту одним із справжніх відкриттів Л. Бетховена загалом [32, с. 60–69]).

Тим не менш, тільки романтичне оркестрування дозволило цьому інструменту стати рівним серед інших і відкрило неповторність його тембру в оркестрі. Хрестоматійним прикладом можна вважати симфонію «Гарольд в Італії» Г. Берліоза, який доручив характеризувати головного героя твору альтистові, а не «традиційному» скрипалю – реакцію публіки на незвичного

---

<sup>68</sup> С. Коробецька характеризує романтичну добу як «парад оркестрових стилів». Відбувається остаточна відмова від барочного оркестру на користь «практично “камерно-ансамблевого складу”. Саме цей склад став своєрідною стартовою позицією...» [92, с. 185]. І надалі вже до цього складу інструментів додаватимуться все нові і нові складники-барвники. Тож ці зміни романтичного оркестру знаменують якісні зрушення.



соліста детально описує Г. Берліоз у мемуарах [20]. Цікаве і відносно тривале соло альту у Першому фортепіанному концерті Ф. Ліста. Стосовно оперного оркестру С. Бородавкін [27], вказує на неймовірне соло альту подвійними флажолетами в опері «Гугеноти» Дж. Мейєрбера (початок романса Рауля)<sup>69</sup>. Це «відкриття» альту композиторами-романтиками в симфонічних жанрах безпосередньо вплине на оркестрування Р. Вагнера, М. Рegera, Р. Штрауса<sup>70</sup>...

Остаточно закріплюється і стає *нормою* відокремлення контрабасів від віолончелей, що проступало ще у Л. Бетховена. Тож струнна група стандартизується як п'ятиголосна<sup>71</sup>. Хоча для остаточного «усвідомлення» місця контрабаса – особливо соло – ще потрібен певний час.

Серед інтенсивних прийомів потрібно згадати і збільшення кількості строїв натуральних мідних, які могли співіснувати в одній партитурі. Ще у В. А. Моцарта в Сороковій симфонії є валторни *in B* та *in G*, а у Л. Бетховена в Дев'ятій симфонії є валторни *in B* та *in D*; це сприяє розширенню спектру звуків. Але, по-перше, і такий випадок є нечастим для віденських класиків, по-друге, у К. М. Вебера і Г. Берліоза можна зустріти три або чотири (!) різних строї мідних в одній партитурі.

Л. Бетховен вкрай рідко використовував закриті звуки у валторн, в той час як композитори-романтики починають часто вживати цей прийом не тільки і не стільки через необхідність отримати більшу кількість звуків (як Л. Бетховен у Третій симфонії), а як спеціальний тембровий ефект (К. М. Вебер, Г. Берліоз).

Ф. Вітачек окремо підкреслює, що саме за часів ранніх романтиків «стали вимальовуватися певні «амплуа» видових дерев'яних, що згодом стають традиційними» [33, с. 25]. Мається на увазі процес ототожнення тембру звучання інструмента із певним емоційним станом, настроєм, подією –

<sup>69</sup> Варто окремо підкреслити колосальне значення Дж. Мейєрбера для розвитку романтичного оркестру і низку новацій, запропонованих композитором – чистий тембр мідних духових, різноманітні темброві ефекти, широке залучення із *художньою* метою закритих звуків на валторні. У віденських класиків – це вимушений, технічний прийом задля розширення діапазону практично досяжних звуків, у Дж. Мейєрбера, композиторів-романтиків загалом – це *додатковий відтінок* звучання інструмента, це можливість передати *інший* емоційний стан.

<sup>70</sup> У симфонічній поемі Р. Штрауса «Дон Кіхот» альт (Санчо Пансо), постійно поступається солуючій віолончелі (Дон-Кіхот); у такий чисто оркестровий спосіб композитор відтворює стосунки між персонажами.

<sup>71</sup> Контрабас все ще залишається дещо «незрозумілим» для ранньоромантичних композиторів. Але за півстоліття і цей процес набуде логічного завершення – вкажемо на контрабас соло наприкінці опери «Отелло» Дж. Верді або на початку жалобного маршу з Першої симфонії Г. Малера.

тривожна похмурість бас-кларнета, пасторальність часто із відтінком смутку у англійського ріжка тощо. Примітно, що те саме слово «амплуа», але вже стосовно ударної групи використовує Г. Дмитрієв [57, с. 11]. С. Бородавкін аналізує використання бас-кларнета у Дж. Мейєрбера і підкреслює вживання цього інструмента без супроводу, який охоплює всі регістри звучання, і саме тембр бас-кларнета віщує трагічну, невідворотню розв'язку історії закоханих.

Перелік інтенсивних процесів здається невичерпним, адже «відкриття» можливостей інструментів є нескінченними. Зокрема, знамениті терції низьких кларнетів у К. М. Вебера, які дають зловісну характеристику мисливцю в опері «Вільний стрілок», чарівний ріг валторни в опері «Оберон» того ж самого композитора тощо. Всі технічні можливості зіграти ці ноти були у інструментів і 20 років назад, але не було *естетичної* потреби такого трактування, тож оригінальне і різноманітне використання інструментів неймовірно розширює порівняно з попередніми оркестровими концепціями образні сфери їх використання. Зазначене – впливовий і перманентний чинник поширення соло в оркестрі.

Що стосується екстенсивних прийомів, потрібно вказати на фактичне формування оркестру в тому вигляді, як ми знаємо його сьогодні: закріплюються всі видові дерев'яні духові, які з екзотично-випадкових, якими вони, по суті, були за панування класичної оркестрової концепції, перетворюються на регулярних і постійних учасників великого симфонічного оркестру. Тож нові барви англійського ріжка, бас-кларнета, кларнета-піколо поряд із поширеними ще з часів Л. Бетховена флейтою-піколо і контра-фаготом не просто стають яскравими променями старого оркестру, а перетворюються на справжні символи романтичної оркестрової концепції. Без цього неможливо уявити ані виклад в операх Р. Вагнера, ані симфонії Г. Малера, ані твори П. Чайковського, ані імпресіоністичну оркестрову концепцію К. Дебюссі, ані модерн початку ХХ століття, ані темброву драматургію в оркестрі загалом.

Варто відзначити, що процес імплементації нового в оркестр не є прямолінійним. Відомо, що англійський ріжок поширений ще з самого початку

XIX століття в Парижі. Тож французькі композитори його постійно включають до складу оркестру. Водночас, цей інструмент тривалий час не сприймався в німецькомовних країнах, де він вважався занадто різким і грубим. Ж. Ж. Веллі, аналізуючи процес входження в оркестр різних інструментів на початку XIX століття, описує випадки, коли композитори, готуючись до виступу в Німеччині змушені були замінювати партію «неприйнятної» місцевими інструментами на гобой або кларнет [224, с. 8]!

Не можна не вказати на закріплення в оркестрі арфи у першій третині XIX століття – інструмента, відомого давно, але такого, що входив до складу оркестру вкрай рідко. І лише Г. Берліоз у «Фантастичній симфонії» дає двом арфам розгорнуті партії, зокрема і як солістам<sup>72</sup>. Тож відтепер цей інструмент є обов'язковим учасником оркестру. Без цієї події в оркестрі композиторів-романтиків, виклад, у П. Чайковського, О. Глазунова, К. Дебюссі, М. Равеля, С. Прокоф'єва та багатьох інших композиторів був би принципово іншим.

Варто також згадати корнети, які доволі активно залучаються до оркестру із важливим застереженням: цей інструмент зустрічається майже виключено у партитурах лише французьких композиторів – від Г. Берліоза до К. Дебюссі. Як хроматичний мідний він мав значну перевагу перед натуральними в плані технічної можливості зіграти значно більшу кількість звуків. Це, очевидно, зумовлює його широке використання. Загалом, як відзначає Ф. Вітачек, розширення оркестру за рахунок введення нових інструментів більшою мірою стосується французьких композиторів і значно меншою німецьких [33, с. 7]. С. Бородавкін вказує як перший приклад використання корнет-а-пістон в оркестрі в опері Дж. Россіні «Вільгельм Телль». І, звісно, це сталося у «паризький» епізод творчості видатного італійця!

---

<sup>72</sup> Зазначимо, що арфа входить до складу оркестру дещо раніше. Г. Благодатов пише, що першим композитором, який включив арфу до оркестру був не Г. Берліоз, а його співвітчизник Ф. Буальдіо. Ця подія сталась у 1825 році – лише за кілька років до створення «Фантастичної симфонії». А. С. Бородавкін посилається на ще більш раннє використання арфи у 1807 році в опері Е. Мегюля «Йосиф в Єгипті», а Н. Арнонкур згадує «певного типу соло арфи» [10, с. 171] ще в третьому акті опери «Орфей» К. Монтеверді! Щодо останнього прикладу не можна забувати про значну строкатість викладу, притаманну початковому оркестру, подібність його структури до ансамбля. Тож соло в ньому – дуже специфічне явище. За поетичністю трактування, за вживанням революційних як для арфи прийомів – флажолетів – Г. Берліозові немає рівних.

Невпинний розвиток інструментів є, як зазначалось у Першому розділі, впливовим чинником зміни оркестрової концепції. На 30-ті роки ХІХ століття припадає справжня революція в групі дерев'яних духових – реформа Теобальда Бьома. Зміни, внесені майстром, описані достеменно в довідниках і в підручниках з інструментознавства (У. Пістон, А. Карс, Н. Зряковський, Г. Благодатов, С. Левин тощо). Тож опускаючи технічні деталі потрібно наголосити, що результатом цих змін стають цілком інші технічні, інтонаційні і виразні можливості інструментів, які якісно вплинуть на звучання оркестру, по-іншому розставляють акценти, призведуть до принципового оновлення оркестрування.

Стосовно перегляду традиційних оркестрових технік, насамперед варто зазначити дублювання. За часів класичної оркестрової концепції воно частіше мало на меті ущільнення звучання, ніж створення нової оркестрової фарби. Звичайно, діалоги-перегукування оркестрових груп чи інструментів в середині однієї групи були достатньо поширеними як спосіб інтенсифікації розвитку насамперед. Саме тому такі прийоми були особливо поширеними в розробках. У композиторів-романтиків дублювання – це також новий відтінок, незвична барва. Згадаємо мікст гобоя і кларнета у головної партії першої частини Незакінченої симфонії Ф. Шуберта. Кларнет практично нівелює характерний носовий відтінок гобоя, а останній пом'якшує дещо різкувате звучання кларнета. Внаслідок утворюється особливий кларнетово-гобойний тембр, якому композитор доручив проспівати основний тематичний матеріал. Значно змінюється підхід композиторів до перегукувань в оркестрі. Для класичної музики було притаманно змінювати тембр на межі розділів, в кінці викладення хоча б відносно закінченого уривку музичного матеріалу. Виключення лише підкреслюють цю традицію<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> *Allegretto* з Сьомої симфонії Л. Бетховена має чарівні перегукування наприкінці частини, коли кожен з духових інструментів, як алюзію, викладає уривок першої теми. Підкреслено розірвана тембрально, вона створює враження теми-спогаду; завдяки перегукуванням втрачається цілісність і утворюється особлива ефімерність звучання. Таке оркестрування не характерно для цього періоду в історії симфонічної музики.

Нове трактування тембру відкриває інші обрії. А. Хохловкіна зауважує, що «вивільнення особистого призвело до великої кількості нових, ліричних жанрових форм, прийомів висловлювання. <...> Особистісне проявлялося в ліризмі, пристрасності, у підвищеній емоційності образу і колориту» [162, с. 330]. І хоча дослідниця пише про тенденції в романтичному мистецтві загалом, тези цілком співвідносяться із роллю соло. З часом, зокрема у Г. Малера ця техніка набуде гіпертрофованого значення, а в музиці ХХ століття виклад матеріалу через доручення кожної окремої ноти новому інструменту не буде сприйматись як дещо неймовірне (див., наприклад, початок Симфонії А. Веберна, Скрипкового концерту С. Губайдуліної).

Відмічаючи засвоєння композиторами впродовж періоду XVII – XIX століть значення тембральної неповторності і неможливість замінювати один інструмент іншим «занадто часто», Ж. Ж. Веллі пише про формування у композиторів «тембральної свідомості» [224, с. 6]. У коментарях до «Трактату з оркестрування» Г. Берліоза, який вийшов під редакцією Р. Штрауса, останній вживає стосовно тембру ще більш сильне слово – душа! Така трансформація у розумінні тембру створює підґрунтя для виведення соло в оркестрі романтиків на цілком новий щабель: воно все більш цілеспрямовано здійснює не тільки емоційні, а і драматургічні, фактурні й формоутворюючі завдання.

В оркестрі композиторів-романтиків інструментальне соло в оркестрі виходить на наступний щабель розвитку. У ньому, фактично, сконцентровано багато інновації романтичної оркестрової концепції. Трансформація ролі особистості, нові стосунки в площинах особистість-спільнота, особистість-природа, інтенсивний й екстенсивний розвиток окремих оркестрових груп й оркестру загалом, розуміння тембру як рівного іншим засобам виразності, інший рівень колориту звучання, модифікація площин форма-колорит, небачені дотепер технічні й виразні можливості дерев'яних духових інструментів та ін. – все це втілює соло в оркестрі.

Вибір твору саме Г. Берліозу для детального аналізу жодним чином не є випадковим. По-перше, оркестр Г. Берліоза – межа в усій історії оркестрового

мистецтва<sup>74</sup>. По-друге, Г. Берліоз вивів програмну симфонію на «авансцену» європейського симфонізму. Це в свою чергу вимагало залучення інших засобів виразності в оркестрі, спеціальних оркестрових технік, нового розуміння оркестру загалом цілком відмінного від попередніх епох, що дозволяє багатьом музикознавцям трактувати весь комплекс змін як оркестрову революцію [161, 199, 188]. Все, що привніс в оркестр французький геній були ніби у фарватері геніальних ідей К. М. Вебера. Але останній втілює їх у першу чергу в оперному оркестрі, дослідження якого не входить до завдань дисертації.

Пам'ятаємо, звичайно, про Ф. Шуберта. Але його оркестр усе ж значно більшою мірою спирається на попередників; революційність композитора проявилась головним чином в інших жанрах. Оркестр Ф. Шуберта не надто вирізняється від безпосередніх попередників композитора і не демонструє стрибкоподібної зміни якості звучання на відміну від оркестру Г. Берліоза. Очевидно із зазначеними моментами пов'язана певна неоднозначність ставлення до оркестрування Ф. Шуберта серед музикознавців<sup>75</sup>.

Серед чималої кількості симфонічних опусів Г. Берліоза аналіз саме «Фантастичної симфонії» викликано фактом, що в цьому творі особливо ясно втілено низку оркестрових інновацій<sup>76</sup> і глибинно переглянуто *якість* соло в оркестрі. Симфонії «Гарольд в Італії» та «Ромео і Джульєтта» розвивають принципи, закладені в «Фантастичній симфонії», привносячи нові грані до звучання оркестру. «Фантастична симфонія» вельми повно репрезентує як особливості ранньоромантичного оркестру загалом, так і оркестрового мислення Г. Берліоза зокрема. Тож в аспекті вивчення соло в оркестрі формуванні нового етапу його еволюції «Фантастична симфонія» – знаковий, епохальний, символічний твір Г. Берліоза – є цілком показовим.

Симфонію написано для парного складу оркестру. Серед особливостей інструментального складу згадаємо лише корнет-а-пістон, що, як зазначалось

<sup>74</sup> Детальний аналіз літератури, присвячений оркестру Г. Берліоза розміщено у Додатку Б.

<sup>75</sup> Огляд літератури, присвяченої оркестру Ф. Шуберта, розміщений у Додатку Б.

<sup>76</sup> С. Бородавкін, аналізуючи оперний оркестр, вказує стосовно «Фантастичної симфонії», що «вперше в історії музики симфонічний жанр опинився в авангарді розвитку оркестрування» [27, с. 203].

раніше, є характерною особливістю французьких оркестрів. Вкажемо на дедалі значнішу роль духових інструментів – більшість музичних тем експонуються саме їх тембрами. Наприклад, перші такти симфонії, «огорнуті» дерев'яними духовими інструментами і валторнами (прикл. № 17). Відзначимо сміливість автора в цьому епізоді: попри певний динамічний спад, *кількість залучених інструментів зростає*, всупереч прийнятим стандартам оркестрування. Це надає звучанню прихованої сили, різнобарв'я. Перші два такти стають своєрідним соло групи духових інструментів.

Лейттему симфонії експоновано вкрай незвично: абсолютною несподіванкою стає відсутність супроводу<sup>77</sup>. Мелодію доручено першим скрипкам за унісонного дублювання першої флейти (прикл. № 18). Таке поєднання певною мірою «гасить» тепло звучання струнних, але завдяки такому викладенню тема ніби мерехтить, це й утворює її *характер*, позбавляє слух очікуваного «стандарту» оркестрування. У темі присутня ледь відчутна неоднорідність, що уможлиблює в майбутньому її здатність набувати того або іншого відтінку в залежності від контексту. Вся тема ніби суперечна, попри спокійний і світлий *C Dur* (чого ще очікувати від мінливого жіночого персонажу?). З одного боку образ не є підкреслено персоніфікованим, яким він би став за умови використання абсолютного соло – він експонується груповим тембром. З іншого боку відсутній супровід, і тема вільно ллється у просторі, жоден звук в оркестрі не відволікає слухача. Водночас групове звучання скрипок нівелює індивідуальний початок, але флейта його відтворює! Таким чином, образ коханої сповнений суперечності, лише точково наміченої, але із значною потенцією трансформування в процесі розвитку. Інноваційне оркестрування передає особливості образу через підсвідоме відтворення жіночності, що і робить портрет характерним, «живим». Звичайно, цьому сприяє і відсутність квадратності побудови, і плавність ритму, і регістр, і динамічні хвилі. Але саме незвичність викладу в оркестрі, пов'язана із відходом

---

<sup>77</sup> Супровід з'являється час від часу; його поява розділена кількома тактами пауз.

від «стандартів» головних партій у віденських класиків, надає лейттемі особливу чарівність.

Згадаємо симфонії Л. Бетховена. Перша симфонія: головна партія у перших скрипок із супроводом решти струнних, Друга симфонія – тема у віолончелей і альтів із супроводом решти струнних, Третя симфонія – тема у віолончелей із супроводом решти струнних, Четверта симфонія – тема у перших скрипок із супроводом решти струнних... В усіх згаданих творах присутні дерев'яні духові, та вони лише додають *відтінок* свого тембру і є *вторинними* відносно струнних інструментів. Саме останні об'ємним, насиченим, узагальненим звучанням забезпечують *об'єктивність* експонування головного тематичного матеріалу твору. Інша ситуація у Г. Берліоза. Головна партія утворює не об'єктивно-узагальнений, а *суб'єктивно-персоніфікований* образ, зумовлений нетиповим для її презентації оркеструванням, що наділяє її специфічної, своєрідною «сольністю», яке отримує абсолютно нове трактування.

Сольність теми проявляється не тому, що *один* інструмент грає *соло*, а завдяки своєрідному вилученню лейтмотиву з оркестру, відокремленню від насичених *tutti* до і після експонування, підкресленню індивідуальності теми, яка «злітає» *над* оркестром. Таким чином, соло трактується композитором не стільки в прямому значенні слова (один інструмент), а як *спеціальний спосіб презентування матеріалу незалежно від кількості інструментів, що беруть участь у викладі*. Це є революція у розумінні соло. *Тож соло за Г. Берліозом – це виділення музичного матеріалу у такий спосіб, коли від загального звучання оркестру відчужується певна лінія у викладі одного або кількох інструментів, яка експонується ніби над оркестром, а не в оркестрі*. Такий виклад дозволяє експонувати персонаж, який уособлює не ординарні, узагальнено-типові якості (мужній герой, гірський пастух тощо), а індивідуальні риси, притаманні тільки цьому персонажу, тільки *цій* коханій. Для такого соло виклад одним інструментом чи цілою групою, фактично, стає другорядним чинником!



Своєрідна роздвоєність образу коханої, намічена в першому експонуванні, проявляється знову і знову через оригінальність оркестрування в процесі розгортання музики. Відзначимо поєднання флейти і кларнета, що звучать без супроводу, розвиваючи інтонації лейтмотиву у сполучній, а пізніше в побічній партії в експозиції<sup>78</sup>. Неодноразове солювання цієї пари інструментів надає вельми характерного відтінку всій частині.

Важливим чинником стає переривчатість супроводу, що утворює «нерв» викладення і одночасно не заважає чистому звучанню двох тембрів (знову роздвоєність!) – такий характер супроводу теж був презентований ще за першого проведення лейттеми. Ці внутрішні протиріччя образу (два відмінних тембри, яким доручено тематичний матеріал плюс остинатна нерівність супроводу) перманентно проявлятимуться впродовж першої частини. Наприклад, в епізоді наприкінці розробки, коли інтра-солісти – альти і віолончелі (надалі другі скрипки і віолончелі), постійно «перебивають» одні одних ніби через брак дихання, схвильовано-збудженно розвивають поспівки лейтмотиву за вельми насиченого оркестрового звучання, ускладненого до того ж окремою лінією у солюючого гобоя (надалі гобоя і флейти – див. прикл. № 20). Або протилежний випадок, коли цілий феєрверк солістів, швидкоплинних, прудких (флейта, потім кларнет, далі гобой і нарешті фагот) із мінімальним – швидше відчутним, ніж почутим – статичним супроводом-тлом двох валторн, немов захлинаючись, експонують лейтмотив наприкінці репризи (прикл. № 21).

Абсолютних соло в партитурі чимало. Їх можна об'єднати в кілька груп:

1) Соло як *локальний технічний прийом*. Наприклад, абсолютне solo валторни в розробці: одна витримана на *pianissimo* нота утворює мінімальний динамічний щабель задля сильного контрасту із попередньою та наступною хвилями розвитку. Сам тембр звучання не є визначальним, тож це чисто технічний і дієвий спосіб створення значної динамічної хвилі (прикл. № 22).

<sup>78</sup> До речі, поєднання цієї ж пари інструментів представить тему коханої і в другій частині симфонії – «Бал», тож можна говорити про певну характерність октавного дублювання флейти і кларнета.

Подібний ефект чуємо і в фіналі – валторна *con sordino* грає quasi соло (на тлі тремоло великого барабана) – тт. 9–10 і 19–20. Тембр соліста максимально приховано (сурдина, тиха динаміка, «шепіт» великого барабану), тож очевидно, що головна мета залучення соло – відтінити наступне густе звучання, яке матиме яскраве тембральне забарвлення.

2) Соло як *локальний виразальний прийом* – флейта solo наприкінці третьої частини – перехід до гуркіту грому. На *pianissimo* флейта в середньо-високому регістрі грає нетематичний матеріал. Через відносну тривалість абсолютного соло (один повний такт), зрозуміло, що для композитора тембр флейти, а не будь-якого іншого інструмента є визначальним, тож йдеться саме про виразність цього тембру, поєднану із загальним розрідженням звучання. Світлий колір інструмента відтіняє сильний носовий відтінок англійського ріжка – все підкреслює художню мету залучення цього абсолютного solo (прикл. № 23). Флейта ніби «пригадує» подібні поспівки у інших духових, які щойно відзвучали із супроводом.

Таким же локальним виразним прийомом стає solo литавр наприкінці третьої частини (див. прикл. № 24). Звукообразальна функція лише однієї литаври – зустрічалась і раніше в сценах гроз у музиці XVII – XVIII століть. А от використання чотирьох (!) литавр, що поєднуються в ансамбль і які грають акордами майже 20 тактів загалом як абсолютні солісти – це неймовірне оркестрування! Чи це не передвісник «ансамблів-в-оркестрі» у Г. Малера?

3) Соло як *загальнооркестровий чинник*, що впливає на форму частини і відіграє драматургічну роль в розгортанні музичного матеріалу. Це тривале соло двох інструментів у третій частині, що має на меті звукообразання (перегукування двох пастухів, утілених тембрами англійського ріжка і гобоя) в поєднання із формоутворюючим ефектом (прикл. № 25). Примітна подібність двох тембрів – обидва інструменти належать родині гобоїв, тобто дійові особи не мисляться скільки не-будь контрастними. Тим цікавішим видається факт, що подібність двох тембрів, які зображають два *відмінних* персонажа, відчутніша, значніша, глибша, ніж у випадку оркестрування лейттеми коханої, яка

оркестрована в експозиції першої частини інструментами не тільки з різних родин, а і з контрастних оркестрових груп! Тож для Г. Берліоза із його прискіпливістю у виборі кожної оркестрової барви таке оркестрування не може бути випадковим. Внутрішні протиріччя образу коханої виявляються сильнішими за образи двох пастухів! Можливо через те, що вони виступають як нейтрально-фонові, певною мірою узагальнені персонажі. Їх завдання – відтінити переживання артиста, підкреслити відмінний контекст появи лейттеми. Це solo виконує формоутворюючу функцію – воно обрамляє всю частину, із модуляцією настрою наприкінці в зв'язку із втратою пасторальності, притаманної початку, і набуває – через наближення грози і модифікацію абсолютного соло у quasi соло – відтінку стурбованості, неспокою.

Дещо інший ефект утворюють абсолютні soli в середині третьої частини. Їх функція – ремінісценція. Вони звучать як спомини: більш об'єктивне групове висловлювання перших скрипок – і послідовно короткі, «суб'єктивні» репліки-відлуння гобоя, флейти, кларнета (прикл. № 26). Ефект спілкування передано надзвичайно влучно завдяки використанню різних тембрів і протиставлення відносно тривалого висловлювання скрипок і відповідей (по дві ноти) у інтра-солістів. Їх прослуховуванню сприяє спокійний темп – за швидкого руху репліки дерев'яних духових, звичайно, сприяли колоритності звучання, але ефект луни був би нівельований об'ємним струнним звучанням. У цих серединних soli присутнє несильне (через швидкоплинність епізоду) *підкреслення концертності*. Як не раз вже зустрічалося в симфонії – акцентується увага і на фактурному контрасті: навкруги, попри тиху динаміку, вельми насичена оркестрова фактура, тож soli знову ж таки ніби підіймається *над* звучанням всього оркестру. Через близькість тематичного матеріалу до оточення, не можна стверджувати про наявність відчуження, але ефект виділення завдяки інтерпретуванню соло як максимально персоніфікованого звучання – скільки б персонажів-солістів не брали в ньому участь – звичайно, є. Тож вкотре, епізод підтверджує нову якість соло: принципове виділення серед океану оркестрового звучання, відокремлення від густини ординарної фактури,

*solo* як втілювач особистісного на відміну від *tutti* яке стає синонім узагальненого.

Яскравий приклад абсолютного соло як драматургічного чинника – соло кларнета на кульмінації четвертої частини (див. прикл. № 27). У пам'яті природньо з'являється гобой *solo* з першої частини П'ятої симфонії Л. Бетховена (прикл. № 16) – драматична подібність двох ситуацій не викликає сумнівів. Останній перед стратою героя спалах образу його коханої втілює високий кларнет, який у регістрі кларіно звучить дещо світліше за гобой, без жодного відтінку смутку, притаманного останньому. Ймовірно, такий тембр обрано з метою підкреслити чистоту образу, відтворити найсвітліший спогад. Поява *solo* в момент найбільшої напруги, в оточенні звучання всього оркестру на *fortissimo*, із зміною ладового нахилу (*G Dur* у соліста на відміну від *g moll* у оркестру), ритміки, регістру звучання справляє надзвичайне враження. Це *solo*, перервавши на кілька секунд трагічні події, підкреслює безнадійність ситуації і невблаганну розв'язку: ніби все життя спалахує у свідомості героя і за мить згасає назавжди.

4) *Quasi solo* кларнета в кінці другої частини (прикл. № 19) – цікавий симбіоз виразної і технічної сторін соло. Тембр цього інструмента є визначальним для композитора, тож його забарвлення принципово важливе. Підкреслено-чисте звучання одного кларнета особливо очевидне на тлі витриманої ноти у флейти і валторни. Далі п'ять тактів грають лише два кларнети без супроводу – акцентується виразність саме їх тембру і утворюється дуже значний регістровий, тембральний і, головне, фактурний контраст із наступним *tutti* на *fortissimo*. Це наділяє соло загальнооркестровим значенням. Адже воно, оточене *tutti* з обох сторін, вкотре у симфонії ніби «злітає» над густо насиченим, але тембрально однорідним оркестром, відривається від нього. Навіть за фактичного мовчання оркестру в цьому соло, він продовжує звучати в пам'яті! Соло дає розрідження фактури і ліризує нестримний танок (прикл. № 27).

Звичайно, потрібно вказати й на уславлене *quasi solo* у п'ятій частині (початок *Allegro*), де кларнет *in C* на тлі ледь чутного тремоло великого барабану і остинатного постукування двох литавр в'їдливо і глузливо на *piano pianissimo* відтворює викривлену і ледь пізнавану тему коханої (тт. 21–28). Цим «прелюдуванням» готуються знамените солювання – ймовірно перше в історії – кларнета-піколо *in Es* із супроводом гобоїв та кларнета *in C* (прикл. № 28). Характерний, незвичний, незаангажований малий кларнет так виділяється на тлі інших дерев'яних духових, що не потребує жодної підтримки і справляє на слухача приголомшуюче враження.

Таким чином, соло в оркестрі Г. Берліоза виходить на цілком іншу сходинку порівняно із оркестром віденських класиків. По-перше, соло, починаючи від композиторів-романтиків, стає типовою рисою звучання оркестру, остаточно втрачає значення випадкового, рідкісного чи епізодичного прийому<sup>79</sup>. Ця поширеність проявляється, зокрема у використанні соло практично всіма без виключення композиторами романтичного стилю. Це стосується і солювання із супроводом, і абсолютного соло. Солювання дедалі урізноманітнюється: композитори знаходять нові міксти, утворюють несподівані зіставлення тембрів і активно вводять в оркестр нові інструменти, тембри яких використовуються переважно саме як солюючі<sup>80</sup>.

По-друге, соло – як з акомпанементом, так і без нього – залучається з метою відтворення різноманітних емоційних станів із акцентом на асоціюванні із живими персонажами, безпосередніми дійовими особами, стосовно яких йде мова в програмі твору або в літературному першоджерелі.

По-третє, соло як загальнооркестрова категорія набуває цілком інших «тлумачень» у Г. Берліоза. Абсолютне соло зберігає загальнооркестрове значення через безпосередній драматургічний вплив – здатність перервати дійство, підкреслити кульмінацію, спрямувати розгортання матеріалу в іншу

<sup>79</sup> Огляд літератури, присвяченої оркеструванню Р. Шумана – див. в Додатку Б.

<sup>80</sup> Використання кларнетів-піколо або бас-кларнета як акомпануючих – малохарактерне.

площину. Соло уособлює індивідуальність, неповторність характеру персонажу у протилежність узагальненості, типовості, що репрезентує оркестр. Завдяки такому розумінню соло часом ніби «здіймається» над «оркестровою рівниною», порушує встановлений здавалося б назавжди і освячений двох столітнім досвідом спокій оркестрового звучання. Ці своєрідні злети соло надають йому нову якість – соло *над* оркестром, а не соло *в* оркестрі. Цілком нова якість прийому допускає трактування групового викладення як спеціального різновиду соло! Тож інший щабель розуміння соло передбачає не тільки і не стільки його «прив'язаність» до факту викладення тільки одним інструментом. Соло (незалежно від викладення одним інструментом чи групою інструментів) – це у Г. Берліоза *спосіб відчуження матеріалу*, який уособлює дещо «високе», небесне, омріяне від іншого, протилежного – земного, усталеного, реального, що втілюється узагальненим звучанням – *tutti*.

По-четверте, дедалі поширюються випадки поєднання технічної мети із художньою. Зокрема, соло може виступати як особливий емоційний перед-ікт (solo флейти в третій частині «Фантастичної симфонії» [ц. 48]) або утворювати ефект ремінісценції (перегукування абсолютних soli в середині третьої частини «Фантастичної симфонії» – [ц. 39]).

По-п'яте, здатність соло розряджати густину. В'язкість оркестру Р. Шумана пов'язана не тільки із постійними дублюваннями духових і струнних, а з малою увагою композитора до чистих тембрів, здатних «розбавити» звучання і додати йому повітряності і внутрішнього дихання – до включення соло.

По-шосте, солюючі тембри набувають значення цілком рівного іншим засобам музичної виразності, а часом навіть перевершують їх. Особливості оркестрування лейттеми, мінливість використання мікстів або чистих тембрів, залучення відповідно до контексту неоднакових інструментів для експонування практично тотожного в музичного матеріалу стають рушійною силою розвитку образу, надають йому дієвості, роблять живим, майже фізично відчутним персонажем, наділяють його рисами людини, що співчуває, кохає, заспокоює,

глузує... У цьому контексті варто підкреслити активне використання як солістів інструментів, не надто поширених в попередніх оркестрових стилях або взагалі цілком нових для оркестру. Відзначимо дедалі активнішу роль литавр. Особливо примітне їх ансамблеве використання як чотирьох солістів. Дуже важливим є включення до оркестру арфи (із кількома нетривалими соло) і характеристичного кларнета-піколо *in Es* – все це відкриває шлях наступним композиторам до широкого їх залучення як особливих засобів виразності в оркестр.

Наостанок варто акцентувати увагу на двох можливостях соло, які поки що **не** використовуються Г. Берліозом: їх розвине наступне покоління композиторів. Отже, звертає увагу динамічна «обмеженість» абсолютних соло – Г. Берліоз використовує їх лише за тихої або дуже тихої динаміки. Потенціал значний і ним скористаються Р. Вагнер і Г. Малер, П. Чайковський і Р. Штраус, Д. Шостакович і А. Шнітке... Також примітним стає відсутність струнних інструментів для солювання – як абсолютного соло і як солюючого тембру. Уже в наступній симфонії «Гарольд в Італії» сам Г. Берліоз «виправить» цю обставину, але розмаїття соло струнних в середині оркестру стане справжньою візитівкою наступних композиторів XIX століття<sup>81</sup>.

#### 2.4 Соло в оркестрі останньої третини XIX століття

Найбільш значним, поворотним моментом для оркестру другої половини XIX століття стає остаточне затвердження вентильних (або хроматичних) мідних інструментів. Винайдені ще кілька десятиліть назад, вони проклали собі шлях в оркестр з 30–40-х років XIX століття. Наслідком появи нових мідних в оркестрі стає переформатування всіх груп. Оркестр, який з часів свого утворення, спирався на *дві* групи (струнна і дерев'яна духова) перевтілюється у

<sup>81</sup> Зазначимо, що приклади солювання *одного* струнного інструменту (солюючий тембр, абсолютне соло) в оркестрі можна зустріти в оперному жанрі у творах у А. Лотті, Дж. Паїзієлло, Г. Ф. Генделя, у вокально-оркестрових творах Й. С. Баха, але ці випадки є вкрай рідкісними. Нестандартність прийому відзначають дослідники, практично у кожному випадку наголошуючи на «дивному», «неповторному» (С. Бородавкін), «рідкісному» (Л. Гуревич), «нетиповому» (А. Карс) звучанні абсолютного соло у ранньому оркестрі.

такий, що відтепер має *три* повноцінних інструментальних групи. Мідні духові із підтримуючої, акцентної, «групи для *tutti*», якими вони фактично були впродовж XVII – першої третини XIX століття, перетворюються на цілком довершену групу із неймовірними технічними і виразними можливостями.

До винайдення вентильних інструментів у композиторів-класиків головна роль мідної оркестрової групи полягала у посиленні звучання *tutti*. Також вельми часто використовувались педальні звуки у валторн – вони ідеально зливаються з іншими тембрами у різних групах. Але натуральні мідні були обмежені для викладу мелодії з відхиленнями і модуляціями. Ранні романтики значно збільшують саму кількість мідних в оркестрі і завдяки використанню кількох строїв поширюють та урізноманітнюють їх мелодії. Але остаточне закріплення хроматичних мідних, стандартизація складу групи в поєднанні із дедалі більшим оркестром загалом, виводить мідні духові інструменти на новий якісний рівень<sup>82</sup>. Активізуються гра за тихої таємничої динаміки, часто в низькому регістрі. Тромбони або туба на *piano* здатні створити насичене металеве звучання, несподіваний музичний образ. *Piano* народжує характерну суворість і в'язкість звучання, похмурий відтінок якої вельми часто залучає Р. Вагнер, А. Брукнер і композитори пост-романтики. Тож фактичне відкриття «тихих» мідних (випадки подібного трактування у віденських класиків є, швидше, виключенням), безумовно, є важливим поворотом в історії оркестрування. Водночас з'являються надзвичайні за силою унісони мідних, зокрема, тромбонів (пригадаємо увертюру до опери Р. Вагнера «Тангейзер» із несамоцитим, пробивним унісоном тромбонів і труб чи унісони мідних в «Польоті валькірій» з опери «Валькірія»). Такі поєднання відкривають шлях до подібного використання міді у А. Брукнера, Г. Малера і Р. Штрауса.

Значних кількісних змін в оркестрі за рахунок включення до його складу нових інструментів немає – фактично всі можливі інструменти вже увійшли до романтичного оркестру кілька десятиліть тому, а створені батьком і сином

---

<sup>82</sup> Вкажемо, що у Р. Вагнера в тетралогії четверний склад із вісьмома валторнами, чотирма трубами і тромбонами плюс туба; частина валторністів час від часу переключається на вагнеровські туби.



Саксами саксофони не мали значного впливу на симфонічний оркестр. Заміна офікленду тубою, що також припадає на середину XIX століття, знаменує швидше якісну зміну у мідній групі інструментів. Тим більше, що ця заміна ще не є остаточною і у творах низки французьких композиторів навіть кінця XIX століття – К. Сен-Санса, К. Дебюссі – можна зустріти офікленд, який остаточно поступиться місцем тубі лише на межі XIX – XX століть. Замість домінуючого подвійного поширюється потрійний і четверний склад оркестру. Це відбувається за рахунок остаточного закріплення як обов'язкових інструментів англійського ріжка, альтової флейти, різновидів кларнетів. Розширення дерев'яних духових інструментів спонукало композиторів посилювати мідну групу, аби зберегти загальний баланс звучання в оркестрі. Ударна група теж нарощує впливовість, сприяє зміцнілому і густому звучанню оркестру.

Що стосується спеціальних прийомів викладу в оркестрі, то вони пов'язані насамперед із новою роллю мідних інструментів, із небаченими можливостями дублювань і перегукувань голосів за рахунок їх активізації, появі незвичних комбінацій, несподіваних поєднань інструментів, передачі голосів лише в межах мідної духової групи, хоралу важких мідних. Вони дають не тільки *варіанти* забарвлення знайомого звучання, а утворюють *неймовірні барви*, які єдині здатні відтворити особливі персонажі і образи (наприклад, лейтмотив долі в тетралогії Р. Вагнера). Доволі типовою стає техніка «тембрального подрібнення мелодії» [33, с. 67], коли «нескінченна» мелодія членується завдяки частим передаванням звучання від одного тембру до іншого.

Специфічною рисою другої половини XIX століття варто вважати біфуркацію процесів в оркестрі із подальшим поглибленням відмінності. Адже впродовж вельми тривалого часу – 40–70 роки XIX століття – співіснують два різних підтипи оркестру, хоча і в межах єдиної романтичної оркестрової концепції. Перший підтип – оркестр із хроматичними мідними інструментами, із гіпертрофованим використанням цієї групи, із збільшеним – порівняно з

класичним оркестром – складом (наприклад, оркестр Ф. Ліста, Р. Вагнера). Другий підтип – оркестр з опорою на натуральні мідні чи хроматичні інструменти, які трактуються схоже із натуральними (зокрема у Й. Брамса)<sup>83</sup>.

Таким чином, впродовж 50–70 років XIX століття завдяки співіснуванню двох підтипів оркестру створюється основа для поглиблення відмінностей між ними, до відокремлення одного трактування оркестру від іншого. Якщо в середині XIX століття за всіх відмінностей два підтипи співіснують в межах єдиної романтичної оркестрової концепції, то в останній третині XIX століття ситуація змінюється: є кілька оркестрових концепцій, кожна з яких історично-успішна, самостійна і матиме послідовників, що її розвиватимуть. Подальша диференціація трактовок оркестру дедалі поглиблюється з початку XX століття.

Серед суспільних потрясінь початку останньої третини XIX століття, звичайно, потрібно вказати події у Франції на самому початку 70-х років XIX століття, хоча їх вплив обмежений переважно цією країною.

У 70-ті роки з'являється імпресіонізм: найяскравіше він проявляється в живописі і музиці, але відображається й на інших видах мистецтва. Водночас на відміну від попередніх епох – і це принциповий момент – поява і подальший розквіт імпресіонізму не має як наслідок «автоматичне» відмирання інших напрямків. Це стосується й оркестру. Романтична оркестрова концепція залишається вагомою для музичного мистецтва і у Г. Малера і Р. Штрауса набуває цілком нового звучання. Можливо, її не можна назвати революцією, але самостійним шляхом в оркестрі – безумовно.

Поруч із двома інноваційними напрямками існує і третій шлях розвитку. Оркестр, що веде свою лінію від Л. Бетховена отримує продовження у Й. Брамса, у композиторів Чехії – Б. Сметани та А. Дворжака, у Франції у Ж. Бізе, у К. Нільсена у Данії, Е. Гріга з Норвегії та багатьох інших визначних композиторів останньої третини XIX століття. Тож в цей період успішно

---

<sup>83</sup> Проявляється це у голосоведінні, опорі на ступені натурального звукоряду, нечастому використанню закритих тонів тощо, а більш узагальнено в опорі на дві традиційних («класичних») групи – струнну і дерев'яну духову. Такому оркестру не надто притаманне збільшення складу, а роль мідних є помірною.

співіснують *принципово різні* підходи до оркестру, самотійність і успішність кожного з яких не викликає сумніву.

### 2.4.1 Й. Брамс

Оркестр «традиціоналістів» останньої третини XIX століття – Й. Брамса, Б. Сметани, А. Дворжака, Е. Гріга – не надто змінюється порівняно із ранньоромантичною оркестровою концепцією і в плані функціонального розподілу груп, і в сенсі ставлення до окремих оркестрових технік – дублювання, перегукування, соло-техніки, викладення *tutti* та ін. Через значну схожість в інтерпретуванні оркестру у вказаних митців трансформація соло в оркестрі менш відчутна – на відміну від оркестру К. Дебюссі і Г. Малера. Але соло в оркестрі «традиціоналістів» теж має свою специфіку. Тож проаналізуємо через призму інструментального соло в оркестрі декілька творів Й. Брамса.

Початкове solo як посилення *концертності* наявне у Другому фортепіанному концерті Й. Брамса (прикл. № 29). Твір розпочинає валторна абсолютним solo – це тематичне зерно головної партії. Поява «додаткового» соліста з середини оркестру посилює концертність, екстраполює її в саму середину оркестру, розширює, деталізує обмін матеріалом між всіма учасниками процесу, додає індивідуалізації звучанню оркестрових інструментів та густіше забарвлює кожний тембр, поширює діалогічність на всі щаблі, створює нові зв'язки між усіма учасниками процесу. У Й. Брамса чарівна «бесіда» валторни solo і фортепіано, що м'яко підхоплюють інтонації теми один у одного, ніби перекочують її з одного тембру в іншій, стає прообразом майбутніх діалогів солісту й оркестру. Тож валторна на початку виступає як його повноважний представник. Окрім цього, можлива мета початкового solo у Й. Брамса – «підсвідома» часова алюзія. Л. Бетховен був першим, хто розпочав інструментальний концерт із вступу соліста (Четвертий фортепіанний концерт). Своєрідно оновлене трактування подібного початку цілком логічне у Й. Брамса із його схильністю до відтворення низки класичних прийомів.

Згадаємо Скрипковий концерт, в якому інтра-соліст є беззаперечним конкурентом екстра-солісту. К. Ростанд наводить показову цитату-відгук П. де Сарасате: «мені видається позбавленим смаку знаходитись на естраді, зі слухачами, зі скрипкою в руці, коли гобой так довго *сам* грає мелодію у творі» [212, с. 574]<sup>84</sup> (прикл. № 30). Очевидно, що тембр гобоя обрано за принципом контрастності скрипковому. Зі вступом екстра-соліста починається інтенсивний розвиток. Початок репризи концерту, тембрально підготовлений валторнами, знаменує повернення лідируючих позицій духових і гобоя зокрема. На відміну від початку, на тему у викладенні гобоя накладається фоновий матеріал у скрипки *solo* (прикл. № 31). Розміщений в однаковому регістрі із духовими, але тембрально відмінний, він чітко виділяється на тлі їх прохолодних тембрів, хоча і не домінує. Сили приблизно рівні із незначною перевагою духових. Фактично, початок репризи оркестровано як *подвійний* концерт, адже тепер гобой і скрипка – солісти. Тобто відбувається жанрове відхилення одинарного (скрипкового) у подвійний (гобойно-скрипковий) концерт. Таким чином соло стає *жанроутворювальним* елементом.

Поєднання двох солістів призводить до особливої динамізації репризи. Неповторність у тому, що загальний ліричний настрій не зникає: конфлікту в музиці немає. Тож два соліста утворюють «тиху» кульмінацію, яка переливами солюючих тембрів нагадує єднання двох закоханих сердець. Два соліста – позаоркестровий та оркестровий – рівні за значенням і об'єднані спільною емоцією, підтримують діалог і невимушено виводять розвиток на якісно новий щабель. Це є взірцевим прикладом взаємодії оркестру і скрипаля-соліста. Їх звучання узгоджене і гармонічне, координація між ними відмінна, а баланс ідеальний. Емоційне єднання доводить безконфліктність стосунків, а несподівана подібність характерів утворює м'яку арку-перехід до фіналу, із

<sup>84</sup> Така визначна роль гобоя для солювання зустрічається у Й. Брамса не вперше. Вкажемо зокрема на Першу симфонію, яка розпочинається мелодією в експонуванні саме гобоя. Але вибір цього тембру має й більш глибокі підвалини і наповнений значною символічністю. Перша симфонія Й. Брамса має опус 68. П'ята симфонія Л. Бетховена – опус 67. Відомо, що Й. Брамс спеціально «притримав» цифру 68 невикористаною, аби із зверненням до цього жанру підкреслити витоки своєю симфонії. На думку також спадає перша частина П'ятої симфонії Л. Бетховена, де саме гобой виграє знамените *solo* на початку репризи. Ф. Андрійо вказує на ще один виток гобойного тембру у Брамса: значну схожість теми симфонії Й. Брамса та арії Флорестана з другого акту «Фіделіо» Л. Бетховена, яка теж забарвлена тембром солюючого гобоя [174, с.93].

протиставленнями персоніфікованого, виділеного тембру позаоркестрового соліста – скрипки й оркестру із опорою на узагальнено-групове забарвлення останнього через домінування *tutti*.

Тривале солювання гобоя на початку не має аналогів у концерті. У насичених за звучанням епізодах крайніх частин відсутні навіть порівняно тривалі епізоди солювання в оркестрі: домінує скрипка, а в оркестрі переважають групові тембри. Солюючий тембр гобоя в поєднанні із незвичною побудовою оркестрової вертикалі підкреслює, що друга частина – без сумніву, ліричний центр концерту.

Принцип змагання, що лежить в основі жанру концерту, проявляється у використанні солістів в оркестрі, здатних утворити певну противагу скрипці. Мова насамперед про гобой. Мабуть, на його місці в цій ролі міг би бути будь-який інший духовий, але не струнний інструмент. Останній, звичайно, створив би реальну противагу солісту-струннику, але і він би ґрунтовні зміни до характеру музики загалом. Тембр гобоя обирається композитором через тепло його звучання, що досить близьке до насиченості вібрацій скрипки. Тож на меті стає темброве урізноманітнення, додавання нових відтінків, кольорових нюансів, а не створення противаги, яку б могла внести, приміром, різкувата, а інколи навіть холодна флейта, або дуже різноманітний, а часом і внутрішнесуперечливий кларнет. Обираючи гобой, композитор уникає співставлення тембральних «крайностей», аби вбудувати гармонію і спокій в темброве розмаїття, не руйнуючи кришталеву структуру зайвою контрастністю. Підголоски валторн та флейти сприяють більшій рельєфності, опуклості оркестровій тканині.

Подібний прийом оркестрування вживає композитор і в Другому фортепіанному концерті, де віолончель *solo* експонує тему третьої частини. К. Мерлен пише, що «віолончель соло з оркестру стає справжнім камерним музичним партнером піаніста» [204, с. 205]. У репризі обидва солісти грають разом, посилюючи концертність, додаючи звучанню стереофонічності,

сприяючи своєрідним відтінкам настрою. Тембровий контраст у цьому творі навіть дещо сильніше порівняно із Скрипковим концертом.

Ще один приклад чарівного діалогу екстра- та інтра-солістів можна почути у третій частині Другого фортепіанного концерту. Інтра-соліст – кларнет – «анонсує» на сильній долі ноту екстра-соліста – фортепіано (тт. 59–64). Нестійкий, часто альтеровано-загострений останній звук такту ніби розчиняється в наступній паузі екстра-соліста, а інтра-соліст (кларнет) натхненно проголошує наступний щабель експресії – ще виразніше, ще світліше, ще більш чуттєво. Фортепіано секундним «сумнівом» (півтори долі паузи у правій руці) ніби дає можливість насолодитись кларнетовим співом і знову підхоплює соліста в оркестрі, відповідаючи двома октавами вище... Цей неймовірно ліричний епізод відтворює на іншому щаблі розвитку суворий і сконцентрований початок концерту (діалог валторни і фортепіано). Нове звернення композитора до діалогу двох солістів стає характерною ознакою твору і підтверджує функцію соло в оркестрі як посилювача концертування, що у композиції загалом набуває значення лейтприйому.

Оркестрування Й. Брамса, безумовно, має власний характер, є неповторним<sup>85</sup>. Використання соло зростає порівняно із його залученням віденськими класиками, але не стає для Й. Брамса постійним і *особливим* прийомом виразності звучання оркестру. «Найбільш дивує у Брамса, що він досконало досягнув успіху в парі, укладеному із самим собою: наслідувати Бетховена з тим самим оркестром в епоху, коли Берліоз уже давно скасував усі ліміти» – пишуть французькі дослідники [201, с. 28]. Ця думка видається чи не найбільш влучною характеристикою брамсівського оркестру. В абсолютно класичному за складом оркестрі композитор дивовижним чином уособлює індивідуальне-неповторне, цілком романтичне звучання. *I soli* в оркестрі, хоча і не є визначальним елементом вертикалі, відіграють у вибудовуванні останньої значну роль, особливо порівняно із до-романтичним оркестром. Навіть за умови вельми незначної уваги до абсолютного соло, постійні солювання

<sup>85</sup> Різні оцінювання оркестрування Й. Брамса наведено у Додатку Б.

окремих дерев'яних духових і струнних інструментів відзначають сторінки багатьох партитур композитора. Крім проаналізованих прикладів вкажемо на *Allegretto* з Третьої симфонії. Нескінчені передавання впродовж всієї частини *c moll'*ної теми від інструмента до інструмента, від групи до групи стають не колористичним прийомом, а є самою *сутністю музики*.

Попри все залучення *solі* в оркестрі Й. Брамса загалом відзначається певною обережністю, яка видається пов'язаною із особливостями його стилю загалом. Це відчутно порівняно із оркестром К. Дебюссі і Г. Малера, що відображає відмінність підходів кожного з композиторів до оркестру і цілком збігається із твердженням щодо системної залежності між ставленням до соло і до трактуванням оркестру загалом.

#### 2.4.2 К. Дебюссі

Імпресіонізм породжує чергову оркестрову революцію вважає Г. Благодатов. Дослідник зазначає, що в основі імпресіоністичного оркестру – можливість поєднувати будь який інструмент із будь-яким. Цей принцип трактується дослідником як революційним. Адже в основі класичного оркестру лежав насамперед баланс, узгодженість і гармонічність інструментальних поєднань. Романтики, хоча і значною мірою переглянули ці постулати, але не мали на меті кардинально переформатувати оркестр. К. Дебюссі, встановлюючи примат барви (і як «відчуття» оркестру загалом, і як колорит кожної миттєвості звучання), створює оркестр на принципово інших засадах <sup>86</sup>.

Певною мірою ставлення до тембру К. Дебюссі перегукується зі ставленням до тембру у композиторів-романтиків. Але тембр для імпресіоністів – це не тільки окремий відтінок, окрема, нехай і яскрава фарба, а і «звукова пляма». Звідси можливість нюансування завдяки згущенню або розрідження кольорів оркестру, нові підходи до тривалості одного відтінку звучання, поширення «тихих» *tutti*, тембральні спалахи в різних регістрах,

---

<sup>86</sup> Аналіз літератури, присвяченої оркеструванню К. Дебюссі наведено у Додатку Б.

контрастні співставлення барв, схожі на живопис роздільними мазками у художників-імпресіоністів. Інша техніка оркестрування породжує нову агогіку і незвичні способи звуковидобування та акцент на існуючих прийомах, які через нестандартну поширеність сприймаються як несподівані. Тож в основі оркестрової концепції К. Дебюссі – легкість, кришталевість звучання і важливість найменшої деталі.

Серед найбільш загальних особливостей оркестру К. Дебюссі варто відзначити особливу техніку відтворення напівтонів в оркестрі. Це приклад несхожого трактування знайомих звучань («алхімія тембрів» за К. Губо [188, с.276]). У партитурах К. Дебюссі *forte*, *fortissimo* можуть бути відсутні у *принципі* продовж тривалого часу. У той же час тиха динамічна шкала виписується композитором надзвичайно прискіпливо: відмінність між *piano* та *pianissimo* може бути тотожним протиставленню *piano* і *forte* у інших композиторів. Таємничість великого оркестру, деталізація тихих відтінків, тонкі градації динамічних хвиль стають візитівкою імпресіоністичної оркестрової концепції.

Сам оркестр не надто збільшується в розмірах, йому не притаманне занадто густе, підкреслено насичене звучання, хоча це і не означає обов'язкове розріджене за рахунок регулярних виключень окремих тембрів. На диво поширені темброві ефекти у струнній групі. Відзначимо незчисленні *divisi* стосовно кожної – включно із контрабасами (!) – струнної групи на три, чотири, шість партій. Це парадоксальним чином з одного боку послаблює звучання струнних (що цілком узгоджується із зазначеною вище динамічною політикою), а з іншого посилює їх впливовість. Значна кількість підгруп струнних робить можливим їх задіяти в багатоголосних акордах, що заповнюють всю вертикаль. Поширеність гри *con sordino* узгоджується із пошуками відтінків динаміки і тенденції до пом'якшення тембру завдяки відключенню високих дзвінких обертонів. Останньому також сприяє прийом гри *sur la touche*, що породжує особливу, ніби згаслу звучність, і, безумовно, належить до характерних ефектів К. Дебюссі. Зростає роль ударної групи, яка фактично вперше із підлеглої



перетворюється на самостійну і повноцінну. Тож чотирьох-груповий оркестр – віднині норма<sup>87</sup>. Дуже відчутно зростає значення арф одночасно із урізноманітненням їх використання в оркестрі.

Неймовірно посилення кольорового початку в музиці природньо посилюється роль соло в оркестрі. Його втілюють всі без виключення групи. Згадаємо, наприклад, *solo* литавр як звукозображальний чинник на початку третьої частини «Моря» (прикл. № 32). Литаври виступають як створювачі відповідної картини природи в програмній музиці, присвяченої діалогу вітру і моря. Тож легкий шурхіт, що створюють литаври разом із великим барабаном – це справжнє змальовування картини звуками.

Притаманна французькій школі оркестрування особлива барвистість ясно проявляється у творах К. Дебюссі, зокрема, через значну увагу до солістів. Це підтверджує взаємовплив оркестру і соло, віддзеркалює їх нове трактування. Особливо ясно це відчувається у зростанні ролі дерев'яних духових інструментів, підкресленні їх характеру в загально оркестровому звучанні. Часті поділи струнних, пошуки особливих тембрових ефектів на них (*divisi, sul tasto, tremolo, con sordino* тощо) стають черговим підґрунтям до посилення ролі струнного інструмента як соліста. Це є і в Прелюді, і в трьох симфонічних ескізах «Море», наприклад, «Зі світанку до полудня». А загальне тяжіння композитора до феномену резонування, до фрагментації текстури відображається в прозорості партитур. Соло – і струнного, і духового інструмента – стає часом ідеалом рішення і матеріалізованим втіленням «звукового мислення» [188, с. 264].

Ще однією особливістю соло у К. Дебюссі стає практична відсутність залучення його як технічного прийому: соло беззаперечно розуміється тільки як спеціальний *виразний* прийом. У випадках, коли для Л. Бетховена, Г. Берліоза чи Г. Малера соло знаменувало б розрідження фактури (через свою «не-тематичність», через остінатність і ніби «не-цікавість» для слуху), для

---

<sup>87</sup> К. Губо стосовно солювання литавр у К. Дебюссі пише, що вони «ніби доторкаються до кольору» [188, с. 265].

К. Дебюссі воно стає лише одним із кольорів палітри, яку починають послідовно розгортати інструменти-фарби. Наприклад, *solo* флейти в першому ескізі «Моря» (ц. 9), яке потім передається арфі, потім двом групам скрипок, посилюючись і охоплюючи дедалі більший простір. І це попри те, що експонований матеріал має швидше трактуватись як тло, а не як тематичний початок! Таким чином, відмінна від попередників градація оркестрових кольорів і трактування «оркестрової барви» загалом надає соло інших значень, а в широкому сенсі знову ж таки підтверджує системну взаємозалежність між зміною у підході до оркестру із модифікацією соло в оркестрі, яке уособлює нові принципи звучання останнього.

«Пополудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі відкривається уславленим абсолютним *solo* флейти (прикл. № 33). За своїм символічним значенням для музики воно очевидно не поступається картині К. Моне «Враження. Схід сонця» для живопису<sup>88</sup>. М'яке й водночас експресивне звучання флейти в середньо-низькому регістрі налаштовує на образи Прелюду і створює *настрій* твору<sup>89</sup>. («Прелюдія до «Пополудня фавна <...> це, можливо, те, що залишилось від мрій в глибині флейти (розрядка моя – *V.P.*) фавна?» – вказував К. Дебюссі в листі до одного з критиків [94, с. 259]. Рубатність, вільна неспішність звучання, можливість (саме завдяки відсутності жорстких ритмічних рамок супроводу) без обмежень зануритися у фантастичний світ, донести власне емоційне його бачення, створити через характерне вібрато звуку в низькому регістрі майже фізично відчутне марево післяполудневої спеки – все це стає реальним завдяки звучанню однієї низької флейти – втіленню мрії

<sup>88</sup> На нього звертає увагу практично будь-який із дослідників, що аналізують творчість французького митця. Більш дедалю – див. Додаток Б.

<sup>89</sup> До цієї ж групи – функції настрою в поєднанні із функцією звукозображення – має бути віднесене абсолютне соло валторни, яке відкриває увертюру до опери «Оберон» К. Вебера. М'яке і тепле, воно зображає сам чарівний ріг в руках героя (в музикознавстві ці кілька нот трактуються як музичний символ для зображення світу мрій романтиків). Звуки доручені валторні не тільки через символізм інструмента (походженню від рога для полювання), а головне, через неповторну округлість чистого звуку, який сам по собі причаровує. А.Карс зазначає, що «за різноманітністю оркестрового колориту *Adagio* на початку увертюри «Оберона» <...> може бути наведено як популярний приклад засобів оркестрової виразності і винахідливості, що не потребує допомоги з боку додаткових духових і ударних інструментів для досягнення переконливих і драматично яскравих ефектів» [78, с. 203].

фавна за К. Дебюссі. Тож до функції настрою додається ще *звукообразальність*.

А. Веприк, висуваючи теорію біфункціональності тембру, вказує, що локальна тембральна виразність не може бути відокремлена від того місця, яке вона відіграє в цілому, іншими словами, тембр поєднує безпосередньо-виразні властивості із конструктивно-виразними<sup>90</sup>. Тобто характеристичність низького регістру флейти із його чуттєвим, оксамитово-округлим звуком, що супроводжують особливі хвилі-вібрації, є таким, що створює поетичний образ загалом, оживляє його і стає єдиним можливим варіантом оркестровки. М'який і округлий тембр низької флейти – ідеальний для першого викладу теми. Гобой був би занадто різким, а його носовий відтінок привніс би непотрібний композитору східний колорит. Кларнет прозвучав би дуже прямолінійно і марево миттєво *зникло би...*

Крім того, ця мелодія – і флейтовий тембр сам по собі – мають формоутворювальне значення. Її мелодична лінія з самого початку окреслена як найважливіша у творі, і мелодія, забарвлена тембром флейти, неодноразово звучить в композиції, кожного разу мінливо змінюючись, отримуючи нові варіанти супроводу – гармонічні і темброві. Таким чином, перше solo флейти пронизує всю композицію і стає першоосновою твору, породжуючи навіть «бокові» лінії: солуюча скрипка, за всієї відповідності атмосфері Прелюду, є *тембровим відхиленням* флейтового solo. Фактично, музика просочена soli – кларнета, скрипки, валторни, гобоя, арфи... Майже всі інструменти оркестру прозвучали як оркестрові солісти впродовж короткої п'єси. Але перший з них стає стрижнем «Пополудневого відпочинку фавна», набуває лейттембрового значення, об'єднуючи тричастинну композицію в єдине ціле, наповнюючи її

---

<sup>90</sup> Згадаємо також ідею В. Цитовича [167] щодо поділу тембру на реальний та ілюзорний. М. Манафова [102], аналізуючи погляди дослідника, зазначає, що в першому випадку характерний тембр виникає внаслідок звучання окремого інструмента (екстраполюємо ідею на твір К. Дебюссі – це буде сам факт вибору флейти як тембру), а у другому через використання специфічних, особливих прийомів, які застосовує композитор для даного інструмента (в «Пополудневому відпочинку фавна» – це гра без супроводу на самому початку, низький регістр, «нестабільна», імпровізаційна ритміка).

присутністю у кожному регістрі, міксті, практично, кожної миті звучання, обрамляючи ціле і додає до функції *настрою*, функцію *народження форми*.

Зупиняючись на емоційному аспекті виконання цього solo, зазначимо, що артист має дуже добре відчувати загальний характер твору і передати його, як на естафеті, іншим, що вступають пізніше. Що стосується технічної складності, то вона лежить головним чином у правильному розподілі дихання і в досягненні особливої об'ємності звучання.

### 2.4.3 Г. Малер

Оркестр Г. Малера на відміну від оркестру К. Дебюссі і Й. Брамса спирається на гігантський оркестр<sup>91</sup>. Більшість симфоній Г. Малера написані для четверного та п'ятірного оркестрового складу. Часто залучаються не один, а два видових інструмента, що сприяє утворенню звукових хвиль неймовірної сили: згадаємо Скерцо з Другої симфонії, яку Т. Адорно назвав «кульмінацію оркестрового крику відчаю» [173, с. 19]. Водночас гіпертрофоване поширення *solі* в оркестрі, надзвичайна роль *окремого* інструмента (у першу чергу струнного), фактично, нівелює масивність оркестру й утворює дивні за красою і глибиною контрасту співставлення гігантського туттійного звучання і тихої, тендітної гри соліста – із густим чи ледь відчутним супроводом або без нього<sup>92</sup>. Поширення соло в творах Г. Малера, мабуть, не має аналогів<sup>93</sup>. Для експонування абсолютного соло Г. Малер залучає практично всі інструменти. Проаналізуємо *solі* в оркестрі композитора, розташувавши приклади згідно порядку розміщення інструментів в партитурі. Звичайно, цей перелік не є вичерпним.

<sup>91</sup> Р. Лейбовіц визначає його як справжній «стиль *tutti*, складність якого пов'язана із великим різноманіттям мелодичних, гармонічних і ритмічних прийомів» [200, с. 54].

<sup>92</sup> Стосовно симфоній Г. Малера К. Губо вказує, що їх оркестрова текстура «прояснюється саме завдяки чисельним *solі*» [188, с. 177].

<sup>93</sup> Привертає увагу факт, що тонкий знавець оркестру і глибока дослідниця творчості Г. Малера І. Барсова, приділяючи у своїй фундаментальній праці [13] чималу увагу виразності і колориту тембрів у Г. Малера, не робить жодного наголосу на типовості і розмаїтті *solі* у творах композитора. Також варто наголосити, що вчена використовує як тотожні кілька термінів, описуючи гру одного інструменту: соло, солюючий, індивідуальний і навіть унісонний [13, с. 175]! Це часом надає змісту певну неоднозначність.

**Флейта-піколо** – Скерцо з Шостої симфонії – кілька нот на *fortissimo* (локально-виразне соло) в контексті експонування теми різними тембрами практично всіх оркестрових груп (прикл. № 34).

**Флейта** – закінчення першої частини Дев'ятої симфонії, на *pianissimo* – локально-виразне соло. Флейта спочатку веде мелодію на тлі супроводу, а потім через паузу грає без супроводу. Це підкреслює її прозорий і чистий тембр в процесі загального затухання і розрідження звучання (прикл. № 35).

Прикінцеве solo у першій частині П'ятої симфонії, де за два такти до кінця частини флейта протиставляє дивовижну м'якість свого тембру твердій атаці труби. Соло останньої пронизують всю частину і має значення лейттембру. Хоча після поспівки флейти solo і прозвучить ледь чутне тремоло великого барабану і коротке *pizzicato* у струнних, саме флейта, фактично, підсумовує розвиток. Просвітленість барви (посилена високим регістром) у поєднанні із граничним розрідженням фактури наділяє solo заключним характером. Цей ефект посилюється й аркою, що утворюється між початковим solo труби і прикінцевим solo флейти із очевидною еволюцією емоції (прикл. № 36).

**Гобой** – початкове solo в Менуеті з Третьої симфонії. Гугнявий тембр гобоя утворює чарівне протиріччя світлому характеру музики. Це solo – імпульс для подальшого розгортання. Попри те, що абсолютне соло – лише одна нота, на ній зроблено смисловий акцент. Підтверджує це наступне точне унісонне дублювання скрипок і гобоя, яке триває саме до затакта (т. 9). Адже композитор зупинив би солуючий гобой на другій долі, якщо б мав на меті підкреслити *легкість* затакту. З т. 1 гобой солює на тлі м'якого *pizzicato* альтів, а пізніше віолончелей, що жодним чином не приховує характеристичність тембру гобоя (прикл. № 37).

**Кларнет** – початкове solo на *piano pianissimo* у фіналі Четвертої симфонії. Кілька нот заспіву-вступу теми, яка надалі експонується кларнетом вже із дуже легким супроводом. Це приклад локально-виразного абсолютного соло (пригадується характеристика кларнета К. Мерленом, який чує у тембрі цього

інструмента загалом «щось котяче» [204, с. 245]). Лише кларнет має здатність практично із «тиші» починати мелодію так, що звукова атака для слухача буде непомітною. Тож вибір цього тембру композитором зумовлено художньою метою, і уявна заміна призвела б до зміни характеру solo (прикл. № 38).

Ще один приклад вже серединного соло як локально-виразного прийому – у Скерцо з Сьомої симфонії (ц. 144), де довга нота у кларнета «зависає» у тиші (абсолютне solo!), ніби заморожуючи весь простір довкола (прикл. № 39).

**Бас-кларнет** – Скерцо з Сьомої симфонії. Мелодія спускається різко вниз від туттійно-насиченого звучання до розрідженно-таємничих уламків початкової теми. Бас-кларнет без супроводу на *fortissimo* підкреслено відчайдушний. Solo – загальнооркестровий чинник, який «ламає» кульмінацію у *tutti!* Ніби невпинний рух наштовхнувся на несподівану перепону, зумовивши хвилі-спалахи. Ця перешкода – абсолютне solo. Тільки воно здатне утворювати такий акцент на протиставленні узагальненої, могутньої оркестрової маси і відчаю одинака, що зупинив здавалося б нестримний розгін. Виразність обумовлюється особливо характерним тембром: бас-кларнет – чи не найстрашніший інструмент оркестру. Тож послідовне зіставлення подвійного soli гобоїв, абсолютних soli бас-кларнета, фагота і контрафагота експонує дивовижний за об'ємом спектр емоцій, «затиснутий» простором лише у кілька тактів (прикл. № 42).

**Фагот** – подвійне solo фаготів в середині другої частини Дев'ятої симфонії, на *pianissimo* як локально-виразний прийом. Перша тема лендлера звучить підкреслено комічно у співставленні із *forte-fortissimo* гобоїв і кларнетів. Solo має значну потенцію у цьому тембрально-динамічному протиставленні, але подвійність є нереалізованою, що і створює ефект комічності (прикл. № 40).

Серединне соло фагота в третій частині Третьої симфонії (безпосередньо перед ц. 6) – локально-технічний прийом, коли завдяки використанню *тільки* одного інструмента досягнуто максимальне послаблення загальної звучності в

очікуванні переходу до наступного розділу форми і чергових подій (прикл. № 41).

**Контрафагот** – Скерцо з Сьомої симфонії. Контрафагот завершує перехід від одного до другого розділу форми і експонує уривок пасажу на *forissimo*, як і бас-кларнет. Відносна м'якість звучання, притаманна контрафаготу, певною мірою «компенсується» використанням найнижчих нот діапазону, тож своєрідне викривлене звучання відтворює потрібну композитору емоцію. Надрізке *diminuendo* (лише один такт!) додає цьому solo неймовірної рельєфності і готує слухача до наступного розділу (прикл. №42).

**Валторна** – чи не найулюбленіший інструмент композитора для виконання абсолютних soli. На початку Скерцо з Четвертої симфонії інструмент обережно-жартівливо презентує одну з головних тем композиції. Соло виступає, зокрема, формоутворюючим чинником, адже з'являється кілька разів також в середині частини, анонсує наступний розділ форми (прикл. № 43).

Solo-звукотображення чуємо на початку першої *Nachtmusik* із Сьомої симфонії з приголомшуючими перегукуваннями двох солістів-валторністів, що відтворюють особливу, казкову атмосферу нічного міста відкритим і закритим звуками (див. прикл. № 44). Доволі тривалі, розгорнуті заклики, не тотожні за характером і настроєм, підкреслюються оркеструванням: відкрите, променисте *aperto* зіставляється із гладкішим і стриманішим *coperto*. Solo поєднує кілька функцій: звукотображальну (відтворює програму); формоутворюючу (з'являється на межі розділів форми, підкреслює початок наступного етапу розгортання матеріалу); посилювачу ефект концертування (сприяє розгойдуванню оркестру як єдиного, цілого, монолітного об'єднання, коли в його гущині з'являється не один, а декілька солістів, і момент змагання починає просочувати оркестр «із середини»). Поєднання кількох складників наділяє це solo напрочуд великим значенням.

Дивовижний за силою і яскравістю демонстрацією валторнових якостей звучання приклад – уславлене восьмерне (!) соло без супроводу на початку

першої частини Третьої симфонії. Соло презентує тезу-ідею – беззаперечно й могутньо, а хоровий принцип експонування наділяє звучання монолітним характером (прикл. № 45)<sup>94</sup>.

Серединне solo п'ятох, а потім чотирьох валторн у Скерцо з П'ятої симфонії виконує драматургічну функцію перемикача емоції. Нова емоція, що цілком протилежна попередній; домінує й надалі (прикл. № 46).

**Труба** – самий початок П'ятої симфонії відкривається одним із найтриваліших у Г. Малера solo (прикл. № 47). Щоб краще зрозуміти вибір композитора і значення цієї мелодію згадаємо І. Солертинського [150]. Він підкреслював, що особливістю оркестрового викладення композитора є безперервний потік тембрального оновлення не тільки на межі мелодичних фраз, а і в середині мелодії. Тому доручення першої теми П'ятої симфонії, що охоплює діапазон трьох октав і яка викладена трьома різними тембрами мідних духових впродовж 27 тактів, є цілком зрозумілим.

Розвиваючи думку дослідника, вкажемо, що схильність до мозаїчності барв дедалі стимулює тембровий рух, який своєю чергою стає рушійною силою послідовного розгортання музичного полотна. Труба експонує своїм яскравим тембром тему (на кульмінації в унісон долучається другий трубач, потім інші мідні), злетами і падіннями, стрімкими змінами динаміки, ритмічним розмаїттям, граничною пристрасністю акумулює зміст всієї частини в мініатюрі.

І. Солертинський вказував загалом на різні щаблі експресії колористики у Г. Малера. Висувалась теза щодо «кольоровості експресії» та «експресії кольоровості» у митця, виділялись окремі відтінки кольоровості із відповідною градацією. Але серед глобальних висновків автора відсутні міркування, що саме у пошуках «кольоровості експресії» (та навпаки) як раз і захована дивовижна схильність великого симфоніста до широкого використання сольних тембрів, до їх оголеного, як нерв, звучання, до нечуваної широти і розмаїття їх

<sup>94</sup> Звернемо увагу на парадокс між принципово індивідуальним характером (притаманним будь-якому соло) і хоровим (тобто не-індивідуальним) принципом експонування. Соло тут трактовано як над-валторна (пригадаємо оперу М. Глінки «Руслан і Людмила», де Голова говорить «голосом» хору, що співає в унісон).



використання, протиставлення, раптових спалахів і несподіваних згасань. Видається, що серед них експресія барви як засіб трагізму найбільш відповідає початку П'ятої симфонії. Адже жалобний марш, настрій якого домінує в частині, підготовлений саме вступом труби solo. Її тема *не символічний зародок*, від якого все починається і ще без розуміння чим закінчиться, як у «Весні священній» І. Стравінського (уславлене абсолютне solo фагота презентує таємничий світ язичницької Русі), *не настрій*, в імлі якого розчиняються майже всі образи, а ті, що залишились, набувають ілюзорності і прозорості, як це було у К. Дебюссі, і *не звукозображення* чарівного рогу в «Обероні» К. Вебера. Тема труби у Г. Малера стає *самою сутністю* матеріалу, його матеріальним і цілком відчутним втіленням. Ця фанфара – виступ оратора, який відразу, без додаткової підготовки, доносить головну ідею, намічає шлях розвитку, чітко і прямолінійно окреслює межі дозволеного і передає естафету іншим оркестрантам, пропонуючи продовжити рух у наміченому напрямку. Таким чином, перше проведення матеріалу у труби стає *експонуванням ідеї*. І жоден інший тембр не доніс би її так яскраво і повно. Та на відміну від «загальнолюдської» теми долі у Л. Бетховена вона персоніфікована, особистісна і через це звучить у сольному, а не груповому викладенні.

Solo на *forte* експонує головну тезу також у третій частині Дев'ятої симфонії, коли максимальне уособлення експонованого матеріалу безумовно має бути викладеним лише тембром труби. Утворюються динамічні, регістрові, фактурні контрасти до наступного викладу в оркестрі (прикл. № 48).

Solo на *piano* – потенційна напруга наприкінці першої частини П'ятої симфонії – це ще одна сторона дивовижного тембру труби (прикл. № 51).

**Тромбон** – перша частина Третьої симфонії, де в експозиції (ц. 15) та в репризі (ц. 58–61) тромбон експонує тему (прикл. № 49). Частково тему оркестровано як солювання із незначним за силою акомпанементом, а частково (ц. 60) як абсолютне solo, коли чистий тембр тромбона доспіває драматичну тему, ніби намагаючись заспокоїти пристрасті. Solo – це загальнооркестровий чинник, адже воно є тривалим, часом перебивається появою «судомного»

акомпанементу, впливає на згущення-розрідження в оркестрі через свою дивовижну мінливість, як на рівні викладення теми, так і на щаблі всієї частини. Адже довкола цього solo – густі, насичені *tutti*. Тембр тромбона – оголений як нерв. У слухача з'являється фізичне відчуття болю, таким пронизливим є схлипування тромбону, таким узагальнюючим є відчуття самотності, попри супровід, який лише посилює відчайдушну трагедію почуттів.

**Туба** – quasi соло в експозиції фіналу Шостої симфонії<sup>95</sup> (ц. 104) – викладення теми *a-moll* на *piano* на тлі ледь чутного тремоло литавр, до яких з часом приєднуються інші інструменти (прикл. № 50).

Вельми виразне солювання туби зустрічаємо і в першій частині П'ятої симфонії, де своїми грізними стрибками на півтори октави, виконавець передає «фізично» відчутну важкість музики, підкреслює емоційну пригніченість.

**Литаври** – початкове solo як головна теза – початок фіналу Сьомої симфонії (прикл. № 52).

Початкове solo як імпульс – у Скерцо Другої симфонії. Первісна квартова інтонація пронизує всю частину симфонії – тобто solo є формоутворюючим елементом (прикл. № 53).

Дещо відмінне за характером solo на початку другої частини Шостої симфонії: не злагоджене, а контрастне зіставлення литавр і струнних інструментів. Розмірені удари литавр на *sforzando* різкими синкопами «суперечать» метрично правильній пульсації низьких струнних (прикл. № 54).

Серединне solo-мелодія – перша частина П'ятої симфонії (безпосередньо перед ц. 15). Звучання нечітке, глухе, нерозбірливе, ніби із самого пекла. (прикл. № 55)<sup>96</sup>.

Солювання наприкінці Шостої симфонії – прикінцевий соло-ефект, і його не можна оминати в аналізі soli в оркестрі Г. Малера. Адже цей епізод – одна з

<sup>95</sup> У репризі ця тема передана композитором потрійному соло низьких валторн, що надає їй ще більшої зловісності і ледь прихованої грізності звучання, що віщує катастрофу.

<sup>96</sup> Стосовно цього solo К. Мерлен цитує литавриста лондонського симфонічного оркестру: «потрібно досягти відчуття наявності шуму, але якщо він буде почутий, це означатиме, що його вже забагато» (204, с 327).

найбільш моторошних сторінок в історії мабуть всієї симфонічної літератури! Ніби цвяхи забивають в кришку гігантської домовини (до складу оркестру символічно ще залучено і молот, що відтворює ці удари), і найменший промінь надії назавжди залишається у минулому (прикл. № 56). Закінчення другої частини (ще один прикінцевий соло-ефект) утворює арку з останніми тактами твору: кількома безапеляційними ударами-вироками литаврист «довершує» те, що розпочато у другій частині...

**Малий барабан** – серединне solo в першій частині Третьої симфонії (перед ц. 55). *Diminuendo* малого барабану solo (*mezzo-forte* – *pianissimo*) звучить як *емоційний пост-ікт*, що заспокоює розбурхану стихію (прикл. № 57).

**Великий барабан** – серединне solo в експозиції першої частини Третьої симфонії (перед ц. 2 і в репризі перед ц. 57). Solo виконує функцію вступу до жалобного маршу (прикл. № 58).

Окремої згадки варті солювання групи ударних інструментів без супроводу в першій частині Третьої симфонії. Глухість їх тембрів, своєрідність забарвлення звучання, сама несподіваність трактування ударної групи як солістів, безумовно, привертає увагу дослідника, а свіжість звучання не залишає байдужим слухача.

Вкажемо й на абсолютне solo із Скерцо з П'ятої симфонії (ц. 30) – таємниче, ледь чутне мерехтіння, що сприяє останньому спалаху неспокою перед яскраво-мажорною кодою (прикл. № 59).

**Челеста** – quasi соло наприкінці другої частини Восьмої симфонії (цц. 199–200), де челеста разом з фортепіано має фоно-орнаментальне дублювання гармонії у валторн і фортепіано. Чарівний колорит високого регістру посилює казковість епізоду, що передує фінальному апофеозу симфонії (прикл. № 60).

**Арфа** – самий початок Дев'ятої симфонії – локально-виразне соло у процесі «пошуку» першої інтонації головної партії, коли представлено лише декілька «чистих» тембрів: віолончелі, валторни, фаготу, альтів і нарешті –

скрипки (прикл. № 61). Це «намацування» потрібної інтонації стає прообразом і початку Симфонії ор. 21 А. Веберна, і початку Концерту для скрипки з оркестром «Offetorium» С. Губайдуліної. Таке оркестрування підкреслює пуантилістичність музики, темброву диференціацію. Слухач сконцентровано і зосереджено слідкує за процесом дійства, не пропускає жодну мить, не розосереджує увагу. Короткі *solі* як цеглинки мозаїки примушують «включитись» із першого звуку. Примітно, що це досягається не громоподібним ударом *tutti*, а кількома нотами у інструментів *solі*, взятих до того ж *piano*. Точково виписана партитура уникає групових поєднань, концентруючись на «чистих» сольних тембрах. *Solo* – підкреслення концертування, коли кожний тембр презентується як відокремлений від інших, залучено різні за барвами інструменти і кожен з виконавців стає справжнім солістом оркестру.

Прикінцеве соло у другій частині Другої симфонії, де *solo* арфи виступає як своєрідна постлюдія-заспокоєння вельми густого звучання оркестру, хоча і за тихої динаміки (прикл. № 62). Розкладений тонічний тризвук звучить напрочуд прозоро і тендітно, відтворюючи чарівність спокійної атмосфери частини. Фактично, це *solo* – втілення у мініатюрі настрою частини. Заклучні два акорди *pizzicato* у струнних ставлять остаточну крапку.

**Скрипка** – серед дуже чисельних прикладів соло скрипки, вкажемо кілька. 1) Абсолютне соло в Скерцо Четвертої симфонії, перед ц. 9 (прикл. № 63). Скрипка на *pianissimo* «заспокоює» вельми густе звучання оркестр і через паузу разом із наступним *solo* труби утворює місток до ліричної мажорної теми. Важливим є саме рельєфне протиставлення тендітної скрипки на *pianissimo* і рішучої труби-*solo* на *forte*. Зіставлення двох *solі* утворює яскравий ефект концертності. 2) Початкове абсолютне *solo* у другій *Nachtmusik* із Сьомої симфонії – м'який (попри *forte*) заспів першої теми (прикл. № 64). Вибір одного інструмента, а не групи підкреслює ліричність, персоніфікованість висловлювання. 3) Солювання в четвертій частині Третьої симфонії, ц. 8 (прикл. № 65) – одне з найпроникливіших соло у Г. Малера

загалом. Над ледь чутним акомпанементом оркестру злітають голоса позаоркестрового та оркестрового солістів: меццо-сопрано і скрипка. Вони вторять один одному, стають відлунням один одного, доспівають незакінчену фразу другого соліста, невтішно ридають на тлі ледь чутного оркестру... Відчай, що уособлює скрипка solo, може бути передано лише цим інструментом із людяністю і проникливістю кожного миті її *vibrato*. 4) Солювання в першій частині Восьмої симфонії (перед ц. 36) утворює ефект заспіву, наділений більш ліричним звучанням у порівнянні із наступним включенням групи перших скрипок (прикл. № 66). Вона експонує тему більш насиченим, незважаючи на пом'якшення динаміки, звуком. 5) Згадаємо світле звучання солюючої скрипки в Менуеті з Третьої симфонії (ц. 7), де воно вабить красою та ніжністю мелодії (прикл. № 67). 6) Прикінцеве солювання в Менуеті з Третьої симфонії причаровує світлим прозорим звучанням (прикл. № 68). Це як найінтимніше зізнання, як освідчення в неземному коханні, ніби музика злітає в небеса і розчиняється в світлі заключним ля-мажорним тризвуком. Виділення терцового тону скрипкою solo надає звучанню акорду «повітряності», створює казкове просвітлення.

Використання скрипки у Г. Малера дуже різноманітне і практично не має аналогів у інших композиторів XIX століття. Обсяг дисертації не дозволяє проаналізувати всі випадки солювання скрипки в творах австрійського майстра.

**Альт** – серед розмаїття прикладів окремо підкреслимо моторошне solo альта наприкінці Скерцо з Сьомої симфонії (прикл. № 69). Альт на струні «С» грає початкову поспівку, що звучить як закляття, яке виконавець повторює знову й знову. Короткі акомпануючі удари-чверті супроводу зовсім не приховують своєрідність глухого тембру альта solo. Один інструмент залучено з метою підкреслити оголену виразність забарвлення саме альта, його глухість, «пісок» у його звучанні, відчай розгону вгору, якому ніколи не судилось злетіти насправді і який за кілька тактів приречений скотитись вниз.

Пригадаємо солювання альта також в першій частині П'ятої симфонії (ц. 13) – на тлі вельми густого супроводу альт у високому регістрі грає тему,

позбавлену світла, притаманного скрипковому тембру у цьому регістрі. Тож саме виразність природної напруженості в такому регістрі відповідає контексту і зумовлює вибір композитора. Трагічність підкреслюється саме беззахисністю одного інструмента порівняно із численністю виконавців на духових інструментах. Тембр соліста відмінно прослуховується, незважаючи на дублювання. Безумовно, група альтів не викликала б такого співчуття.

**Віолончель** – у *Das Trinklied vom Jammer der Erde* із «Пісень Землі», де віолончель solo ніби влаштовує перегукування із групою духових інструментів, наполягаючи на емоційності *саме своїх* поспівок із поступовим заспокоєнням.

Дві віолончелі soli в першій *Nachtmusik* із Сьомої Симфонії – насичене, суворе звучання в терцію створює відчуття ходи саме двох персонажів, а не групи осіб, як це швидше за все було б за умови використання групи віолончелей *divisi* (прикл. № 71).

**Контрабас** – солювання у Скерцо з Сьомої симфонії – жахливе напруження від незвичного оркестрування для одного контрабаса, що грає у високому регістрі. Забарвлення тембру контрабасу підкреслено практичним відсутністю акомпанементу, який жодним чином не приховує неординарність напружено-спресованого контрабасового звучання (прикл. № 72).

Solo в Жалобному марші з Першої симфонії – контрабас у високому регістрі звучить дещо загострено, затиснуто. Яскрава виразність цього quasi соло (на тлі розмірених ударів литавр) стала хрестоматійною (прикл. № 73).

Solo як технічний прийом – найтихіше звучання в оркестровому *diminuendo* в першій частині Четвертої симфонії (прикл. № 70).

Як зрозуміло із наведених прикладів, Г. Малер надзвичайно активно залучає духові інструменти обох груп. Але ще більш примітним є звернення композитора до окремих струнних і ударних інструментів. Інноваційне використання цих двох оркестрових груп варто окремої уваги. Соло будь-якого струнного інструмента дуже специфічне. Струнна група – єдина в оркестрі, яка організована за хоровим принципом. Виділення ж лише *одного* виконавця з цієї групи – явище значно менш поширене, ніж соло будь-якого іншого

інструмента. Якщо солювання дерев'яних духових інструментів вельми поширене ще з XVIII століття, якщо абсолютне соло починає дедалі активніше вживатись композиторами з першої третини XIX століття, то соло струнного інструмента в середині оркестру – типове для другої половини XIX століття. Композитором, який надає звучанню саме одного струнного інструмента в середині оркестру особливого значення потрібно вважати Р. Вагнера, зазначивши, що йдеться про оперний оркестр.

У симфонічному оркестрі Г. Малер стає першим композитором, який виводить звучання одного струнного інструмента абсолютно на інший щабель в ієрархії засобів музичної виразності<sup>97</sup>. Експресії струнного соло композитор надає цілком відмінного від групового звучання трактування. *У першу чергу йдеться про граничну чуттєвість соло струнного інструмента.* Г. Малер прискіпливо розрізняє кожний з чотирьох тембрів групи, за потреби їх змішує, за художньою необхідністю об'єднує по декілька тембрів, утворюючи ансамблі в середині оркестру. Абсолютне solo струнного інструмента не є частим прийомом в першу чергу через акустичний аспект, що був проаналізований у міркуваннях щодо вибору тембру для соло. У той же час соло із вкрай обережним супроводом (аби не поглинути вельми тендітне звучання одного струнного інструмента) стає дедалі поширенішим і саме в оркестрі кінця XIX століття набуває особливого значення, сприяє виведенню соло на наступний етап розвитку. Таке трактування інструментів струнної групи надає звучанню гігантського оркестру дивовижної щирості. Ніби соліст-струнник співає особисто для кожного слухача – забарвлення тембру видається повністю позбавленим узагальненої об'єктивності на користь персоніфікованого, суб'єктивного початку. При цьому (мабуть із зазначених вище акустичних причин) абсолютне соло менш поширене порівняно із солюванням. Тож в

---

<sup>97</sup> Детальніший аналіз літератури з питання специфіки звучання одного інструменту зі складу оркестру розміщено у Додатку Б. Але попри цікаві спостереження традиційно відсутнім є акцент на наявності чи відсутності супроводу, вкрай неповним бачиться аналіз соло інших, крім скрипки, інструментів цієї групи, не зроблено узагальнень щодо історично-послідовного процесу формування соло в оркестрі... Тож здійснений в дисертації аналіз значної кількості симфонічних творів, написаних у різний час, дозволяє не тільки знайти відповіді на низку важливих питань, а і зробити узагальнення на цілком іншому щаблі.

симфоніях Г. Малера саме соло струнного інструмента віддзеркалює цілком нове інтерпретування групи загалом.

Соло струнного інструмента відтворює настрій (смуток, заспокоєння, ліричність, закоханість тощо), втілює граничну довірливість, уособлює Мрію. Значно менш характерно для соло струнного інструмента проголошувати тезу-ідею твору. Поясненням цього бачиться сам характер звучання струнних інструментів і традиція їх інтерпретування як групового інструмента з метою викладення загально-значущих тем. Г. Малер безмежно поглиблює трактування струнного інструмента.

Окремо відзначимо – через їх поширеність і розмаїття – діалогічні поєднання, що утворюються між окремими струнними інструментами *solī*: наприклад, вельми тривалий епізод в другій частині Восьмої симфонії (перед ц. 77 і далі): на тлі довгих тривалостей у хорі та у дерев'яних духових інструментів, примхливий ритмічний малюнок виділяє стримане звучання альту, якому відповідає світліше забарвлення скрипки *solō*, потім приєднується друга скрипка *solō*, далі віолончель *solō*. Попри густу оркестрову фактуру всі солісти чудово прослуховуються. Таким чином, в середині надгустого і насиченого звучання виділяється *quasi камерний ансамбль*.

Крім фактурного розрідження, утворюється нова одиниця в середині оркестру, коли *ансамбль стає солістом* (таке трактування ансамбля є очевидною еволюцією інструментального соло – пригадаємо проаналізовані раніше соло груп в оркестрі у Л. Бетховена)! Чимала кількість подібних прикладів ансамблів-солістів в симфоніях Г. Малера свідчить про особливе ставлення композитора до цього поєднання і до можливості розв'язати специфічні технічні (наприклад, розрідження фактури без втрати густини звучання) і художні завдання (виділення у великому оркестрі окремих виконавців і втілення в їх персоніфікованому звучанні більшої зворушливості, віддзеркалення ніби їх особистісного погляду на подію). Утворення ансамбля в середині оркестру спричиняє сильний ефект, особливий в контексті насиченого звучання четверного чи п'ятірного складу оркестру: середина другої *Nachtmusik*



із Сьомої симфонії, яку оркестровано для двох скрипок, альту, віолончелі й контрабасу, яким ледь чуто вторять гітара й арфа. Або струнний квартет в Скерцо з П'ятої симфонії (ц. 11 – див. прикл. № 74). Епізод сприймається як вистраждана перерва після найдраматичніших сторінок у викладі гігантського оркестру.

Соло ударного інструмента – ще одне яскраве відкриття в оркеструванні кінця ХІХ століття і підтвердження зміцнення ударної групи в оркестрі, здатної представити значну шкалу відтінків емоцій, експонувати не тільки ритмічне, а і тематичний початок. Це відбувається в межах процесу становлення ударної групи як цілком рівної іншим оркестровим групам.

Абсолютне соло у ударних набуває різних значень.

1) *Соло як носій тематичної інтонації, як імпульс для початку розгортання матеріалу.* У такій ролі Г. Малер часто використовує литавру. Стосовно залучення саме цього інструмента відчутна певна історично-жанрова «прив'язка» – використання сольного тембру литавр в музиці ХІХ століття чи не найпоширеніше в жанрі скерцо<sup>98</sup>. Г. Малер активно розвиває цей прийом, неодноразово залучаючи громоподібний сольний тембр в процесі музичного розвитку як головного підбурювача, неблаганної руйнівної сили, що порушує «звичайний» плин музики. Наприклад, Скерцо з Другої симфонії Г. Малера (прикл. № 53). Тут початкова квартова поспівка литавр (G–C), що увірвалась в тишу відразу на *fortissimo*, як постріл із гармати, миттєво запускає весь механізм («неначе почали обертатися важелі і колес фантастичного механізму ритму» [13, с. 86]) і виконує роль спускового гачка, пронизує всю частину, стає її складовим елементом. Яскраві квартові ходи у міді, сольний удар там-тама наприкінці проростають з першого solo, підкреслюючи його формоутворюючу функцію. У першому solo – неблаганність фізичної сили й неймовірна потенція емоційного розвитку.

---

<sup>98</sup> Звичайно, можуть бути враховані й інші, більш ранні жанрові, прикладні асоціації – марші, супровід фанфари...

У Скерцо з Сьомої симфонії Г. Малера роль литавр подібна до вищезгаданої: це імпульс та інтонаційна основа тематизму частини. Але цього разу – це не тільки поспівка, яка пізніше буде залучена іншими інструментами. У Сьомій симфонії абсолютне *solò* литавр безпосередньо пронизує частину, проникаючи в інші оркестрові групи – ніби вдаючись за «свого». Це дозволяє литаврі стати не тільки носієм первісного імпульсу, як в Другій симфонії, а перетворитись на справжнього «керівника» розгортання матеріалу із самої середини процесу. У Скерцо з Другої симфонії удари литавр збуджують і провокують всіх до активних дій, а самі миттєво замовкають до наступних появ-провокацій. У Сьомій симфонії литавра *solò*, яка розпочинає частину, лунає на *piano* і тричі повторюється, доки низькі струнні підкорюються і влітає кожний «чужий» удар як «свій» – він стає першою нотою поспівки. Нота тембрально відокремлена від перехоплення низькими струнними *pizzicato*. Таке оркестрування створює моторошний ефект: поспівка позбавлена тепла, внутрішнього наповнення, душі. Тембральна роздрібненість (за всього тяжіння Г. Малера до неї загалом) *гіпертрофована* у Скерцо. Здається кожен оркестровий тембр прозвучав, кожен інструмент «відокремив» шматок від цілого. Численні серединні *solì* литавр зберігають значення підбурювачів розгортання, збудників неспокою, ні на мить не відпускаючи напругу. Примітно, що окрім фінального удару на *fortissimo*, невблаганні литаври грають впродовж всієї частини розміреними, сухими ударами незмінно на *piano*, надаючи ще сильнішої враження механістичності і нелюдності звучання, починаючи від початкового абсолютного *solò*. Завдяки остинатності тембру, незмінності характеру звучання і регулярності, *solì* литавр набуває також формоутворювального значення, скріплюючи всю частину в єдине ціле тембром і наповнюючи невблаганністю.

2) *Соло як звукозображення* – жалобний марш з Першої симфонії, де розмірені квартові ходи у литавр *solì* зображають жалобну ходу. На відміну від Скрипкового концерту Л. Бетховена, коли початкове *solò* поволі розчиняється, у Г. Малера удари литавр – сама сутність музики, звісно, не здатне

розсмоктатись в процесі розгортання. У них втілено і звукозображення ходи, і настроїв, і символічна значущість кожного кроку процесії.

3) Прикінцеве соло. Пригадаємо закінчення другої частини П'ятої симфонії. Або більш поширений прикінцевий соло-ефект, наприклад у Шостій симфонії. Хоча литавра *формально* не закінчує твір, лише її моторошні удари вкарбовуються у пам'ять. Вкажемо й на інший яскравий приклад прикінцевого соло-ефекту у там-тама в Скерцо з Другої симфонії – демонічно-зловісне забарвлення ніби зависає, не розчиняючись, у повітрі і тоді, коли вже панує цілковита тиша (прикл. № 75). Ударні інструменти в оркестрі Г. Малера здатні концентрувати увагу на собі і за тихого, і за голосного звучання, втілювати неймовірну енергію і знаменувати особливу внутрішню силу. Граничний відчай і неймовірна потенція, символізм і значимість відзначають практично кожне, навіть коротке – (разовий удар) – залучення соло ударного інструмента.

Ударна група в пост-романтичній оркестровій концепції остаточно пориває із функцією підлеглості іншим. Її нове інтерпретування як самостійної групи із особливими, часом притаманними лише їй функціональними обов'язками і неповторними можливостями, формує нову якість звучання ударних інструментів, зокрема, і через неймовірну різноманітність прийомів гри, і завдяки використанню значної кількості самих ударних інструментів. Все це разом впливає і на звучання оркестру загалом. Але на відміну від імпресіоністичного, пост-романтичний оркестр не трактує ударну групу як насамперед колористичну.

Г. Дмитрієв, аналізуючи еволюцію ударної групи, розрізняє два варіанти прояву колористичних можливостей ударних інструментів: образно-асоціативний і загально-виражальний елемент форми [57, с. 13]. У імпресіоністів певною мірою переважає образно-асоціативне значення ударних. В оркестрі К. Дебюссі ударні нечасто виступають носіями активних дій, і залучення композитором вельми значної палітри тембрів ударних інструментів швидше створює нове тло загальному оркестровому звучанню: вони здатні утворити цікаві акценти, змінити традиційний, звичний для слуху колорит,

привнести несподіваний відтінок забарвлення «стандартному» оркеструванню. Нагальним завданням для групи ударних інструментів в оркестрі К. Дебюссі є утворення барв, акцентів, кольорових плям, відтінення рельєфної лінії в експонуванні іншого інструмента; їх роль як безпосередніх учасників розгортання процесу, як носіїв тематизму, відносно мала і не стає їх первинною функцією.

В оркестрі Г. Малера – все по-іншому. Ударні інструменти *безпосередні* учасники активних процесів, хоча присутня і друга складова. Утворення ударними барв, що є визначальним для К. Дебюссі, Г. Малеру бачиться все ж таки вторинним, хоча, часом, і дієвим ефектом. Ударні в симфоніях композитора стають спусковим гачком, керують «з глибини» самим розвитком музичної форми і є реальними дійовими особами. Асоціативні трактування ударних теж трапляються, але образи, що виникають при цьому, надто традиційними не назвеш...

Отже, підіб'ємо підсумки щодо інструментального соло в оркестрі Г. Малера. По-перше, така значна кількість *solі* ударних інструментів, залучення *solі* з різною метою, у несхожих драматургічних ситуаціях, у неоднакових функціях, у різних за настроєм, розміром, жанром композиціях – все підтверджує особливе значення, яким Г. Малер наділяє *solо* саме ударного інструмента. І безумовно відображає нове трактування оркестру композитором: як об'єднання солістів, а не єдиного, зцементованого колективу; як братерство рівних за положенням, за відповідальністю, за значенням всіх п'яти оркестрових груп, а не свідоме чи підсвідоме надання окремим групам інструментів відповідних статусів в ієрархії оркестру; як максимально гнучкий, а, отже, багатофункціональний союз, у якому є місце громоподібним звукам і тендітному співу, звучанню сотні музикантів, і відчаю одинака. У такому оркестрі інструментальному соло відведено особливу роль. Без його неймовірного поширення оновлення трактування оркестру було б неможливим.

Це у черговий раз доводить системну залежність між еволюцією інструментального соло і змінами у трактуванні оркестру загалом.

По-друге, кількість абсолютних соло в симфоніях Г. Малера за участю хору значно менша порівняно із частинами, де хор не приймає участь (але це жодним чином не стосується частин, у яких є тільки *один* позаоркестровий соліст – згадаємо численні приклади, зокрема, з Другої або Третьої симфоній). Очевидно, що залучення багатьох людських голосів «за умовчанням» створює значний контраст інструментальному забарвленню і сприяє фактурним трансформаціям в середині оркестру, зокрема, нівелює густину звучання, яким би великим не був склад оркестру. Задля розрідження фактури, з метою подолання ймовірної одноманітності забарвлення композитор використовує різні тембри голосів, включає або виключає солістів, згущує або робить прозорішим виклад в хорі, «видаляє» його цілком. Поява хору привносить у партитуру додаткову лабільність: вказані зміни звучання можуть стосуватись або цілої частини (у Восьмій симфонії, де хори і солісти використовуються в обох частинах), або відображатись на оркеструванні окремих частин (у Третій симфонії, в якій хор та соліст представлені тільки в четвертій частині, лише соліст в третій частині, а у першій, другій та п'ятій частинах – тільки оркестр).

По-третє, абсолютне соло в симфоніях Г. Малера перетворились на дуже характерний для оркестрового стилю композитора виражальний прийом, що представлено практично в усіх без винятків творах. Принципова відмінність соло в оркестрі Г. Малера не тільки від попередників, але і від Р. Штрауса, що солісти не додаються до загального звучання як короткотривалі, не для його розцвічування, не з метою розбавити надгусті фарби оркестрової маси, а як *сутність оркестрового мислення*.

По-четверте, абсолютне соло в оркестрі Г. Малера виведено на якісно новий щабель із остаточним і безповоротним перевтіленням із технічного прийому на загальнооркестровий чинник, який керує розвитком музики, безпосередньо впливає на розгортання матеріалу, експонує тематизм, є звукообразальним і формоутворюючим чинником, відтворює настрій,

презентує ідею, уособлює символ. Соло в середині оркестру представлено практично в усіх вказаних якостях, сприяє посиленню концертування і концертності, є початковим, серединним і прикінцевим, охоплює всі без виключення оркестрові групи і практично всі інструменти.

## **2.5 Соло в оркестрі невідомого автора, М. Калачевського, М. Лисенка, Ф. Якименка, В. Сокальського**

В останній третині XIX століття в європейській музиці розпочинається справжній розквіт так званих «молодих шкіл». Підйом уособлюють Е. Гріг у Норвегії, Б. Сметана та А. Дворжак у Чехії, Я. Сібеліус у Фінляндії... Цей пан-європейський процес вельми яскраво проявляється – хоча і дещо пізніше порівняно із названими країнами – на теренах України. Але вихід нашої національної культури на новий щабель має цілком відмінну особливість, яка укорінена самим розвитком музики в Україні. Йдеться про незмінну й прадавню увагу, навіть цілком свідоме зосередження митців майже виключно на вокальних жанрах (що спричиняє надзвичайний розквіт співочої і хорової культури у XVIII – XIX століттях), на народній пісні, на ґрунтовних етнографічних дослідженнях (що має, зокрема, наслідком сконцентрованість вельми рідкісних фундаментальних наукових досліджень, наприклад, Ф. Колеси саме на народній творчості<sup>99</sup>). Наслідком такої цікавості до вокальної культури стає своєрідний «нахил» [7, с. 404, 442] української музичної культури<sup>100</sup>. Адже в Україні інтерес композиторів до інструментальних і особливо до великих симфонічних жанрів, до оркестрової музики загалом порівняно із іншими європейськими країнами напрочуд малий. І у співставленні із західноєвропейськими країнами, які впродовж тривалого часу

<sup>99</sup> «Найвидатніша і може єдина для всієї української музики є постать проф. Філарета Колеси, що дав багато розвідок і студій головним чином з царини української народної музики» [47, с. 194].

<sup>100</sup> Варто зазначити, що ранні дослідники української музики, М. Грінченко і особливо Д. Антонович налаштовані значно критичніше до української інструментальної музики в порівнянні із поглядами вчених, що працювали в 60–70-ті роки (наприклад, М. Гордійчук, О. Шреєр-Ткаченко), і особливо із нашими сучасниками (зокрема, Л. Корній, В. Іванченко), які схильні до більш захопленого і, загалом, більш позитивного сприйняття здобутків української симфонічної музики XIX століття.

традиційно відзначались увагою до оркестрової музики, і порівняно із згаданими вище східноєвропейськими країнами, де композитори саме останньої третини XIX століття успішно і впевнено виводять національні оркестрові школи на рівень найкращих в Європі.

Проте об'єктивний дослідник ані на мить не повинен забувати, що українська музична культура через низку обставин – історичних, політичних, економічних тощо – мала цілком інший від західноєвропейської музики вектор спрямування, відмінне культурне підґрунтя й особливу ментальність. Саме це зумовило розквіт української духовної музики, вокальних й особливо хорових жанрів на недосяжній більшості європейських країн висоті. Тож «технічне» співставлення вітчизняної й західноєвропейської оркестрової культури або постановка питання щодо рівня, якого сягає розвиток в XIX століття, приміром, французької й української симфонічної музики, буде, безумовно, некоректним, ненауковим і таким, що ігнорує факт кількасот річного становлення оркестрової культури в Західній Європі і формування молодого українського симфонічного мистецтва, затиснутого лещатами-обіймами держави-сусіда.

Чинників, які зумовили таку особливу ситуацію з інструментальною музикою в Україні, чимало. Це і зазначена вище «безцеремонність» могутнього сусіда, яка обезкровлювала культуру української нації усіма можливими шляхами. Це порівняна слабкість музичних цехів – запорука нової музичної ментальності (за Ф. Козицьким). Це низька фахова підготовка композиторів в Україні порівняно із західноєвропейськими митцями, що призводить до відсутності оволодінням складними і сучасними композиторськими техніками<sup>101</sup>.

Окремо вкажемо й на цілком особливу стежу творця в Україні, коли впродовж XIX століття «працю композитора почала заступати праця етнографа» [7, с. 434] і коли збір і систематизація фольклору не стали стимулом розвитку інструментальної музичної творчості на відміну від низки сусідніх

---

<sup>101</sup> «Культивування форм інструментальної музики передбачає компониста досвідченого у всіх галузях музичної техніки до найвищих форм її включно» (47, с. 179)

країн. Таким чином, можна констатувати наявність справжнього парадокса еволюції нашої музики: піднесення етнографії, систематизація народної творчості, поява чималої кількості збірок народних пісень, створення обробок пісень професійними композиторами, незмінна й непересічна цікавість діячів культури до народної творчості вивели музику на новий щабель. Та процес цей мав вигляд кола, а не спіралі: музична творчість все ще, як і на початку ХІХ століття, залишається ніби «затиснута» традиційними межами вокальних жанрів. Тож етнографічна діяльність стає стримуючим, а не стимулюючим чинником розвитку інструментальної музики в Україні. І в цьому контексті цілком зрозумілою думка К. Бич-Лубенського, на якого посилається М. Грінченко.

Навіть значна поширеність оркестрів при маєтках поміщиків не підбурює становлення української оркестрової музики: кріпосні колективи виконують майже виключно західноєвропейську або російську музику й поміщики всіляко перешкоджають тендітним спробам «українізації» репертуару. З одного боку ці оркестри підтримали національну культуру, сприяли пізнішій організації професійних симфонічних оркестрів в найбільших українських містах, а з іншої вони не стали визначальними у стимулюванні зацікавленості композиторів українських до симфонічної музики, не «народили» композитора-симфоніста.

М. Гордійчук, проаналізувавши стан речей в українській культурі ХVІІІ – ХІХ століть і наголосивши на особливих умовах її розвитку порівняно, приміром, із російською культурою, констатує, що «звести на цих підвалах (творчій практиці кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття – *В.Р.*) величну споруду високопрофесійної симфонічної культури до Жовтневої революції (1917 рік – *В.Р.*) не судилось» [44, с. 125]. Описуючи процес формування симфонічної музики в Україні, вчений стверджує про наявність лише чотирьох (!) симфоній, створених впродовж майже ста п'ятдесяти років з кінця ХVІІІ до початку ХХ століття українськими композиторами [43, с. 7]<sup>102</sup>. Дослідник вказує на

<sup>102</sup> Це число, очевидно, не є абсолютно коректним і виглядає применшенням реального стану речей. Адже увертюри-симфонії писав М. Вербицький, а наприкінці ХІХ століття симфонії створював О. Горелов. Та аналізуючи музику потрібно пам'ятати, що чимало оркестрових композицій до сьогодні не знайдено, загублено.



типові риси творів (використання народних пісень в темах симфоній, дивовижну плавність мелодики загалом), але жодним словом не згадує оркестр (ані його склад, ані специфіку звучання чи бодай якісь особливості в царині тембрів, що мали б бути за викладення твору значною кількістю музикантів)<sup>103</sup>. Це тим більш привертає увагу, що, аналізуючи симфонії ХХ століття, автор дуже уважний щодо оркестрування кожного твору<sup>104</sup>. Очевидним поясненням може бути сама оркестрова мова: рідко відчувається пошук цікавої фарби, несподіваного забарвлення, гостро-характерного тембрового розвитку. Вищезгадані симфонії безумовно важливі для історії української музики загалом як рідкісні прояви кількох композиторів до нехарактерних національній культурі ХІХ століття жанрів; як підсвідомий пошук можливостей виходу за межі «сталої» вокально-спрямованої музичної культури; як намагання поєднати народні мелодії своєї країни із найскладнішим жанром європейської інструментальної музики із далекоглядною метою створення національної симфонії; як підготовчий етап до піднесення національної інструментальної музики вже у ХХ столітті.

Та на відміну від майстерності симфонічної обробки народної пісні, щирості загального звучання мелодично-яскравих тем, процес оркестрування трактувався, швидше, як технічний, ніж художньо-спрямований, незважаючи на кілька цікавих в оркестровому відношенні епізодів. Тож українським симфоніям ХІХ століття притаманна певна парадоксальність. Беззаперечно яскраві в музичному відношенні твори однозначно відображають національність їх авторів. Але оркестровий виклад значно меншою мірою віддзеркалює індивідуальність почерку кожного з композиторів. «Українськість» симфоній проявляється в залученні значної кількості пісенних цитат – в мелосі, меншою мірою через гармонічну мову й ще слабкіше через

<sup>103</sup> Заради об'єктивності потрібно зазначити, що в іншій статті [45] М. Гордійчук присвячує декілька коротких абзаців питанню оркестрування в увертюрах-симфоніях М. Вербицького, «Юнацькій симфонії» й увертюрі «Козак-шумка» М. Лисенка, симфонії М. Калачевського. Звичайно, це питання не знаходиться в центрі аналізу, тож оркестрова мова згадується дещо побіжно в процесі аналізу конкретного твору.

<sup>104</sup> Примітно, що в процесі аналізу вокальних творів українських композиторів дослідники завжди уважні до забарвлення тембру голосу в вокальних творах, чи до співставлень груп голосів, до поєднань жіночих і чоловічих голосів і особливостей звучання хору в кантатах чи в хорових концертах.

«європейсько-узагальнене» оркестрування<sup>105</sup>. Очевидно, що це пов'язано із малим практичним досвідом композиторів у цій сфері, із браком знань новітніх, спеціальних оркестрових технік. Це своєю чергою впливає із малої поширеності великих симфонічних оркестрів в Україні, особливо в першій половині ХІХ століття, кількісними й технічними обмеженнями більшості з існуючих колективів. Музичний парадокс між художньою оригінальністю симфоній і слабким оркеструванням може відзначатись як особлива риса української симфонії ХІХ століття.

Українська симфонія народжувалась вельми поволі і лише на початку ХХ століття процес починає давати плоди. І черговою особливістю української музичної культури стає небачена увага до інструментальних жанрів: особливо яскраво проявляється у розквіті оркестрової музики, коли накопичена впродовж стількох років енергія нарешті проривається через оркестрову творчість<sup>106</sup>.

Але справжній підйом української симфонічної музики (20-ті роки ХХ століття) виходить за межі часу дисертаційного дослідження. Своєю чергою розвиток і становлення вокальних жанрів (зокрема, у безумовно цікавому для ґрунтовного вивчення аспекті *внутрішнього хорового соло*) не розглядається через увагу виключно до симфонічних творів.

Тож проаналізуємо крізь призму соло твори української симфонічної музики ХІХ століття. Чи не перший на теренах України твір, що має у складі назви слово «симфонія» – це «Концертна симфонія» Д. Бортнянського. Але її насправді створено не для оркестру, а для ансамблю лише з семи різних інструментів. Такий склад, звісно, не може вважатись повноцінним оркестром.

Стосовно симфоній Е. Ванжури – наступної за часом створення композиції – варто зазначити наступне. З однієї сторони, «Українська» симфонія традиційно сприймається як складова частина саме української

<sup>105</sup> Стосовно Симфонії невідомого автора початку ХІХ століття М. Степаненко та Б. Фільц відмічають своєрідність фактури симфонії через яку місцями відтворюється народна музична практика, загальна близькість до «камерного музикування, зокрема домашнього побутового співу» [152, с. 314]. Також відзначається специфіка звучання українських народних інструментів «у їх звичному поєднанні в трійстих музиках» [там же].

<sup>106</sup> О. Зінкевич відзначає прискорення розвитку українського симфонізму в 70-80-х роках ХХ століття. Видається, що процес мав місце і в 20-х роках – тож зазначена особливість розвитку симфонізму на теренах України підтверджується фактом повторення, коли «період накопичення сил змінився п р и с к о р е н н я м» [66, с. 35].

музики<sup>107</sup>. А. Шресер-Ткаченко детально аналізує твір і вважає його яскравим проявом саме національної своєрідності «розвитку українського симфонізму» [163, с. 168]<sup>108</sup>. В. Богданов зазначає, що цей твір стає «першими кроками в засвоєнні цього жанру [симфонії – *В. Р.*]» [23, с. 169] і пише, що «враховуючи, що у ній [в «Українській симфонії» – *В. Р.*] використано здебільшого український народно-пісенний матеріал, можна вважати її першою українською симфонією»<sup>109</sup> [там же]. Такий аргумент бачиться спірним. Хоча композитор дуже активно залучає українські й російські народні пісні як складовий елемент твору, сам автор не є українським композитором. Як зазначає М. Пряшнікова [126], Е. Ванжура – чех, що мав вплив при дворі Катерини II і прожив в Російській столиці понад 20 років. Але наразі аналізується *українська* симфонічна музика – твори, написані українськими композиторами чи, принаймні, митцями, що постійно перебували на теренах України, а не іноземцями, які включали народну українську пісню до своїх творів (таких прикладів чимало – ця тема варта окремого дослідження). І найголовніше. Оригінал партитури симфонії не зберігся<sup>110</sup>, вона була оркестрована М. Вериківським в середині ХХ століття. Через це вельми цікаві оркестрові рішення (незвичність складу дерев'яних духових – відсутність гобоя, значна активність кларнета тощо) не мають сприйматися як оригінальні, притаманні кінцю ХVIII століття рішення. Зазначені причини пояснюють відсутність аналізу оркестрування симфонії в дисертації.

Фактично, першою «повноцінною» симфонією українського композитора для великого оркестру можна вважати Симфонію соль мінор невідомого автора

<sup>107</sup> Цей твір також відомий під назвою «Симфонія невідомого автора кінця ХVIII століття», яку використовують, наприклад, А. Шресер-Ткаченко і М. Гордійчук.

<sup>108</sup> В «Історії дожовтневої української музики» А. Шресер-Ткаченко зазначає нечіткість авторства твору і наводить аргументи на користь ймовірного авторства Є. Фоміна – російського композитора ХVIII століття.

<sup>109</sup> Не можна не звернути увагу, що дослідник, наголошуючи на тому, що це «перша українська симфонія» протирічить сам собі. Адже за кілька сторінок читаємо «Ванжура, як і більшість російських композиторів...» [23, с. 175]. Тож зовсім не зрозуміло чому російський чех Е. Ванжура, що звернувся до слов'янського фольклору і використав у творі пісні кількох народів, стає чи не засновником українського симфонізму.

<sup>110</sup> М. Гордійчук пише, що «в автентичній редакції твір дійшов до нас у вигляді дещо примітивного, розрахованого на домашній ужиток клавіру. А тому судити про технічну досконалість симфонії важко» [44, с. 124]

XIX століття, якій приписували авторство М. Овсяннікова-Куліковського<sup>111</sup>. Особливістю партитури є вельми значне редагування, пов'язане із заміною натуральних мідних інструментів хроматичними, вилученням тромбонів-сопрано на користь валторн і труб, переінструментуванням всієї мідної групи інструментів редактором видання. Таким чином, друкований варіант партитури не є аутентичним і має аналізуватись із розумінням, що внесені в партитуру зміни в групі мідних духових інструментів зроблені у сучасну епоху. Але розгляд партитури Симфонії в зв'язку із націленістю даного дослідження на соло в оркестрі є цілком коректним, адже випадки соло зустрічаються у будь-якій оркестровій групі (а не тільки у редагованій А. Свечниковим мідній духовій групі<sup>112</sup>; стосовно дерев'яних духових інструментів жодного втручання не вказано). Тож цю партитуру логічно трактувати як точку відліку оркестрування української симфонії.

Склад оркестру подвійний. Мідна група представлена валторнами і трубами<sup>113</sup>. Інструменти групи використовуються вельми обмежено, переважно у *tutti*, що повністю узгоджується із традиціями західноєвропейського оркестру. Але кількість абсолютних соло, різноманітність залучених для їх виконання тембрів, розмаїття цілей вживання викликає здивування. Тему вступу доручено гобою за дуже обережного супроводу у струнних інструментів із постійними паузами, що дозволяє в кожному такті прозвучати тембру гобоя чисто і ясно, без супроводу<sup>114</sup> (прикл. № 76). Також додамо, що солювання гобоя – цілком типове для західно-європейської музики (згадаємо гобой на початку *Kiryé Eleison* в Месі сі-мінор Й. С. Баха, в П'ятій симфонії Л. Бетховена, у

<sup>111</sup> Питання авторства симфонії вивчають М. Гордійчук, О. Шреер-Ткаченко, Л. Корній та інші дослідники. Л. Корній пише, що «питання авторства цієї симфонії переросло в детективну історію» [87, с. 82] і доходить висновку, що справжнього автора симфонії на сьогодні визначити неможливо, адже «оригіналу цієї симфонії дослідники в архівах не віднайшли» [там же]. Щоправда, Л. Кияновська згадує твір як «Симфонія на українські народні теми В. Овсяніко-Куліковського» [80, с. 49].

<sup>112</sup> Доречно вказати також, що солювання мідних на самому початку XIX століття не є характерним і для західних композиторів того часу (виключення можна зустріти, наприклад, в пізніх творах Л. Бетховена).

<sup>113</sup> У передмові зазначено, що в авторському варіанті партитури використано тромбони-сопрано, що на сьогодні вийшли з ужитку. Тому редактор... переоркестрував (!) їх партію для валторн і труб. Це дивує, якщо врахувати, що загалом редакторам не спадає на думку вилучати, приміром, віолу з творів Й. С. Баха тільки через те, що цей старовинний інструмент не є поширеним сьогодні...

<sup>114</sup> Насправді цей епізод потрібно було б назвати своєрідним quasi соло: адже тембр гобоя лише на окремі долі презентовано без супроводу, але його забарвлення окреслене напролюд ясно, і струнні інструменти лише відтіняють сумну й м'яку мелодію дерев'яного духового інструмента.

фортепіанному концерті Р. Шумана тощо). Тембр саме цього інструмента ідеально пасує ліричному характеру вступу, «інтонаційна сфера якого спирається на характерні риси народної протяжної пісні» [163, с.172]. Це solo є локально-виразним.

У процесі розвитку теми вступу використано подвійне соло кларнетів. Соло поєднує технічну і виразну цілі: після вельми густого викладу теми кількома групами коротке соло вносить елемент розрядки; новий тембр підкреслює художню мету використання перегукування для викладення теми.

У симфонії особливо поширені абсолютні soli флейти. Наприклад, в ц. 12, де абсолютне solo флейти підкреслює тендітність звучання і додає наступному *diminuendo* особливої виразності (прикл. № 77). Низка перегукувань перед репризою як послідовність абсолютних soli флейти, гобоя, кларнета і фаготу (прикл. № 78). Яскравий виразний прийом, вартий швидше партитури романтиків чи навіть композиторів наступної доби і значно меншою мірою притаманний класикам! Останні, мабуть, не виключали струнну групу, що утворює виключно камерно-прозоре звучання, не обмежувались би залученням тільки одного інструмента без супроводу, а використовували у перегукуванні октавне дублювання, можливо, за обережної участі інструментів з інших груп.

Цей приклад посилює сумніви щодо невторчання редактора ХХ століття в оркестрове викладення дерев'яних духових і струнних інструментів. Якщо ж прийняти, що таким несподіваним було оригінальне рішення, то це надає оркеструванню Симфонії значної несподіваності, свіжості, своєрідності. Адже за відсутності практично будь-яких тембрових ефектів, неналежного протиставлення штрихів і динаміки (про що написано у вступі до партитури), палітра абсолютних soli стає особливою ознакою і «родзинкою» Симфонії.

На підтвердження різноманітності абсолютних soli ще декілька прикладів. Двотактове абсолютне solo кларнета в перших тактах ц. 14 використано у першу чергу із технічною метою: розрядити густу фактуру викладення кульмінації на *tutti* (прикл. № 79). Кларнет без супроводу впродовж двох тактів призводить динаміку звучання від *forte* до *pianissimo*. Звичайно, і

цілий оркестр міг би здійснити такий перехід, але доручення його одному кларнета підкреслює різкість контрастів і швидкість модифікації характеру музики.

Безпосередньо перед репризою – коротке абсолютне solo литавр (прикл. № 80) – малопоширений як на початок ХІХ століття прийом. Звичайно, у творах Й. Гайдна або Л. Бетховена є приклади використання литаври як соліста без супроводу. Але не варто забувати, що в західноєвропейській музиці саме у Л. Бетховена встановлюється цілком нова роль литавр в оркестрі, зокрема і через значне поширення соло саме цього інструмента. Але це відбуватиметься одночасно або навіть дещо пізніше за момент ймовірного створення Симфонії! У ц. 5 є ще кілька подвійних соло флейт, які звучать дещо статично (немає відчуття тембрального розвитку).

Враховуючи, що Симфонія уособлює значною мірою класичне, а не романтичне оркестрування, ці абсолютні soli флейт презентують несподіваний підхід композитора до можливостей інструмента. Тендітність оркестрування, що відтворено в численних soli, цілком узгоджується із прозорістю звучання оркестру, відсутністю різких спалахів в оркестрі. Сама кількість абсолютних soli (не кажучи про солюючі тембри), без сумніву, виділяє *оркестровий виклад* Симфонії невідомого автора початку ХІХ століття серед симфонічних творів свого часу як унікальне творіння.

Дивовижна за метою залучення, за активністю використання, за розмаїттям тембрів, за кількістю і тривалістю абсолютних soli в партитурі ставлять під питання твердження передмові щодо обмеженості втручання редактора публікації А. Свечникова лише до групи мідних духових інструментів. Адже сузір'я абсолютних soli, навіть із застереженням щодо ліричного характеру твору (таким настроєм можна пояснити прозорість звучання оркестру, малу кількість дублювань, непоширеність мікстів) підкреслює цілковиту нетиповість оркестрування для самого початку ХІХ століття. Примітно, що М. Гольдштейн, (який нібито знайшов Симфонію в одеських архівах) у процесі розслідування чи це справді він написав симфонію-

підробку і видав її як творіння М. Овсяниково-Куликовського, привернув увагу комісії композиторів не до фактури, не до гармонічної мови, а саме до *оркестрування* на підтвердження написання симфонії в середині ХХ століття: мовляв, воно протиричить традиціям і принципам, поширеним на початку ХІХ століття – часу ймовірного написання її, відповідно, оркестрування Симфонії. Окрім того, звертає на себе увага значна роль групи дерев'яних духових інструментів, які вельми часто самотійне, без участі струнних, викладають і тематичний матеріал, і супровід<sup>115</sup>.

Усе викладене ставить низку запитань щодо справжнього ступеню втручання в оркестрову мову, які були здійснені редактором і/або іншою особою. Тож, окрім нерозв'язаного на сьогодні питання щодо авторства Симфонії, потрібні подальші дослідження оркестрування твору, визначення ступеню втручання в аутентичний текст. Як вказує Л. Корній, оригінальна партитура не знайдена [87, с. 82; 88, с. 226]. Тоді постає питання: який же текст в Москві став базою для редакції А. Свечникова, коли він готував твір до друку в 1951 році, в час переоркестрування мідних духових інструментів у Симфонії?

Після зазначених вище творів «у створенні українських композицій такого типу настала тривала перерва», як зазначає М. Гордійчук<sup>116</sup>. Своєрідну паузу «заповнюють» твори І. Вітковського, І. Лозинського, П. Селецького, але ці композиції не збереглися. Також згадаємо увертюри М. Вербицького, інструментальний склад відзначався крайньою нестабільністю через залучення композитором *наявних*, а не бажаних, потрібних інструментів у складі оркестрів. Це, мабуть, пояснює примітивність їх оркестрування, цілковиту розбалансованість вертикалі, відсутність розвитку в оркестрі, неколоритність цієї оркестрової музики. Звичайно, пам'ятаємо і про «Юнацьку симфонію» М. Лисенка, написану у 1869 році. Аналізуючи автограф твору, який зберігається в Меморіальному будинку-музеї М. Лисенка в Києві, попри всю

<sup>115</sup> Техніка оркестрування західноєвропейських композиторів зазвичай передбачає більш чіткий функціональний розподіл голосів. Типовим є доручення мелодії і супроводу не просто різним інструментам, а різним оркестровим групам.

<sup>116</sup> Дослідник пише, що існують відомості про чималу кількість композиторів, що працювали в сфері оркестрової музики, але їх твори не знайдено [45, с.237]

недосконалість оркестрування – фактичну відсутність тембрального розвитку (який є справжньою сутністю оркестрової музики), перевагу одноманітного змішаного струнно-духового звучання, в основі якого унісонні та октавні точні дублювання (що перевантажує звучання), «неувагу» до мідної духової та ударної груп – попри всі вказані особливості партитури, вона містить два абсолютних *solі* литавр. Це 17 такт автографу і сторінка 27. Після експонування теми на *fortissimo* литавра, як остаточну крапку, повторює висхідну квартову інтонацію соль – до. Також в партитурі є нетривале залучення скрипки соло, але композитор залучає точне унісонне дублювання гобоя, уникаючи показу сольного тембру. Симфонія не є студентською роботою, що значною мірою пояснює вказані особливості викладення твору. На сьогодні вона виконується в оркеструванні М. Скорика.

Тому наступною, насправді, мабуть, першою українською симфонією із оригінальним оркеструванням є симфонія М. Калачевського 1876 року<sup>117</sup>. На її оркестровій мові безумовно позначилось навчання в Лейпцігу. Наприклад, самий початок симфонії – алюзія *Allegretto* з Сьомої симфонії Л. Бетховена. Схожість гармонії (тонічний квартсекстакорд), тональності (*a moll*) і, головне, оркестрування: перший акорд у духових, відповідь – у струнних інструментів. Із «Шотландською симфонією» Ф. Мендельсона її зближує тональність та повільний «розгін» вступу до головної партії. Тема вступу викладом в оркестрі та фактурою дуже нагадує головну партію у фортепіанному концерті Р. Шумана: акордова фактура, ліричний характер музики у викладенні дерев'яних духових інструментів. Відмінність у тому, що у Р. Шумана верхній голос доручено гобою, який своїм сумним й натхненним співом забарвлює ліричну тему смутком, але не таким, що асоціюється із всесвітнім, загальним відчуттям (як, наприклад, Жалобний марш із тетралогії Р. Вагнера чи марші з симфоній Г. Малера). Тема Р. Шумана пов'язана із максимальною

---

<sup>117</sup> Дивує, що ні М. Грінченко, ні Д. Антонович не пишуть про симфонію М. Калачевського. Адже М. Калачевський – одна найбільш з яскравих постатей вітчизняної музичної культури.



персоніфікацією початку: солюючий гобой виділяється завдяки регістру і характерному тембру.

М. Калачевський доручив верхній голос флейті і гобою в унісонному дублюванні, що значною мірою нівелювало індивідуальність мелодії, дещо «розмило» характерність кожного із тембрів, які поглинули один одне. Тож узагальнююче забарвлення групи дерев'яних духових інструментів домінує над персоналізованими, окремими тембрами.

Склад оркестру парний. Відсутні видові інструменти, на диво – як на останню третину XIX століття – дуже мала група мідних духових. Оркестровано симфонію «правильно», коректно, але дещо по-учнівські<sup>118</sup>: фактично, жоден тембр не порушує плавність розгортання матеріалу, не вносить несподівані, барви. У самій музиці, основаній на народних піснях, в їх «перенесенні» на оркестровий ґрунт відчувається яскрава індивідуальність композитора, своєрідність таланту. У той же час в оркеструванні відчуті автора складно. Це проявляється, зокрема, у цілковитій відсутності тембрових ефектів (гра *con sordino*, *sul ponticello*, *sul tasto* тощо в групі струнних, *frullato*, *con sordino* у духових інструментах), одноманітності штрихів, немає контрастних підголосків, тембральних проти-ліній головній темі тощо. Саме комплексне використання всіх прийомів, ступінь й інтенсивність їх залучення в поєднанні із увагою до окремих інструментальних поєднань, дивовижних мікстів утворює індивідуально-неповторний стиль оркестрування композиторів.

Серед «родзинок» загалом збалансованого і виваженого оркестрування, безумовно, зазначимо кілька абсолютних *solі* в другій частині симфонії. Ймовірно, вживання більш рідкісного і вельми персоніфікованого прийому оркестрування саме у другій частині пов'язане із побутовим, ніби сценічним характером цієї частини, що й зумовлює звернення композитора до засобу, здатного віддзеркалити персоналії – абсолютного соло. У частині їх два: по-перше дуже коротка поспівка-прикраса у кларнета безпосередньо перед

---

<sup>118</sup> Відчуття не дивне, якщо згадати, що Симфонія – дипломна робота композитора по закінченню консерваторії.

репризою (прикл. № 81). Це solo – локально-виразний прийом. Мета – виділити на коротку мить саме тембр кларнета серед дерев'яних духових інструментів, які тривалий час викладають матеріал без участі інших груп. Таке виділення кларнета надає звучанню індивідуальності та сценічності: ніби якийсь персонаж групи виділився особливо вдалим жартом чи красивим голосом.

Друге соло – у флейти за кілька тактів до закінчення частини (прикл. № 82). Перед ним – кілька перегукувань, доручених скрипкам, альтам і кларнета, віолончелям і фаготу (два останніх випадки – точне унісонне дублювання). І заключне проведення теми – флейта без супроводу у високому регістрі – це ще один приклад локально-виразного соло. Загалом враження, що це низка дуже різних персонажів, кожен із своїм характером-забарвленням, а останній – повітряно-легка, весела і безтурботна дівчина. Не забуваємо, що в основі тематизму частини лежить поспівка народної пісні «Дівка в сінях стояла». Флейтове соло – цілком логічне уособлення героїні та її характеру.

В інших частинах симфонії абсолютні soli відсутні, але інтенсивне використання дерев'яних духових інструментів як солюючих – у кожній частині твору. Наприклад, солюючий гобой викладає побічну партію в першій частині (звернемо увагу на факт переоркестрування побічної партії в репризі, де вона викладена у віолончелей), солюючу флейту на початку фугатного епізоду в розробці першої частини, цей же інструмент на початку середнього розділу другої частини, гобой і фагот як солюючі в репризі другої частини, гобой в першому розділі третьої частини (проведення теми в *d moll*), валторну в середньому розділі третьої частини тощо.

Потрібно вказати на значну інтенсивність використання соло і солюючих інструментів в Симфонії. М. Калачевський із безумовним художнім смаком залучає соло-техніку. Окрім того, якщо згадати, що до великого симфонічного оркестру і до симфонічних жанрів українські композитори в першій половині XIX століття звертались дуже рідко, потрібно оцінити загальний рівень оркестрування симфонії як взірцевий в українській симфонічній музиці на той час. Спрямованість оркестрування на слухача, на створення рельєфного

художнього рішення підтверджує низка прийомів – численні перегукування між окремими інструментами та оркестровими групами, часте залучення солювання, різноманітна фактура, «класична» прозорість звучання і ясність функціонального розподілу голосів. Таким чином, аутентична партитура симфонії М. Калачевського стає справжнім етапом у становленні української національної симфонічної школи.

З початку ХХ століття дедалі яснішими стають зміни в українській симфонічній музиці, зумовлені накопичення досвіду (твори М. Калачевського, М. Вербицького, В. Сокальського), діяльністю РМТ в Україні<sup>119</sup>, зростанню професійної майстерності, зокрема, в оркеструванні українських композиторів.

Як приклад нового етапу в оркеструванні українських композиторів згадаємо симфонію В. Сокальського, створену наприкінці ХІХ століття. Музикознавці (О. Шреєр-Ткаченко, М. Гордійчук, Л. Корній та ін.) традиційно аналізують форму твору, витоки мелодій композитора, гармонічну мову, але вкрай мало уваги приділяють оркеструванню. У той час як виклад в оркестрі – виключно професійний, насичений протискладеннями, цікавими співставленнями тембрів, значним розмаїттям поєднань інструментів, яскравим колоритом викладення. І головне, перманентною турботою композитора до неоднакової густини вертикалі, яка пов'язана, звичайно, із соло. У партитурі чимало прикладів різних соло. Є абсолютне solo гобоя в ц. 3 у фіналі як складова частина діалогу tutti оркестру і solo духового інструмента. Є quasi solo фагота на початку фіналу, який за викладенням схожий на головну партію М. Калачевського. Є дві скрипки soli у ц. 4 з Тріо другої частини. Вибір такого оркестрування додає звучанню Тріо особливої грайливості і водночас ліричності. Є подвійне solo флейт на початку другої частини без супроводу. Кількість соло із супроводом дуже значна і додає барвистості звучання, насичує твір колоритом, доводить, що оркестрування – це справжнє мистецтво і виражальний засіб неймовірної сили.

---

<sup>119</sup> Правда, як пише М. Гордійчук, «кращі представники української культури не допускалися до участі в роботі товариства, твори українських композиторів майже ніколи не потрапляли до концертних програм» [45, с. 245].

Іншим яскравим підтвердженням змін стає оркестрування «Ліричної поеми» Ф. Якименка (самий початок ХХ століття). Перше, на що звертає увагу і око, і слух – це густина викладу на відміну від більш прозорих партитур композиторів ХІХ століття. По-друге, це значимість протискладень, тембральне відокремлення основного й підлеглого музичного матеріалу. По-третє, постійний пошук несподіваних тембральних рішень (міксти, темброві ефекти в різних оркестрових групах, співставлення чистих і змішаних тембрів, передачі голосів, *divisi* альтів і віолончелей, охоплення дуже високого регістру віолончелями тощо). По-четверте, трактування динаміки й штрихів як впливових і першорядних засобів виразності. По-п'яте, хоча склад оркестру і подвійний, як у творах українських композиторів ХІХ століття, але мідна група є повноцінною за складом і не поступається дерев'яним духовим інструментам за своїм значенням. Кожна сторінка партитури віддзеркалює професіоналізм композитора саме в сфері оркестрування, наявність справжньої «школи», помноженої на практичне засвоєння новітнього європейського та російського досвіду (автор закінчив курс інструментознавства у М. Римського-Корсакова).

Що стосується соло, то його залучення обережне, що, очевидно, варто пов'язати із вказаною насиченістю викладення, із превалюванням густого звучання над витончено-прозорим. Залучення чистих тембрів постійно «маскується» іншими інструментами, і слуху інколи важко вихопити із палітри звуків один окремий інструмент. Для солювання задіяні лише кларнет, валторна і литаври. Квартова поспівка останніх обрамляє звучання поеми і в поєднанні із чистим тембром кларнетів складає тембральну арку в творі, додаючи музичній формі цілісності і завершеності. Вкажемо також на подвійне соло валторн в ц. 4 (прикл. № 83). Тембр саме цього інструмента вже вкотре зустрічається як «перемикач» в оркестрі (у Л. Бетховена, Ф. Шуберта). У Ф. Якименка валторна «вимикає» мажор і «включає» тему в мінорі. Валторни привертають увагу своїм чистим тембром, стають на ритмічному тлом теми, що звучить у струнних.

Симфонія В. Сокальського і «Лірична поема» Ф. Якименка відображають значні зміни в оволодіння оркестровим письмом, знаходження цікавих рішень

щодо гри тембрів і оркестрових технік, вихід української оркестрової майстерності на високий професійний рівень на межі ХІХ-ХХ століть.

### **Висновки до другого розділу**

Проаналізовані у Другому розділі приклади свідчать про невинність еволюції соло саме в контексті перманентного трансформування оркестру. Поширеність соло, його розмаїття, вплив на драматургію твору знаходиться у прямій залежності від часу народження композиції: із рідкісної і вельми екзотичної *техніки* ХVІІІ століття впродовж ХІХ століття воно перетворилось на *загальнооркестровий чинник*. При цьому значення соло як технічного прийому – поруч із іншими характерними прийомами оркестрового письма – зберігається. Тож соло має розглядатись як таке, що проявляється на двох щаблях: як локально-технічний прийом і як загально-оркестровий чинник. Кожний із видів соло має виразну і технічну складові.

В оркестрі Л. Бетховена соло відображає поступове зростання уваги митця до тембру в оркестрі. Інтенсивність залучення соло в жанр інструментального концерту віддзеркалює зміну положення останнього в ієрархії музичних жанрів і сприяє посиленню діалогічності в середині оркестру, екстраполювання системи *позаоркестровий соліст – оркестр* на «стосунки» в середині оркестру. У Л. Бетховена соло починає відігравати дедалі значніший вплив на драматургію твору: залучатись в момент кульмінації, привносити відтінок суб'єктивності до об'єктивного звучання оркестру загалом.

В оркестрі Г. Берліоза соло стає дедалі більш поширеним. Це пов'язано в першу чергу із цілком новим ставленням до тембру, який трактується як рівний гармонії, мелодії та ритму засіб виразності. Посилення *divisi* в струнній групі, закріплення в оркестрі видових дерев'яних духових інструментів є свідченням цієї тенденції. Перебудова світогляду утворює підґрунтя до трансформування оркестрового звучання. У такому оркестрі абсолютне соло і солюючі тембри принципово видозмінюються. Соло стає засобом утілення романтичних образів, воно може трактуватись як основна можливість втілити особистісне начало,

гранично контрастне «об'єктивному» *tutti*. Контраст може ставати таким глибоким і підкресленим, що соло (одного інструменту чи групи), фактично, відчужується від решти, перетворюється на соло ніби *над* оркестром. Нові якості соло віддзеркалюють трансформацію розуміння оркестру композитором.

Остання третина XIX століття репрезентує наступний щабель еволюції соло. Особливість періоду пов'язана із співіснуванням трьох відмінних підходів до оркестру. У Й. Брамса абсолютне соло не є характерним оркестровим прийомом, але відображає традиційне романтичне «тяжіння» до виділення кольору в оркестрі. К. Дебюссі приділяє увагу оркестровим кольорам, «плямам» звуків, новим звуковим орієнтирам. Звідси увага митця до тембрових ефектів в різних оркестрових групах. І надання окремим чистим тембрам абсолютизованого, лейттембрового значення в композиції.

У Г. Малера із зростанням оркестру в кількісному відношенні соло набуває неймовірного поширення і значення – найбільшого серед всіх композиторів XIX століття. Соло виступає як виразний і технічний прийом, як локальна техніка і загальнооркестровий чинник, як поєднання кількох солістів; на початку, в середині, наприкінці композиції, як розріджувач щільності і посилювач виразності висловлювання... Тож соло пронизує практично кожну сторінку партитури: його видалення або переоркестрування трансформує не тільки окремий епізод твору, а призведе до руйнування *всієї* композиції.

Українська симфонічна музика має відмінний від західноєвропейських країн темп розвитку. Накопичення досвіду було вельми повільним і набуті знання не отримали швидкого практичного втілення. Але з початку XX століття у процесі зростання фахової підготовки, появи в українських містах професійних колективів виконавців, засвоєнню досвіду інших країн, акумулюванню здобутків національної школи, інтерес українських композиторів саме до оркестрової музики дедалі зростав, бажання творити для великого оркестру посилювалось. Упродовж другого-третього десятиліть XX століття увага до оркестрових інструментальних жанрів набула вибухоподібного характеру. Українська музика за лічені десятиліття пройшла

етапи становлення національної оркестрової школи – шлях, який у більшості європейських країн потребував кілька століть. На початку ХХ століття в нашій культурі з'явилися знакові постаті, які сприяли виходу національної симфонічної музики на цілковито інший якісний щабель. У творах Л. Ревуцького та Б. Лятошинського здійснено оригінальні відкриття в оркестровому викладенні, і соло в оркестрі набувало дедалі більшого значення.

Соло в оркестрі вельми активно використовується і як технічний, і як виражальний прийом українськими композиторами впродовж всього ХІХ століття, стаючи своєрідним проявом синтезу західних оркестрових технік і самобутньої національної культури. Художня виразність соло, здатність додати ліризму звучанню, відтворити унікальний характер персонажу, можливість розріджувати густину звучання оркестру, підкреслити межу розділу форми, виділити момент тонального переходу цілком усвідомлюється митцями. Це стає черговим підтвердженням «універсального» характеру соло, яке не має прив'язаності до конкретної композиторської школи, до окремої чи до окремих національних культур і стає рефлексом трансформування оркестру.

## ВИСНОВКИ

Виконаний аналіз симфонічних творів композиторів різних національних шкіл і музичних стилів кінця XVIII – початку XX століття з позиції соло в оркестрі дозволяє зробити наступні висновки.

1) У кожній з оркестрових концепцій інструментальне соло відіграє неоднакову роль. Зростання кількості випадків його залучення (мала поширеність соло в ранньому оркестрі і дуже відчутне посилення його позицій надалі) поєднується з постійним якісним перевтіленням. Це віддзеркалює трансформацію оркестру, яка, своєю чергою, безпосередньо пов'язана зі зміною світогляду митців.

Соло в оркестрі – це втілення цілком нових емоцій і впливовий чинник драматургії твору. Завдяки граничній персоніфікованості висловлювань, привнесенню в оркестр неймовірної динамічної палітри саме соло утворюють відчайдушно-проникливі, гранично-щирі художні образи. Інколи соло ніби «підноситься» над оркестром, підкреслюючи у такий спосіб особливість – аж до відчуження – виділеного музичного матеріалу. Соліст виокремлюється від узагальненого цілого (чит.: оркестру) і уособлює унікальний персонаж-характер (чит.: соліста). Виведення на перший план не змішаних, а чистих тембрів через загальне збільшення «ваги» тембру як засобу виразності відчутно зміцнює інструментальне соло, сприяє розквіту абсолютного соло, солюючих тембрів, солюючих груп і ансамблів «ніби-камерної-музики» в середині оркестру. Це, своєю чергою, посилює яскравість співставлення барв і контрастність фактур, спричиняє появу кількох рівноважних центрів тяжіння і стимулює глибинну трансформацію оркестру загалом.

Таким чином, еволюція інструментального соло віддзеркалює модифікування структури оркестру, що проявляється зокрема у звуковій вертикалі, зміні функцій інструментів в оркестрі та сприяє збалансованості



звучання – композитор не перенасичує слух над-голосною динамікою *tutti*, не «затоплює» свідомість слухача неймовірним п'ятірним складом.

Соло й оркестр співіснують не як паралельні, замкнуті на собі системи, а як взаємозалежні. Кожна зазнає дедалі значнішого впливу іншої, що обумовлює розвиток обох складників. Звичайно, це соло підпорядковано оркестру як складнішій, багаторівневій, багатоеlementній структурі, але обидва компоненти інтегровані один в одне і незчисленні грані кожного розкриваються максимально повно.

У ранньому оркестрі – гомогенному, з єдиним центром впливу (струнна група), «зв'язаному» *basso continuo* – соло є рідкісним явищем. Незначна роль соло пояснює дуже малий його вплив на оркестр. Це зумовлює однорідне, переважно монозабарвлене звучання останнього і трактування оркестру другої половини XVII – першої половини XVIII століть загалом як цілісної, єдиної структури. Безперервно й інтенсивно змінюючись з кінця XVIII століття, соло в оркестрі пост-романтиків з ізольованого і рідкісного прийому перетворюється на складну й впливову «систему *solī* в оркестрі». Гетерогенний, із кількома центрами впливу, поліхромно забарвлений оркестр природньо сприяє розквіту соло, перманентно зазнаючи й зворотного впливу. Адже це соло розріджує четверний склад оркестру, впливає на збалансованість цілого, привносить в оркестр (попри густе й насичене викладення) граничну чуттєвість і довірливість мовлення, сприяє появі трактування оркестру як об'єднання солістів.

Трансформування соло цілком відображає специфіку кожної оркестрової концепції і набуває значення своєрідного рефлексора модифікацій оркестру: як неоднакове розуміння оркестру в межах кожної концепції впливає на ступінь залучення соло, так і кількість та якість інструментальних соло віддзеркалюють особливість звучання оркестру загалом. Отже, взаємовплив пари оркестр-соло свідчить про системну залежність між ними.

2) Дихотомічний поділ історії оркестру на *солостримуючу* і *солостимулюючу* фази обумовлений принципово відмінною роллю інструментального соло в кожній з них. Такий поділ також свідчить про

безпосередню залежність між солом й оркестром. Проявом *гомогенної* структури стають недиференційована струнна група, перманентні точні (унісонні та октавні) дублювання між різними інструментальними групами і відсутність сталого функціонального розподілу матеріалу між оркестровими групами. Домінантне положення струнної групи як єдиного центру тяжіння, що ніби абсорбує інші тембри, концентрація навколо нього інших оркестрових груп формує *доцентрований рух*. Це своєю чергою призводить до того, що узагальнений тембр струнної групи – без фактичного диференціювання на окремі тембри-барви – є настільки очевидним і незмінним, що асоціюється із звучанням оркестру загалом і обумовлює перевагу *монохромного* забарвлення. Усе перераховане пояснює принципову перевагу загальнооркестрового і групового над індивідуалізованим і сольним звучанням, гальмує персоніфікованість звучання, обмежує прояви концертності та концертування в середині оркестру і, як наслідок, стримує солювання в оркестрі. Тож цей період визначено як *солостримуюча фаза*.

Друга фаза еволюції оркестру починається на межі XVIII – XIX століть. Перехід від першої до другої фаз охоплює приблизно півстоліття часу. Рівнозначність інструментальних груп за впливістю, почергове виведення на перший план різних груп, зменшення ролі точних дублювань, встановлення гомофонного викладу в оркестрі із сталим функціональним розподілом матеріалу формують *гетерогенну* структуру. Гегемонія струнної групи слабшає завдяки істотному зростанню «ваги» інших оркестрових груп. Тож на відміну від одного центру у першій фазі, у другій наявні кілька точок тяжіння в оркестрі, що утворює *відцентрований рух* із перспективою подальшого розгойдування аж до появи оркестру як об'єднання солістів. Різноманітність і складність поєднань барв, безліч можливостей їх комбінувань, цілком новий рівень співставлення чистих тембрів утворюють *поліхромність* звучання. Технічна досконалість оновлених інструментів, їх урізноманітнення, посилення значення тембру як засобу виразності, програмна музика, екстенсивне розширення оркестру – загальне його «ускладнення» – відчутно зміцнюють

*якість* інструментального соло впродовж ХІХ століття. Перераховане сприяє розквіту соло в оркестрі. Наслідком стає формування *солостимулюючої* фази

3) Кожна фаза розвитку оркестру може складатись з кількох оркестрових концепцій. Оркестрова концепція – це є цілісна система поглядів на оркестр, яка притаманна певному періоду його розвитку і зумовлена комплексом музичних і немусичних чинників. Якщо загальний поділ історії оркестру на дві фази впливає із принципової ролі одного чинника – соло, то подальша структуризація фази віддзеркалює багато факторів.

Останні розділено на дві групи: музичні і немусичні; звісно, поділ має відносний характер. Адже удосконалення музичних інструментів знаходиться на межі музики і технології – і обидва складники, безумовно, важливі. Суспільні події теж безпосередньо віддзеркалюються на розвитку оркестру, хоча процес не завжди є прямолінійним і може складатись з кількох етапів. Тож кожний чинник – трансформація суспільства, розвиток філософії, нові технології, домінуючий напрямок мистецтва, суміжні види мистецтва, виконавська майстерність, екстенсивні та інтенсивні процеси в оркестрі, спеціальні оркестрові прийоми та ін. – виконує притаманну саме йому роль. Хоча практично всі вони пов'язані один з одним. Це дозволяє стверджувати, що лише комплексна дія багатьох факторів призводить до ґрунтового перегляду інтерпретування оркестру загалом і до формування його нового розуміння – наступної оркестрової концепції.

Існує пряма залежність між кількісним і якісним розмаїттям вживання соло (з акомпанементом і без нього) та кожною оркестровою концепцією – втіленням нової сходинки в еволюції інструментального соло. Малий вплив соло на оркестр, незначна трансформація останнього, відсутність ґрунтовної модифікації розуміння оркестру впродовж першої фази пояснює відсутність її поділу у дисертації на окремі концепції та узагальнений аналіз (із цілковитим усвідомленням відмінностей впродовж перших 150 років існування оркестру). Трагування оркестру Л. Бетховеном бачиться перехідним етапом. Посилення технічних вимог до виконавців, остаточне затвердження функціонального

перерозподілу оркестрових груп, інтенсивний пошук нових засобів виразності стають настільки відчутними, що призводять до якісної переоцінки інструментального соло в оркестрі.

Наступним етапом еволюції соло стає романтична оркестрова концепція. Індивідуалізація звучання, подальше зростання технічних вимог і виразних можливостей інструментів, нова «вага» тембру виводить соло на новий щабель, дає можливість втілити образ романтичного героя також через символічну асоціацію соло-тембр – індивідуум-образ.

У композиторів останньої третини ХІХ століття, які дотримуються «традиційного» розуміння оркестру, соло – це можливість додати нові відтінки забарвлення до стандартного «класичного» звучання. У імпресіоністів соло – це лейттембр композиції, уособлення символу, носій концентрованого змісту твору. У пост-романтиків соло – це система, що пронизує всі шаблі симфонічного твору і стає характерною особливістю оркестрування.

4) Формування соло в оркестрі – тривалий історичний процес. На відміну від більшості інших типових оркестрових прийомів (наприклад, дублювання, яке є органічною частиною звучання оркестру з першої миті його народження) соло – і особливо *абсолютне інтра-соло* – мало складний і вельми тривалий шлях розвитку. Це виділяє соло поміж інших оркестрових прийомів і вкотре підкреслює міцність і нерозривність зв'язку саме між еволюцією соло і модифікацією трактування оркестру загалом.

Основними причинами, які сприяли становленню та еволюції соло в оркестрі визначено:

- дедалі зростаюча самостійність і незалежність оркестру;
- трансформація музичного мислення;
- екстенсивні й інтенсивні процеси в оркестрі;
- розвиток виконавської майстерності;
- жанр *concerto grosso*;
- оперний жанр;

– трактування тембру як рівного гармонії, мелодії та ритму засобу виразності.

5) Соло функціонує в оркестрі на кількох щаблях: *локальному* (вплив соло як технічного і як виражального прийому обмежено нетривалим епізодом) і на *загально-оркестровому* (як чинник, що впливає на драматургію композиції загалом, підкреслює кульмінацію, акцентує увагу на переломному моменті тощо). Технічна і виражальна складові завжди поєднуються у соло, але залежно від контексту перший або другий компонент превалює. На загальнооркестровому щаблі поєднання технічної і виражальної сторін симбіотичне, тож їх, фактично, неможливо відокремити в аналізі.

Соло без супроводу і соло із супроводом в середині оркестру відмінні між собою за виразністю, драматургічною роллю, слуховими відчуттями тощо. Через це вони мають розглядатись як два окремих різновиди соло. З цього випливає потреба їх розмежування завдяки спеціальним термінам: соло в оркестрі із супроводом інших інструментів названо *солюванням* або *солюючим тембром*, соло одного інструмента за цілковитого мовчання інших – *абсолютним соло*. Власні назви отримали й інші види соло: соло інструмента, який не входить до складу оркестру – *екстра-соліст* (залежно від наявності чи відсутності інструмента-дублера у складі оркестру, здійснено додатковий поділ цього виду соло). Соліст, який є безпосереднім учасником оркестру – *інтра-соліст*. Гра кількох однакових інструментів в унісон без супроводу – *подвійне* (потрійне, четверне тощо) *соло*. Гра одного інструмента на «тембрально-прихованому» тлі – *quasi соло*. Соло у джазі – *соло-імпровізація* (із додатковим поділом залежно від наявності чи відсутності акомпанементу).

6) Абсолютне соло залежно від свого місця в композиції може бути початковим, серединним і прикінцевим. Найбільше на драматургію твору впливає серединне соло завдяки здатності «ламати» рівномірне розгортання музичного матеріалу, створювати перепочинок у драматичній ситуації. Водночас серединне соло може додати ліричності висловлюванню, сприяти персоналізації, втілювати особливу атмосферу. Початкове соло дещо меншою

мірою впливає на драматургію твору, але завдяки особливому місцю в композиції часто набуває *знакового* сенсу; може стати символом не тільки конкретного твору, не тільки творчості окремого композитора, а й цілої епохи, нового напрямку в мистецтві. Прикінцеве соло є рідкісним, що пояснюється відтінком непевності, незавершеності, який притаманний звучанню тільки одного інструмента без супроводу в останніх тактах оркестрової композиції. Тож композитори, зазвичай формально уникаючи *абсолютного* прикінцевого соло, використовують певні оркестрові прийоми, що утворюють *ефект прикінцевого соло*. Йдеться про своєрідну «алхімію соло» (за аналогією із «алхімією тембру»): «соло-ефект» без фактично виписаного соло.

**Початкове соло** здатне виступати в різних якостях і набувати неоднакового значення, а саме:

– *символу*, коли початковий імпульс, що утворюється завдяки граничній концентрації емоції на вкрай обмеженому просторі соло, особлива характерність співвідношення мелодичної і ритмічної основ, типовість інтонацій, використання крайніх регістрів інструмента та/або специфічних прийомів гри – все наповнює символічністю початок не тільки окремого твору, а, часом, і музичного напрямку загалом;

– *настрою*, що готує композицію. Початкове соло відображає загальну атмосферу твору, репрезентує її стисло, концентровано;

– *ідеї* твору. Викладається головна теза і впродовж інтенсивного розвитку – тембрового, гармонічного, мелодичного, ритмічного тощо – відбуваються її перевтілення;

– *звукобразжального прийому*. У такому випадку соло відтворює спів птаха, поступ кроків жалібної процесії, звуки чарівного рогу тощо;

– *формууючого чинника*. Соло (модифіковане або незмінне) з'являється у композиції і надалі, скріплює форму остинатними повтореннями, насичує твір первинною інтонацією, формує нові поспівки і теми.

Початкове соло може поєднувати декількох названих вище ознак.

**Серединне соло** може виконувати наступні функції:

- розріджувати густе і щільне звучання оркестру, утворювати ансамблеві поєднання в середині оркестру, урізноманітнювати фактуру викладення;

- привносити в звучання оркестру персоніфікованість висловлювань, безмежно посилювати відтінок відвертості;

- підкреслювати драматургічно важливий момент розгортання музики;

- посилювати концертність твору через активізацію чистих тембрів, діалогічність на кількох рівнях, барвистість оркестрової тканини;

- посилювати ефект концертування завдяки зростанню ролі кожного інструмента, які набувають значення тимчасових солістів, що може сприяти зміні трактування оркестру як єдиного монолітного утворення.

**Прикінцеве соло** може виступати як:

- своєрідний заспокоювач розвитку в композиції завдяки привнесенню в останні такти прозорості і ясності викладення у поєднанні із тендітно-тихим звучанням;

- як остаточна, безсумнівна, беззаперечна авторська крапка-вирок.

Всі три види соло «співпрацюють». Найбільш рельєфно проявляються «стосунки» між початковим і серединним соло, коли перше виступає як імпульс, що спричиняє подальшому розгортанню матеріалу, а серединне соло стає ніби продовженням початкового: експонує видозмінені, якісно трансформовані первісні інтонації. Прикінцеве соло також може логічно продовжувати низку серединних soli. Така взаємодія різних видів соло підтверджує їх значний вплив на драматургію композиції.

7) Особливої уваги заслуговує вибір композитором тембру для абсолютного соло – він зумовлюється специфікою звучання інструмента і залежить від місця використання соло. Завдяки аналізу можна стверджувати, що прискіпливість і надзвичайна увага композитора до вибору тембру інструмента-соліста є незмінною. Вибір залежить у першу чергу від драматургічної функції соло і від місця його залучення. Більш яскраві і характерно-забарвлені тембри духових значно рельєфніші, порівняно із

струнними інструментами, за умови викладення тези-ідеї, особливо на початку твору. З іншої сторони, соло як засіб привнести у композицію тендітність, чуттєвість, смуток швидше асоціюється із солюючим струнним інструментом: представникам тільки цієї оркестрової групи притаманне неповторне вібрато звуку, яке єдине здатне відтворити неймовірне тепло. Таким чином, існує відчутна залежність між місцем використання соло і поширеністю одних та нечастим залученням інших інструментів. Але художня мета однозначно і безумовно залишається визначальною в процесі вибору композитором тембру для соло в оркестрі.

8) У дисертації проаналізовано симфонії українських композиторів ХІХ століття. Відзначено, що насамперед через політичні складові розвиток симфонічної музики в Україні має особливості у порівнянні з багатьма іншими країнами. Національна симфонічна культура поволі формується впродовж ХІХ століття, аби «вибухнути» неймовірним інтересом композиторів до жанрів симфонічної музики у 10–20 роках ХХ століття. Твори ХХ століття для оркестру ґрунтовно вивчені дослідниками у багатьох аспектах. У той же час увага музикознавців до специфіки оркестрового викладення у вітчизняних композиторів ХІХ століття дуже мала. Тому здійснений у дисертації аналіз оркестрування цих творів в аспекті соло дозволив поглибити існуючі на сьогодні їх дослідження. Так, доведено, що художня виразність соло в оркестрі цілком усвідомлюється вітчизняними композиторами. Це дозволяє їм втілювати – завдяки залученню поширеного у західноєвропейському оркестрі прийому – цілком автентичні національні образи, синтезувати у такий спосіб європейські і вітчизняні традиції, як, наприклад, у Симфонії М. Калачевського.

Саме вивчення оркестрування Симфонії невідомого автора початку ХІХ століття ставить під сумнів «недоторканість» партій різних інструментів і зазначене у передмові до Симфонії «невтручання» редактора до всіх партій, крім мідної духової групи. Неймовірне поширення інструментального соло – у першу чергу абсолютного соло у різних інструментів, але також і солювання таких малопоширених на початку ХІХ століття інструментів, як кларнет або



литаври, – стає додатковим аргументом на користь створення Симфонії значно пізніше, ніж вважає багато дослідників.

9) Інструментальне соло в оркестрі можна цілком визначити як пан-європейський прийом. Завдяки вивченню симфонічних творів композиторів різних країн можна стверджувати, що частота залучення соло, його якість, драматургічні функції, вплив на оркестр загалом мало залежать від національної школи, але безумовно пов'язані з часом створення композиції. Перманентні видозміни соло свідчать про невпинне переосмислення прийому композиторами.

10) Подальші дослідження еволюції інструментального соло в оркестрі є дуже перспективними і можуть бути скеровані в кількох напрямках.

По-перше, це особливості соло в оркестрі ХХ – ХХІ століть загалом. У центрі має знаходитись аналіз нових структур оркестру, пов'язаних із новими засадами його побудови. Жодним чином не применшуючи життєвість, значимість, поширеність традиційного підходу до оркестру як єдиної, сталої, міцної структури, його інтерпретування у ХХ – ХХІ столітті часом більш схоже на колектив солістів. Підтвердженням поширеності такого трактування є багаторядкові партитури, в яких кожен оркестрант, до якої б групи він не належав, має власну партію. Тобто кілька десятків виконавців трактуються композитором як об'єднання солістів. Це означає виведення соло на наступний якісний щабель. З іншої сторони можуть створюватись партитури із підкресленою густиною викладу, в яких принципово уникається розрідження впродовж вельми тривалого часу. Такі твори можуть відображати певні трагічні події, змальовувати апокаліптичні картини. Тож уникнення розрідження стає метою композитора і вкотре відображає неймовірну палітру підходів до оркестру у композиторів ХХ-ХХІ століть. Таким чином, розгляд соло саме в контексті подальшого розвитку оркестру у творах О. Мессіана, Д. Лігетті, А. Шнітке, Е. Денисова, Г. Канчелі, Є. Станковича, В. Сильвестрова, І. Карабиця та інших композиторів ХХ – початку ХХІ століть є багатообіцяючим.

По-друге, аналіз тембрового забарвлення солістів у сучасному оркестрі. Адже поява викривленого, нетипового, видозміненого, «нестандартного» звучання цілком знайомого і поширеного інструмента, стає вельми типовим у музиці ХХ – ХХІ століть, відповідає перманентним пошукам незвичних оркестрових барв. Це сурдини-хустки у дерев'яних духових, акордова техніка у духового інструмента, гра за підставкою на струнних інструментах, використання надвисоких обертонів у мідних духових, підкладання монет між струнами у підготовленого фортепіано, розмаїття прийомів гри на ударних інструментах тощо. Окремо варто констатувати значну увагу до старовинних інструментів, що вводяться до складу оркестру як інтра-солісти. Також варто звернути увагу на штучні, зокрема електро-інструменти, що час від часу залучаються сучасними композиторами до оркестру. Як вказувалось у дисертації, незвичне, нестандартне забарвлення включається до оркестру практично з єдиною метою: викладення соло (як абсолютне соло або як солюючий тембр). Тобто інструмент із штучно модифікованим тембром фактично набуває статус інтра-соліста за визначенням. Таким чином, розгляд зазначених прийомів гри, використання старовинних інструментів у сучасному оркестрі, звернення до штучних інструментів цілком варті окремих ґрунтовних розробок. Такі дослідження можуть, своєю чергою, бути спрямовані по кількох напрямках: особливості оркестрування таких епізодів загалом, способи виділення соліста, відмінність забарвлення стандартного і нестандартного прийому виконання тощо. Тож це є комплекс питань, актуальний за визначенням з огляду на неупинну еволюцію оркестру.

По-третє, це аналіз соло в хорових жанрах (*внутрішнє хорове соло*), дослідження функцій ансамблів в хорі, вивчення взаємодії внутрішніх і зовнішніх хорових солістів, розгляд їх функцій, типологізація.

По-четверте, дослідження сучасної симфонічної музики «молодих» європейських шкіл, зокрема української в аспекті інструментального соло в оркестрі. У вітчизняній музиці ХVIII – ХІХ століть симфонічні жанри нечисленні, що пояснюється традиційною увагою композиторів до хорової і

вокальної музики, які знаходяться поза розглядом в дисертації. Тож аналіз специфіки використання абсолютного соло і солювання в симфонічних творах української музики, особливості тембрів для його експонування, пов'язаність із специфікою саме української музики – ще одна важлива і перспективна траєкторія подальших досліджень з огляду нескінчених і перманентних пошуків дивовижних експериментаторів і підбурювачів – композиторів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Агафонников Н. Н. Симфоническая партитура / Н. Агафонников. – Л. : Музыка, 1981. – 195 с.
2. Агафонников Н. Н. Черты оркестрового стиля А. Глазунова / Н. Агафонников // Оркестровые стили в русской музыке : сб. ст. – Л. : Музыка, 1987. – С. 39–48.
3. Аксенов Е. С. Проблемы теоретической оркестровки / Е. Аксенов // Советская музыка. – 1971. – №10. – С. 131–134.
4. Алебастрова А. А. Метафоричность другого в философии одиночества / Алла Анатольевна Алебастрова // Филологические науки, философские науки. – 2012. – Июнь. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://researchjournal.org/featured/philosophy/metaforichnost-drugogov-filosofii/>.
5. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен / А. Альшванг. – М. : Гос. Муз. Из-во, 1963. – 620 с.
6. Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестру в западноевропейском скрипичном концерте XVII – XIX веков : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствовед : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». – Магнітогорськ. – 23 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/vzaimodeystvie-solista-i-orkestra-v-zapadnoevropeyskom-skripichnom-kontserte-xvii-xix-vekov>.
7. Антонович Д. В. Українська музика // Українська культура : лекції за редакцією Д. Антоновича / Дмитро Антонович. – К. : Либідь, 1993. – С. 404–442. – (Пам'ятки історичної думки України).
8. Апатский В. М. История духового музыкально-исполнительского искусства. Учебное пособие / В. Апатский. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 319 с..
9. Арановский М. Г. Введение. К теории симфонизма / М. Г. Арановский // Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. – Л. : Советский композитор, 1979. – С. 14–39.

10. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди : пер. с нем. / Н. Арнонкур. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 280 с.
11. Архімовіч Л., Карищева Т., Шеффер Т., Шресєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Частина I. – К. : Мистецтво, 1964. – 308 с.
12. Барсова И. А. Симфонический оркестр и его инструменты / И. Барсова. – М. : Советский композитор, 1962. – 103 с.
13. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. – М. : Советский композитор, 1975. – 494 с.
14. Барсова І. О. Книга про оркестр / І. Барсова. – К. : Музична Україна, 1981. – 173 с.
15. Бедрицкая Н. В. Проблема одиночества в философии экзистенциализма (Вызов «пустующего места» Другого) / Н. В. Бедрицкая // Философия и соц. науки. – 2008. – № 3.– С. 18–22.
16. Беленов Л. Д. Партия валторны в контексте эволюции симфонической партитуры XVIII–XX веков : дисс. на соискание уч. степени д-ра искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Беленов Леонтий Дмитриевич. – М., 2005. – 384 с.
17. Бердяев Н. А. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения / Н. Бердяев. – Paris: YMCA-PRESS, 1934. – 191 с.
18. Березин В. В. Гобой и гобоисты при дворе королей Франции / Валерий Березин // Научный вестник московской консерватории. – М. : МГК им. П. И. Чайковского. – 2010. – Вып. 3. – С. 148–182.
19. Берлиоз Г. Избранные статьи : пер. с французского / Гектор Берлиоз. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1956. – 406 с.
20. Берлиоз Г. Мемуары / Гектор Берлиоз. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 915 с.
21. Берлиоз Г. Большой трактат об инструментовке и оркестровке (с дополнениями Рихарда Штрауса) / Гектор Берлиоз / – М. : Музыка, 1972. – Т. 2. – С. 311–527.

22. Благодатов Г. Г. История симфонического оркестру / Г. Благодатов. – Л. : Музыка, 1969. – 311 с.
23. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України. Від найдавніших часів до початку ХХ ст / В. Богданов. – Харків : «Основа», 2000. – 287 с.
24. Бородавкін С. О. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Бородавкін Сергій Олексійович. – Одеса, 1998. – 22 с.
25. Бородавкін С. О. Оркестр в опері Б. М. Лятошинського «Золотий обруч» / Сергій Бородавкін // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2011. – Вип. 37. – С. 276–292.
26. Бородавкин С. А. Эволюция оперного оркестру в XVII-XVIII веках: от Я. Пери до В. А. Моцарта / С. Бородавкин. – Одесса : Печатный дом, Друк Південь, 2011. – 540 с.
27. Бородавкин С. А. Эволюция оперного оркестру в XIX веке. Т.1. Первая половина XIX века / С. Бородавкин. – Одесса : Печатный дом, Друк Південь, 2013. – 671 с.
28. Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер. – М. : Республика, 1995. – 464 с.
29. Бубер М. Проблема человека. Перспектива / Мартин Бубер // Лабиринты одиночества (сост., общ. ред. и предисл. Покровский Н. Е.). – М. : Прогресс, 1989. – С. 88–98.
30. Бутир Л. М. Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н. А. Римского-Корсакова (90-е годы) / Л. Бутир // Оркестровые стили в русской музыке: сб. ст. – Л. : Музыка, 1987. – С. 49–72.
31. Василенко С. И. Инструментовка для симфонического оркестру: в 2 т. / Общ. ред. Ю. Фортунатова. – М. : МузГиз, 1952–1959. – Том 1.– 395 с.; Том 2 – 624 с.
32. Веприк А. М. Трактовка инструментов оркестру / А. Веприк. – М. : МузГиз, 1948. – 309 с.

33. Витачек Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века. Историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова / Ф. Е. Витачек. – М. : Музыка, 1978. – 151 с.
34. Вовк Р. А. Кларнет у перше сторіччя його існування / Р. Вовк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – Вип. 41. – С. 40–49.
35. Войтенко А. С. Специфика оркестровых составов Николая Мясковского / А. Войтенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – Вип. 95. – С. 310–320.
36. Войтенко А. С. Стилевая специфика функциональной трактовки оркестрового тембра в произведениях Н. Мясковского : дисс. канд. иск. : 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Войтенко Александр Сергеевич. – К., 2012 – 182 с.
37. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. – Л. : Советский композитор, 1990. – 288 с.
38. Галь Г. Брамс Вагнер Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 478 с.
39. Геварт Ф. А. Новый курс инструментовки : пер. с франц. – М. ; Лейпциг, 1913. – 465 с.
40. Гиро Э. Инструментовка / Эрнест Гиро. – М. : ОГИЗ, 1934. – 351 с.
41. Глинка М. И. Автобиография. Заметки об инструментовке. Под редакцией проф. С. Л. Гинзбурга / М. И. Глинка. – Л. : Музгиз, 1937. – 35 с.
42. Гольдштейн М. Е. Кто написал симфонию Овсяннико-Куликовского №21? / Михайло Гольдштейн // Музыка. – 1994. – №1. – С. 24–25.
43. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1969. – 426 с.
44. Гордійчук М. М. Зародження української симфонічної музики / М. Гордійчук // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1971. – Вип. 6. – С. 115–127.

45. Гордійчук М. М. Інструментальна музика // Історія української музики. В шести томах. Том другий. Друга половина XIX ст. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 237–262.
46. Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен. (Классико-романтическая эпоха) : автореф. дисс. на соискание уч. степени д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Гнилов Борис Геннадьевич. – М., 2008. – 53 с.
47. Грінченко М. О. Історія української музики / Мик. Грінченко. – К. : Спілка, 1922. – 278 с.
48. Громченко В. В. Кларнет в оркестрі XVIII століття як прогресивний композиторський засіб музичного смислоутворення / В. Громченко // Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. – К., НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. – Вип. 60. – С. 134–140.
49. Гуревич Л. И. История оркестровых стилей / Л. И. Гуревич. – М. : Композитор, 1997. – 208 с.
50. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях / Олена Дейчук // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 48. – С. 169–175
51. Демидов А. Б. Феномены человеческого бытия. Учебное пособие. – Минск : ЗАО Издательский центр «Экономпресс», 1999. – 180 с.
52. Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Денисенко Маріна Геннадіївна. – К., 2006. – 19 с.
53. Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1982. – 255 с.



54. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М. : Советский композитор, 1986. – 208 с.
55. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. М. Дианова // [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa\\_1\\_4.html](http://anthropology.ru/ru/texts/dianova/ppa_1_4.html).
56. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. Дмитриев. – М. : Советский композитор, 1981. – 175 с.
57. Дмитриев Г. П. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние / Г. Дмитриев. – М. : Советский композитор, 1973. – 136 с.
58. Друскин М. С. Из истории французской музыки / М. Друскин // О западно-европейской музыке XX века / М. Друскин. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 92–127.
59. Друскин М. С. Австрийский экспрессионизм / М. Друскин // О западно-европейской музыке XX века / М. Друскин. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 128–175.
60. Друскин М. С. На переломе столетий / М. Друскин // О западно-европейской музыке XX века / М. Друскин. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 7–30.
61. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена / М. Друскин // Избранное / М. Друскин. – М. : Советский композитор, 1981. – С. 4–70.
62. Дунаев Л. Ф. Становление инструментовки-науки и ее развитие в отечественном музыкознании XX века : дис. на соискание уч. степени д-ра искусствоведения / Дунаев Леонтий Федорович // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/v/65489/d#?page=1>.
63. Еременко К. А. О перспективах развития симфонического оркестру / К. Еременко. – К. : Музична Україна, 1974. – 261 с.
64. Завадинский Д. Е. Курс чтения симфонических партитур / Д. Завадинский. – К. : Музична Україна, 1983. – 85 с.

65. Зейфас Н. М. И. С. Бах – один из величайших музыкальных живописцев / Н. Зейфас // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова. Ред.-составитель И. А. Барсова, И. В. Вискова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009 – С 103–113.
66. Зинькевич Е. С. Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов) / Е. С. Зинькевич. – К. : Музична Україна, 1986. – 184 с.
67. Зряковский Н. Н. Общий курс инструментоведения / Н. Зряковский. – М. : Музыка, 1976. – 480 с.
68. Жарков А. В. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения / Александр Жарков // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 21. : Музичний твір як процес. – С. 270–277.
69. Жарков А. В. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра / Александр Жарков // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 37. – С. 43–49.
70. Жарков А. В. Целостность тембрового развертывания в системе музыкального произведения как целого / Александр Жарков // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 48. : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. – С. 28–36.
71. Жарков А. В. К проблеме тембрового смыслообразования / Александр Жарков // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. – Вип. 60. : Теоретичні та практичні аспекти музичного смыслоутворення. – С. 129–134.
72. Житомирский Д. В. Заметки об инструментовке Чайковского / Д. В. Житомирский // Избранные статьи / Д. В. Житомирский. – М. : Советский композитор. – С. 172–193.

73. Іванченко В. Г. Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладах українських симфоній) : автореферат дис. на здобуття д-ра музикознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Іванченко Віталій Гаврилович. – К., 2004. – 35 с.
74. Ищенко Ю. Я. Тембровые экспозиции в симфониях Б. Н. Лятошинского / Ю. Ищенко // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. – К. : КДК ім. П. І. Чайковського, 1975. – Вип.10. – С. 3–11.
75. Ищенко Ю. Я. Тембровая драматургия в симфониях Б. Лятошинского : дисс. кандидата искусствоведения : спец. 17.00.03 / Ищенко Юрий Яковлевич. – К., 1977. – 138 с.
76. Історія української дожовтневої музики. Загальна редакція та упорядкування О. Я. Шреєр-Ткаченко. К. : Музична Україна. – 587 с.
77. Калениченко А., Терещенко А. Симфонічна музика // Історія української музики в шести томах, т. 3. Кінець ХІХ-початок ХХ ст. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 191–214.
78. Карс А. История оркестровки. Перевод с англ. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.
79. Качмарик В. Реформа Т. Бема и перспективы развития современной флейты / Владимир Качмарик // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 33. – С. 478–487.
80. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв І-ІІ рівня акредитації. – К. : ДМЦНЗКМ, 2002. – 163 с.
81. Ковалинас Н. Бетховен как «исполнитель» / Николай Ковалинас // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 37. – С. 144–151.
82. Клебанов Д. Л. Искусство инструментовки / Д. Л. Клебанов. – К. : Музична Україна, 1972 – 219 с.

83. Кон И. С. Многоликое одиночество // Популярная психология : хрестоматия : учеб. пособие для студ. пед. инст. / И. С. Кон; сост. В. В. Мироненко. – М. : Просвещение, 1990. – 162 с.
84. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии / В. Д. Конен – М. : Музыка, 1968. – 350 с.
85. Конен В. Д. К проблеме «Бетховен и романтики»/ В. Конен // Этюды о зарубежной музыке. Изд. второе, дополненное / В. Конен. – М. : Музыка, 1975. – С. 171–197.
86. Конен В. Д. Шуберт и его время / В. Конен // Этюды о зарубежной музыке. Изд. второе, дополненное / В. Конен. – М. : Музыка, 1975. – С. 198–206.
87. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 3. ХІХ ст.: підручник для вищих муз. навч. закладів. – Київ; Нью-Йорк, видавництво М. П. Коць, 2001. – 477 с.
88. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. – 592 с.
89. Коробецька С. Ю. До питання визначення поняття «оркестровий стиль» / С. Коробецька // Українське музикознавство: наук.-метод. зб. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 33. – С. 191–201.
90. Коробецька С. Віденський класицизм як історична оркестрово-стильова парадигма / Світлана Коробецька // Українське музикознавство: наук.-метод.зб. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – Вип. 34. – С. 117–127.
91. Коробецька С. Ю. Про феномен оркестрового стилю композиторів Мангеймської школи / Світлана Коробецька // Ставропігійські філософські студії. Ultima Ratio. – Львів, 2012. – Вип. 6. – С. 19–34.
92. Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія / С. Ю. Коробецька. – К. : Видавництво національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, 2011. – 332 с.
93. Крейн Ю. Г. Стиль и колорит в оркестре / Ю. Крейн. – М. : Музыка, 1967. – 108 с.

94. Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1965. – 791 с.
95. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – 263 с.
96. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть вторая / С. Левин. – Л. : Музыка, 1983. – 190 с.
97. Лагдищук Г. Г. Виникнення і розвиток тромбону. Теорія гри // Дослідження. Досвід. Спогади : збірник наукових і науково-методичних праць професорсько-викладацького колективу школи та Академії / гол.ред В. П. Шерстюк. К. : Київська середня спеціальна музична школа ім. М. В. Лисенка ; ТОВ «ЛК Мейер», 2002. – Вип. 3. – С. 86–95.
98. Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 года. Том 1. По XVIII век. Второе, переработанное и дополненное издание / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – 695 с.
99. Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 года Том 2. XVIII век. Второе, переработанное и дополненное издание /Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1982. – 668 с.
100. Макаренко Г. Г. Етапи історичного розвитку інструментів /Герман Макаренко // Київське музикознавство: зб.ст. – К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. – Вип. 13. – С. 222–229.
101. Маслов Р. А. Конструктивно-техническое совершенствование кларнета в контексте музыкально-исторических эпох / Р. А. Маслов // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова. Ред.-составитель И. А. Барсова, И. В. Вискова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 114–131.
102. Манафова М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова) : автореф. канд. дис. искусствоведения : спец. 17 00 02 «Музыкальное искусство» / Манафова Марина Маликовна. – СПб., 2011. – 22 с.

103. Мартышева М. В. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания : дис. на соискание канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Мартышева Мария Владимировна. – СПб., 2011. – 223 с.
104. Миускович Б. Одиночество: междисциплинарный подход / Бен Миускович // Лабиринты одиночества / Сост., общ.ред. и предисл. Покровский Н. Е. – М. : Прогресс, 1989. – С. 52– 88.
105. Мовчан М. М. Самотність як феномен буття особистості / М. М. Мовчан – Полтава : РВВ ПУСКУ, 2009. – 265 с.
106. Мовчан М. М. Феномен самотності як проблема буття особистості в соціальному середовищі : автореферат дис. канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Мовчан Михайло Миколайович. – К., 2008. – 23 с.
107. Мовчан М. Самотність як полівекторний феномен: філософсько-антропологічний дискурс / Михайло Мовчан – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.info-library.com.ua/books-text-11854.html>.
108. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Том 5. – С. 181.
109. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
110. Назайкинский Е. В. Чистые тембры : вместо предисловия / Е. В. Назайкинский // Оркестр. Инструменты. Партитура: сб. ст. / отв. ред. Назайкинский Е. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – С. 5–17.
111. Николаева Н. С. Бетховен и романтизм / Н. Николаева. – Советская музыка. – 1960. – № 12. – С. 44–56.
112. Новичкова И. В. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова: На примере оркестровых произведений композитора : автореф. канд. дис. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Новичкова Ирина Викторовна. – М., 2005. – 32 с.

113. Нюрнберг М. В. Симфонический оркестр и его инструменты : краткий очерк / М. Нюрнберг ; под общей ред. Г. М.Римского-Корсакова – Л. ; М. : МузГиз., 1950. – 151 с.
114. Овсянико-Куликовский Н. Симфония № 21 / Н. Овсянико-Куликовский ; редакция А. Г. Свечникова. – Партитура. – М. ; Л. : МузГиз, 1951. – С. 3.
115. Паскаль Б. Из «Мыслей» // Ларошфуко Ф. и др. Суждения и афоризмы – М. : Политиздат, 1990. – С. 145–264.
116. Пейко Н. И. Берлиоз-Р. Штраус-С. Горчаков о русском издании «Трактата» Берлиоза / Н. Пейко // Советская музыка. – №1. – 1974. – С. 79–83.
117. Перлман Д., Пепло Л. Э. Теоретические подходы к одиночеству / Д. Перлман, Л. Э. Пепло // Лабиринты одиночества. Сост., общ.ред. и предисл. Покровский Н. Е. – М. : Прогресс, 1989. – С. 152–169.
118. Пистон У. Оркестровка / Уолтер Пистон – М. : Советский композитор. 1990. – 459 с.
119. Покровский Н. Е. Лабиринты одиночества // Наука и религия. – №3. – 1997. – С. 32-36.
120. Покровский Н. Е. Человек, одиночество, гуманизм (предисловие) // Лабиринты одиночества / Сост., общ.ред. и предисл. Н. Е. Покровского. – М. : 1989. – С. 5–20.
121. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні / В. Посвалюк – К. : КНУКіМ, 2006. – 400 с.
122. Пригожин Л. А. Оркестр в испанских увертюрах М. Глинки / Л. А. Пригожин // Оркестровые стили в русской музыке : сб. статей. – Л. : Музыка, 1987. – С. 13-20.
123. Процюк Д. Б. Об искусстве игры на органе / Даниил Процюк – СПб, 2002. [Электронный ресурс] [http://www.rus-organ.narod.ru/protsyuk\\_art.doc](http://www.rus-organ.narod.ru/protsyuk_art.doc).
124. Пузанова Ж. В. Социологическое измерение одиночества : автореф. дис. на соискание уч. ст. д-ра социологических наук : спец. 22.00.01 «Теория,

методология и история социологии» / Пузанова Жанна Васильевна. – М. : РУДН, 2009. – 33 с.

125. Пузанова Ж. В. Социологическое исследование одиночества: проблема построения концептуальной модели // Ж. В. Пузанова / Вестник социологии. – 2009. – Вып 2. – С. 42–46.

126. Пряшнікова М. Ванжура «Три симфонії» на слов'янські теми. Передмова. – К. : Музична Україна, 1983. – С. 5–7.

127. Райс М. Музыкальные параллели, или конец прекрасной эпохи [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Epoque.htm>.

128. Раков Н. П. Практический курс инструментовки / Н. П. Раков. – М. : Музыка, 1985. – 149 с.

129. Ракочі В. О. Фортепіано як інструмент оркестру / Вадим Ракочі // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – Вип. 38. – С. 432–444.

130. Ракочі В. О. Початкове *solo* як оркестровий прийом сучасного оркестрового мислення / Вадим Ракочі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – Вип. 111. : Принципи організації руху в музичному творі. – С. 24–32.

131. Ракочі В. О. *Soli* другої частини Скрипкового концерту Й. Брамса / Вадим Ракочі // Київське музикознавство. – К. : КІМ ім. Глієра, НМАУ ім. П. І. Чайковського ; 2014. – Вип. 49. – С. 24–38.

132. Ракочі В. О. Соло як чинник зміни оркестрової концепції / Вадим Ракочі // Українське музикознавство: наук.метод. зб. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. – Вип. 39. – С. 101–119.

133. Ракочи В. А. Орган и оркестр: единство противоположностей / Вадим Ракочи // Израиль XXI : музыкальный интернет-журнал – 2014. – № 48, ноябрь – [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.21israel-music.com/Organ\\_orkestr.htm](http://www.21israel-music.com/Organ_orkestr.htm).



134. Ракочі В. О. Внутрішнє оркестрове соло в українській симфонічній музиці 19 століття / Вадим Ракочі // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. – К. : Міленіум, 2014. – Вип. 3 (2). – С. 249–255.
135. Редлих Х. Предисловие / Х. Редлих // Г. Ф. Гендель. Музыка на воде. – Партитура. – Л. : Музыка, 1986. – С. 3–4.
136. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки с партитурными образцами / Н. Римский-Корсаков – М. : Российское музыкальное издательство, 1913. – 526 с.
137. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1980. – 454 с.
138. Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр : в 4 томах / Дм. Рогаль-Левицкий. – М. : МузГиз, 1956. – Том 4. – С. 229–260.
139. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре / Дм. Рогаль-Левицкий. – М. : МузГиз, 1961. – 287 с.
140. Рождественский Г. Н. О двух редакциях партитуры балета Игоря Стравинского «Петрушка» / Г. Рождественский Г. // И. В. Стравинский. Статьи и материалы ; под общ.ред. М. Ярустовского. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 109–154.
141. Рыжакова Е. В. Одиночество как философская проблема / Е. В. Рыжакова // Философия. Культурология. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия Социальные науки. – 2011. – № 1 (21). – С. 137–141.
142. Рыцарев С. А. Симфония во Франции до Берлиоза / С. Рыцарев. – М. : Музыка, 1977. – 104 с.
143. Саков С. В. Оркестровое tutti : автореф. дис. на соискани научной степени. канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Саков Сергей Владимирович. – М., 2004. – 32 с.
144. Семенов Ю. Е. Предистория композиторской инструментовки. Западноевропейский Ренессанс и барокко : автореф. дис. на соискание научн.

степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Семенов Юрий Евгеньевич. – М., 1993. – 16 с.

145. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.

146. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура, функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.

147. Слободчиков И. М. Современные исследования переживания одиночества / И. М. Слободчиков // Психологическая наука и образование. – 2007. – №3. – С. 27–35.

148. Соллертинский И. И. Романтизм. Его общая и музыкальная эстетика / И. Соллертинский // Музыкально-исторические этюды. Вст. статья Д. Шостаковича. Ред.-составитель М. Друскин. – Л. : МузГиз, 1956. – С. 80–100.

149. Соллертинский И. И. Исторические типы симфонической драматургии / И. Соллертинский // Музыкально-исторические этюды. Вст. ст. Д. Шостаковича. Ред.-составитель М. Друскин. Л. : МузГиз, 1956. – С. 301–311.

150. Соллертинский И. И. Симфонии Малера / И. Соллертинский // Музыкально-исторические этюды. Вст. ст. Д. Шостаковича. Ред.-составитель М. Друскин. – Л. : МузГиз, 1956. – С. 284–300.

151. Солнцев В. В. Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса : автореф. дис. на сомскание ученой степени канд.искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Солнцев Владимир Владимирович // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/evolyutsiya-avstro-nemetskogo-skrpichnogo-kontserta-ot-bethovena-do-bramsa#ixzz2w9xz8wpm>.

152. Степаненко М. Б., Фільц Б. М. Інструментальна музика // Історія української музики : в шести томах. – К. : Наукова думка, 1989. – Том. 1. – С. 283-318.

153. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок / ред., вступ. статья и примечания Л. Н. Раабена / Б. А. Струве. – М. : МузГиз, 1959. – 267 с.

154. Торо Г. Д Уолден, или Жизнь в лесу. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 240 с.
155. Финкельштейн И. Б. Некоторые проблемы оркестровки. Напряженность оркестрового тембра и оркестровая динамика / И. Финкельштейн. – М.–Л. : Музыка, 1964. – 39 с.
156. Фльорко Л. Я. Самотність людини як проблема сучасної європейської філософії : автореф. дис. канд. філософ. наук: 09.00.05 «Історія філософії» / Фльорко Лілія Ярославівна. – Львів, 2006. – 16 с.
157. Фромм-Рейхманн Ф. Гештальт одиночества. Феномен одиночества : его роль в развитии и терапии невроза. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://hpsy.ru/public/x2654.htm>.
158. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. Фортунатове / Ю. А. Фортунатов ; сост., расшифровка текста лекций, прим. Е. И. Гордина; ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2004. – 384 с.
159. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке – М. : Советский композитор, 1990. – 347 с.
160. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – М. : Планета музыки, 2014. – 320 с.
161. Хохловкина А. А. Берлиоз / А. Хохловкина. – М. : Гос.Муз.И-во, 1960. – 546 с.
162. Хохловкина А. А. Западно-европейская опера. Конец XVIII–первая половина XIX века : очерки / А. Хохловкина. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. – 367 с.
163. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Частина перша. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття – К. : Музична Україна, 1980. – 198 с.
164. Царева Е. М. Иоганнес Брамс / Е. М. Царева. – М. : Музыка, 1986. – 382 с.

165. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. Концерты / Е. М. Царева // Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга вторая : учебное пособие (под ред. Цытович Т.). – М. : Музыка, 1990. – С. 463–478.
166. Цытович В. И. Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси / В. Цытович // Дебюсси и музыка XX века: сб. статей. – Л. : Музыка, 1983. – С. 64–90.
167. Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Белы Бартока : автореф. дисс. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Цытович Владимир Иванович. – Л. : ЛОЛГК, 1973. – 23 с.
168. Шутко Д. В. Французская, спектральная музыка 1970–1980-х годов (теоретические основы музыкального языка) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Шутко Даниил Владимирович. – СПб., 2004. – 23 с.
169. Юдич Е. А. Проблема одиночества в контексте философии / Е. А. Юдич // Известия Томского политехнического университета. – 2011. – Т. 318, №6. – С. 97–102.
170. Юзефович В. А. Контрабас solo / В. Юзефович // Советская музыка. – 1971. – №10 – С. 92–94.
171. Adenot P. Les musiciens d'orchestre symphonique. De la vocation au désenchantement – Paris : L'Harmattan, 2012. – 375 p.
172. Adler S. The Study of Orchestration : Third Edition / Samuel Adler. – New York ; London, W. W. Norton & Company Inc, 2002. – 839 p.
173. Adorno T.W. Mahler. Une physionomie musicale : Traduit de l'allemand d'édition 1960 / Theodor W. Adorno. – Paris : Les éditions de minuit, 1976. – 266 p.
174. Andrieux F. Brahms est-il un bon orchestrateur? Reflection sur la Première Symphonie. / F. Andrieux // Analyse musicale. – #72. – 2013. – Paris – P. 90–101.
175. Barclay R. The Development of Music Instruments: National Trends and Musical Implications / Robert Barclay // The Cambridge Companion to the

Orchestra. Edited by Colin Lawson, Thames Valley University. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003 – P. 22–41.

176. Barraqué J. Debussy / Jean Barraqué. – Paris : Editions du Seuil, 1994 – 246 p.

177. Beckermann M. The New Conception of the “Work of Art” / Michael Beckermann // The Orchestra. Origins and Transformation. Editor Joan Peyser. – New York : Charles Scribner’s Son, 1986. – P.97–122.

178. Broyles M. Ensemble Music Moves Out of the Private House : Haydn to Beethoven / Michael Broyles / The Modern Orchestra: A Creation of the Late Eighteen Century / G. Stauffer / R. L. Weaver, G. B. Stauffer, G.G. Butler, M. Broyles, and others // The Orchestra. Origins and Transformation, editor Joan Peyser. – New York : Charles Scribner’s Son, 1986 – P. 68–96.

179. Carter T. and Levi E. The History of the Orchestra. / Tim Carter, Erik Levi // The Cambridge Companion to the Orchestra. Edited by C. Lawson, Thames Valley University. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 1–21.

180. Channing S. Training the Orchestral Musician / Simon Channing // The Cambridge Companion to the Orchestra. Edited by C. Lawson, Thames Valley University. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 180–193.

181. Cottrell S. The Future of the Orchestra / Stephen Cottrell // The Cambridge Companion to the Orchestra. Edited by Colin Lawson, Thames Valley University. Cambridge : Cambridge University Press, 2003 – P. 251–264.

182. Daniels D. Orchestral Music / David Daniels/ – Laham, Maryland. Toronto ; Oxford : The Scarecrow Press, Inc., 2005 – 618 p.

183. Davies L. Ravel Orchestral Music / Laurence Davies. – London, BBC, 1970. – 64 p. (BBC Music Guide).

184. N. Del Mar. Anatomy of the Orchestra / Norman Del Mar. – London : Faber & Faber, 1981. – 528 p.

185. Dolan E. I. The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre / Emily I. Dolan. – NY: Cambridge University Press, 2013. – 290 p.

186. Forsyth C. *Orchestration / Cecil Forsyth.* – Glasgow : University Press by Macmillan and Co, 1914. – 517 p.
187. Gillinson C. and Vaughan J. *The Life of an Orchestral Musician / Clive Gillinson and Jonathan Vaughan // The Cambridge Companion to the Orchestra.* Edited by C. Lawson, Thames Valley University. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 194 –202.
188. Goubault C. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration / Christian Goubault.* – Paris : Minerve, 2009 – 474 p.
189. Gut S. et Pistone D. *Les partition d'orchestre de Haydn a Stravinsky / Serge Gut, Daniel Piston.* – Paris : Honoré Champion, 1984 – 134 p.
190. Girard A. *L'Orchestration de Haydn a Stravinsky / Anthony Girard.* – Paris : Billaudot, 2009 – 200 p.
191. Jacob G. *Orchestral Technique : Manuel for Students : Third Edition / Gordon Jacob.* – NY, Oxford University Press, 1983. – 104 p.
192. Jubert M. *Debussy, Ravel et Stravinsky: l'orchestre des Ballets russes en 1913 / Muruel Jubert // Analyse musicale.* – #72. – 2013 – P. 80 –90.
193. Houtchens A. *Romantic Composers respond to Challenge and Demand / Alan Houtchens / R. L. Weaver, G. B. Stuaffer, G. G. Butler, M. Broyles, and others // The Orchestra. Origins and Transformation, editor Joan Peyser.* – New York : Charles Scribner's Son, 1986 – P. 169–190.
194. Koechlin C. *Traité de l'orchestration : En quatre volumes / Charles Koechlin.* – Paris : Editions Max Eschig, 1954.
195. Kruckenberg S. *L'Orchestre symphonique et ses instruments : Adaptation française de Claude Dovaz / Sven Kruckenberg.* – Paris : Grund, 1994 – 236 p.
196. Laki P. *The Orchestral Repertory / Peter Laki //The Cambridge Companion to the Orchestra.* Edited by C. Lawson, Thames Valley University. – Cambridge, Cambridge University Press, 2003. – P. 42 –71.

197. Lawson C. *The Revival of Historical Instruments* / Colin Lawson // *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Edited by C. Lawson, Thames Valley University. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 155–168.
198. Leibowitz R. *Le respect du texte. Faut-il retoucher les symphonique classiques?* / Rene Leibowitz. – Paris : Gallimard, 1971. – 73 p.
199. Leibowitz R. *Le compositeur et son double* / Rene Leibowitz. – Paris: Gallimard, 1986. – P. 547.
200. Leibowitz R. and Maguire J. *Thinking for orchestra* / Rene Leibowitz and Jan Maguire. – New York, Schirmer, Inc. – 240 p.
201. Louvier A., Castanet P. A. *L'orchestre* / Alain Louvier, Pierre Albert Castanet. – Paris : Combre, 1997. – 128 p.
202. McCallum P. *Beethoven's Piano Concertos* / Peter McCallum. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.buywell.com/booklets/9800465.pdf>
203. MacDonald H. *Berlioz's orchestration: Human or Devine?* / Hugh MacDonald // *The Musical Times*. – March, 1969. – P. 255 –258.
204. Merlin C. *Au coeur de l'orchestre* / Christian Merlin. – Paris : Fayard, 2012 – P. 515.
205. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians : Vol.23 «SOLO»* – London : Grove, 2001
206. Knussen S. *Educational programmes* / Sue Knussen // *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Edited by C. Lawson, Thames Valley University. – Cambridge, Cambridge University Press, 2003. – P. 239 – 250.
207. Kinderman W. *Beethoven : Second edition* / William Kinderman. – NY : Oxford University Press, 2009. – 408 p.
208. Mathews P. *Orchestration: an Anthology of Writing* / Paul Mathews. – New York : Routledge, 2006, vol. 1. – 230 p.
209. Platinga L. *Beethoven's Concertos: History, Style, Performance* / Leon Platinga. – New York : Norton, 1999. – 403 p.

210. Read G. *Thesaurus of Orchestral Devices* / Gardner Read. – NY, Toronto, London : Pitman Pub. Corp., 1953. – 614 p.
211. Rosen C. *The Classical Style: Haydn. Mozart. Beethoven* : Expanded Ed. / Charles Rosen. – New York–London : Norton, 1998. – 533 p.
212. Rostand C. *Johannes Brahms* / Claude Rostand. – Paris : Fayard, 1978. – 725 p.
213. Rushton J. *The Art of Orchestration* / Julian Rushton // *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Edited by Colin Lawson, Thames Valley University. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003 – P. 92–111.
214. Saxton R. *The Orchestral Composer* / Robert Saxton // *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Edited by Colin Lawson, Thames Valley University. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003 – P. 218-238.
215. Spitzer J. Zaslav N. *The Birth of the Orchestra : History of an Institution, 1650–1815* / John Spitzer, Neal Zaslav. – New York: Oxford University Press, 2004. – 614 p.
216. *Science de la musique* (ed. Marc Honegger) : En 2 vol. – Vol. 2. – Paris : Bordas, 1976.
217. Sevsay E. *The Cambridge Guide to Orchestration* / Ertugrul Sevsay. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013 – 656 p.
218. Siepmann J. *The History of Direction and Conducting* / Jeremy Siepmann // *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Edited by C. Lawson, Thames Valley University. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 112–125.
219. Smith R. *Liner Note* / Richard Langham Smith. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.satirino.fr/en/recordings/show/8/Beethoven\\_Piano\\_Concertos\\_Nos\\_2\\_\\_\\_4](http://www.satirino.fr/en/recordings/show/8/Beethoven_Piano_Concertos_Nos_2___4).
220. Stauffer G. B. *The Modern Orchestra: A Creation of the Late Eighteen Century* / George B. Stauffer / R. L. Weaver, G. B. Stauffer, G. G. Butler,



M. Broyles, and others // *The Orchestra. Origins and Transformation*, editor Joan Peyser. – New York : Charles Scribner's Son, 1986 – P. 37-68.

221. Steinberg M. Beethoven: Concerto No. 4 in G major for Piano and Orchestra, Opus 58 / Michael Steinberg. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.sfsymphony.org/Watch-Listen-Learn/Read-Program-Notes/Program-Notes/BEETHOVEN-Concerto-No-4-in-G-major-for-Piano-and-O.aspx>.

222. Streletski G. Contribution à l'histoire sociale de la musique en France/ Hector Berlioz et Edme-Marie-Ernest Deldevez. Formation et insertion dans la société du XIXe siècle (1803–1897) / G. Streletski. – Paris : Edition Lucie Galland, 2000. – 871 p.: V.I – 512 p. V.II – 359 p.

223. De Thorne J. Absolute Color, Fluctuating Mischfarben, and Structurally Functional “Gypsy” Orchestration / Jeffry De Thorne // *Journal of Music Theory*. – Yale University. – P. 193-243.

224. Velly J.-J. L'orchestre: un concept aux acceptions multiples / Jean-Jacques Velly // *Analyse Musicale*. – #72. – 2013. – P. 6–11.

225. Weaver R. The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra: 1470–1768 / Robert L. Weaver / R. L. Weaver, G. B. Stauffer, G. G. Butler, M. Broyles, and others // *The Orchestra. Origins and Transformation*, editor Joan Peyser. – New York : Charles Scribner's Son, 1986 – P. 3-36.

226. Zou R. The Beethoven Piano Concertos: Impacts on the Concertos Form and Beyond / Roger Zou. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://sites.duke.edu/french2\\_01\\_f2011\\_katharinauhde/files/2012/11/Roger-Zou.pdf](http://sites.duke.edu/french2_01_f2011_katharinauhde/files/2012/11/Roger-Zou.pdf).

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Соло в музиці і самотність у філософії: збіги і розбіжності

Як зазначає сучасна російська дослідниця Ж. Пузанова, з кінця 30-х років ХХ століття відмічається дедалі зростаюча увага до феномену самотності з боку психологів і представників соціальних наук. «У цей період відбувається закладка концептуальних засад різних дослідницьких напрямів, серед яких найбільш розробленими є так званий інтеракціоністський (Р. Вейс), когнітивний (Л. Пепло), екзистенціалістський (К. Мустакас), соціологічний (Д. Рісмен, П. Слейтер) та інші підходи» [124, с. 7]. Ж. Пузанова зазначає, що більшість авторів, які висвітлюють проблему самотності, погоджуються із тим, що самотність пов'язана з переживанням людиною її відірваності від природи, історії, культури, спільноти людей, сім'ї.

В останні десятиліття ХХ століття проблема самотності в російській науковій літературі розглядається у працях І. Кона і Н. Покровського. І. Кон [83] дійшов висновку, що різні за рівнем розвитку і характером культури відносяться до почуття самотності як до невід'ємної і необхідної складової буття, до того ж на всіх рівнях розвитку суспільства не було більшого покарання, ніж покарання самотністю.

Вчені-психологи приділяють самотності значну увагу, що зумовлює існування значної кількості підходів до розгляду самотності. Існує доволі багато підходів до самотності серед психологів. Наприклад, дослідження самотності на межі психології і медицини. Одна з фундаментальних праць з цього питання – розвідки Ф. Фромм-Рейхманн «Гештальт самотності» [157]. Авторка розуміє самотність як специфічне почуття, що має негативний сенс, як втілення стану відчуженого існування особистості. Багато знаних філософів звертаються до проблеми самотності людини: М. Бубер, Б. Паскаль, Ф. Ніцше,

С. К'єркегор, М. Бердяєв тощо. Їх ідеї активно розвиваються сучасними дослідниками: А. Алебастровою [4], Н. Бедрицькою [15], А. Демідовим [51], Б. Миусковичем [104], Е. Рижаковою [141], И. Слободчиковим [147], Є. Юдичем [169], М. Мовчаном [105-107], Л. Фльорко [156] та іншими.

Найбільш актуалізувалась це питання на межі XIX – XX століть. А. Демідов вказує, що лише у XX столітті проблема самотності настільки близько підступила до людини, що М. Бердяєв вважав доцільним назвати її основною проблемою людської особистості та філософії людського існування у своїй фундаментальній праці «Філософія вільного духу».

Одним з перших, хто звертається до проблеми самотності був мислитель Блез Паскаль [115] – видатний філософ XVII століття, для якого феномен самотності постає як незручність людини наодинці з власними думками про саму себе та неприкаяність людини у безкінечності Всесвіту. Центральною ідеєю філософа М. Бубера [28] є буття як діалог між Богом та людиною, людиною та світом, і питання самотності розглядається у зв'язку з проблемністю людського існування і людської свідомості. Самотність як проблема постає лише тоді, коли людина починає її усвідомлювати. М. Бубер зазначає: «Більше за все і найкращим чином підготовлена до самосвідомості <...> людина, яка відчуває себе самотньою, тобто та, хто за складом чи то характеру, чи під впливом долі або внаслідок і того, й іншого залишилась наодинці із собою і своїми проблемами, кому вдалось у цій спустошуючій самотності зустрітися із самим собою, у власному «Я» побачити людину, а за власними проблемами – загальнолюдську тематику. <...> У скрижанілій атмосфері самотності людина з усією неминучістю перетворюється на питання для самого себе...» [28, с. 164]. І саме у XX столітті, на думку М. Бубера, народжується особистість, яка «відчуває себе одночасно і підкидьком природи, кинутим, подібно небажаній дитини, напризволяще, і вигнанцем посеред галасливого людського світу» [28, с. 228].

Але у філософії, навіть за домінуючого трактування самотності як негативного чинника в долі людини, присутній пошук позитивної складової

цього явища, яке, наприклад, знаходять завдяки розрізненню понять самотності і усамітнення. Уперше відокремлення самотності та усамітнення здійснив філософ та письменник XIX століття Г. Д. Торо. «Я знаходжу корисним проводити більшу частину часу насамоті. Суспільство, навіть найкраще, швидко стомлює і відволікає від серйозних дум» [154, с. 89]. Усамітнення від людей на лоні природі Г. Д. Торо розглядає насамперед як єднання з космосом – з вічним джерелом життя. Самотність розуміється ним як негативне явище, а усамітнення як позитивне. Усамітнення трактується як сприятливе явище, яке не є втечею від реальності, а навпаки стає шляхом до світла, умовою для самовдосконалення.

Найбільш глибоке відображення проблема людської самотності та пошуків взаєморозуміння, душевної теплоти знайшли в працях засновника філософської антропології М.Шелера та представників екзистенціальної філософії. Екзистенціалісти вбачають витoki самотності в самій природі людини, декларують причетність людини на одвічну самотність. Таке поняття як “відчуження” постає в центрі дослідження екзистенціалізму. Відчуження розуміється як загальна, фундаментальна характеристика життя людини в суспільстві, а сучасний етап розвитку суспільства особливо сприяє посиленню страху людини. Самотність пов’язана з песимістичним забарвленням людського погляду на життя (С. К’еркегор). Данський філософ дуже великого значення надає цінності самотності. Загалом в екзистенційній філософії є принаймні чотири мотиви буття, одним із них є мотив трагізму – де людське існування заповнене турботою й загрозою смерті (Б.Паскаль), також є мотив песимізму – людину оточує «ніщо», немає нічого, що стало б опорою.

Н. Бедрицька зазначила з цього приводу: «виправдати високу цінність самотності [у К’еркегора – В. Р.] має той момент, що лише самотнє тут-буття (присутність, людина) вбачають витoki свободи і виявляються здатними прийняти на себе власні можливості, які відкриваються завдяки баченню у перспективі – завжди власної – смерті» [15, с. 18]. Для С. К’еркегора надзвичайне призначення самотності та усамітнення полягає у тому, що воно

веде до Бога, яке єдиною подією його існування, подією в якій встановлюється сама людина.

А.Демидов [51], аналізуючи погляд екзистенціалістів на проблему самотності, відмічає, що в контексті міркувань екзистенціалістів за трактування самотності як базової категорії, особистість є самотньою навіть у випадку, коли вона сама себе такою не відчуває, адже початкове тяжіння до усамітнення криється в самій природі людини.

Видатний російський мислитель ХХ століття М. Бердяєв [17] також приділяє значну увагу самотності. Він так само, як і С. К'єркегор, виступає проти панування всезагального над індивідуальним, проти заковування у схеми. М. Бердяєв розрізняє індивідуальність як біологічну істоту та особистість як категорію духовно-релігійну, яка не є часткою чогось але є цілим – вона співвідноситься з Богом, суспільством та природою. У його розумінні самотність – це явище у певному сенсі соціальне, воно завжди пов'язує нашу свідомість з інобуттям, з чужою свідомістю. Найбільш стражденною є самотність у суспільстві. Взагалі сутністю самотності є те, що вона можлива саме у суспільстві. Доба романтизму представляє для російського філософа найзначніший зацікавленість для аналізу самотності. «Романтизм – це результат пережитої самотності, тобто розриву суб'єктивного та об'єктивного, випадіння «я» з об'єктивного ієрархічного порядку, який уявлявся вічним» [17, с. 92]. Романтичне «я» переживало самотність і романтичне «я» об'єднувалось із космосом. На думку М. Бердяєва, слабкістю романтизму було те, що попри вивільнення творчих потенціалів «я», не відбувалось самоусвідомлення особистості чи її зміцнення. І саме хвороба самотності, на думку російського мислителя, є однією з основних проблем філософії людського існування як філософії людської долі, яка нерозривна пов'язана з іншою – хворобою часу.

В етиці також розглядається проблема самотності як категорія автономності, самостійності та відокремленості індивіда у суспільстві, яка розуміється необхідною умовою розвитку моральної свідомості. Здатність протиставляти себе існуючим у суспільстві традиціям та цінностям є запорукою

творчої активності. Пригадаємо І. Канта, який вважав, що вся культура та мистецтво є плодами усамітнення людини та відсутності спілкування. Вкажемо на багатьох найвідоміших композиторів, наприклад, на Й. Брамса, Г. Малера, П. Чайковського та інших, які шукали усамітнення як важливої умови для плідної творчої праці і за короткий час створювали шедевр. Адже не можна забувати, що перебування наодинці із самим собою, можливість зануритись у власний світ є логічною потребою для людини, що створює позитивне тло для перепочинку психіки, до можливості «зібратися із думками», з'ясувати наодинці із самим собою певні питання. Такий стан можна було б визначити як «керовану самотність», тобто усамітнення людини за власним бажанням, за потребою, за необхідністю, зумовленою можливістю. В той же час існує і «вимушена самотність», тобто занурення в цей стан поза волею людиною, силою обставин, а не необхідністю, тиском зовні, а не внутрішньою потребою. Наявність цих двох підходів лежить в основі розуміння питання філософами-екзистенціалістами.

З проведеного огляду ставлення до самотності серед філософів зрозуміла наявність двох принципових підходів до інтерпретування проблеми із двома діаметрально протилежними висновками. Домінує безумовно негативне ставлення до самотності, але в певному аспекті цього стану – усамітненні – знаходиться позитивний сенс для особистісної реалізації людини, для знаходження способу злитись з природою, досягнути космос, спілкуватися з Богом – знайти своє місце в світі. Самотність як усамітнення – це позитивний, творчий, активний, бажаний, необхідний, невід'ємний початок з якого народжується повноцінна особистість. Самотність як негативний чи пасивний стан може руйнувати особистість людини, бути тяжкою, безвихідною, жахливою. Така самотність – туга, що виростає немов із середини – стан душевної ізоляваності.

Відмінністю, яка відразу впадає в око, між трактуванням «соло» в музиці та іншими соціальними науками є на порядок більша різноманітність варіантів його інтерпретації в мистецтві. До того ж йдеться не про відмінні

підходи до однієї проблеми, а про гранично різні випадки самого використання соло.

Водночас очевидно, що принаймні у трьох ситуаціях можливо провести паралелі між трактуванням соло у філософії і в музичному мистецтві. Перший збіг стосуватиметься образної сфери, де ставлення композиторів до самотності буде подібним до багатьох філософських концепцій через домінування у таких творах настрою смутку, віддзеркалення негативних, трагічних асоціацій. Практично всі митці із цим людським станом знайомі особисто. Водночас так само, як і в філософії, усамітнення не прирівнюється до негативу, а може означати нетривалий перепочинок, можливість зануритись у власні роздуми, на певний час відволіктись від життя у соціуму тощо. Таке трактування самотності, зокрема, поширене у повільних частинах великих циклічних творах, і колорит численних *Adagio*, *Lento*, *Larghetto*, *Andante* тощо дуже різноманітний із певною перевагою навіть мажорного ладу. Тобто процес занурення у самого себе не трактується як однозначно негативний. Інтерпретування усамітнення, звичайно, залежить від домінуючого у циклі настрою, від загальної концепції твору і за відповідного контексту цілком *може* набувати негативного значення, але останнє не є таким, що безумовно переважає.

Другий момент примітного збігу у розумінні соло-самотності полягає в поширеному в філософії самотності протиставленні «Я» – «Суспільство». У музичному мистецтві роль першого отримує екстра-соліст, а роль другого – оркестр (у випадках, коли йдеться про жанр інструментального концерту). Але такий підхід не є прерогативою лише одного жанру. Він є дуже поширеним і в інших музичних жанрах, де вже інтра-соліст (або інтра-солісти) протиставляється оркестру. У першому випадку протиставлення сильніше, протиріччя принципівіше, напруга триваліша, а контраст чи навіть конфлікт є органічною ознакою жанру. У другому випадку – протиставлення розхитує, але не руйнує структуру оркестру як цілісної одиниці, воно частіше короткотривале і лабільне, часом щабель напруження менший, ніж стосовно екстра-соліста,

контраст притаманний, а принциповий антагонізм малоюмовірний через природне виведення суперечності на рівень, здатний зруйнувати цілісність оркестру.

Такі моделі співіснування є близькі до світогляду певних філософів ХХ століття, що вивчають самотність, насамперед до екзистенціалістів. М. Хайдегер протиставляє самотність людини і «люд» (das Man). Перше трактується як благо, що допомагає людині залишатись самим собою та протистояти впливу «люду». Ж.-П. Сартр вважає, що наявність інших людей – це перепона, яка обмежує індивідуальну свободу, тому усамітнення є вкрай цінним. «Люд» можна екстраполювати на «оркестр»: останній цілком здатен «обмежувати» індивідуальну свободу соліста-особи. Щоправда, у музичному мистецтві цей процес є керований і сама ступінь обмеження свободи, рівень напруги конфлікту у площині індивідуум-соліст – люд-оркестр визначаються особисто композитором, виходячи із концепції твору, життєвого досвіду автора, індивідуального трактування стану самотності-соло, стильових особливостей твору тощо.

Третій випадок стосується трактування соліста як *надвиконавця*, що грає на *надінструменті*. Філософським підґрунтям для таких випадків у певних творів може ставати надлюдина, образами якого є герої давньогрецьких міфів, культові постаті у світових релігіях, особистості-генії у романтизмі та видатні особистості, які передбачають, згідно філософії марксизму, осьовий вектор історії та сприяють його здійсненню. Такому розумінню буде співзвучна концепція Ф. Ніцше, який розуміє Надлюдину як ідеал радикального та багатовимірного звільнення людини шляхом самотворення, через оволодіння ірраціональними силами. Вона має бути творцем, чия воля спрямовує розвиток історії, є егоцентриком, що прославляє життя у найбільш екстремальних його проявах. Соліст – особливо екстра-соліст у жанрі інструментального концерту – інтерпретується як «надінструмент» із неймовірними вимогами до виконавця і з тенденцією до пригнічення ролі оркестру. Соліст стає «Я-центром» композиції, перебираючи на себе функцію вершителя долі суспільства (чит: оркестру).



Соліст стає синонімом здатності грати на межі технічних, фізичних і виразних можливостей. Такий соліст радикалізує ступінь контрастності з оркестром і може ставати прикладом своєрідного екстремізму в музичному мистецтві.

У симфонічних творах, де немає єдиного соліста, таке інтерпретування теж можливе, хоча воно, звичайно, не несе відтінку крайнього радикалізму. Але існування чималої кількості творів із надактивним солістом (солістами) в оркестрі, що має бути справжнім віртуозом через значну технічну і емоційну складність партії відносно оркестру теж розуміються як «надінструмент» із «надможливостями» відносно звичайних вимог до оркестрового інструмента. Вкажемо лише на кілька прикладів. Симфонія «Гарольд в Італії» Г. Берліоза має солюючий альт, партія якого розвинута і насичена складними мелодично-інтонаційними поспівками. Партитури симфонічних поем Р. Штрауса відзначені розмаїттям солістів. У «Дон-Кіхоті» – альт і віолончель, які мають і подвійні ноти, і акорди, і флажолети; інструменти грають в усіх своїх регістрах. Їх партії настільки розвинуті, що часом відчувається жанрове відхилення у подвійний концерт. У поемі «Тіль Уленшпігель» солює валторна, партія якої належить до однієї з найскладніших в оркестровій музиці. Партитуру поеми «Життя героя» вирізняє солююча скрипка. Технічні вимоги до виконавця її партії не менші, ніж до соліста у скрипковому концерті. У Третій симфонія К. Сен-Санса лідером є орган, що використовується як очевидний соліст. У симфонічній поемі «Шехерезада» М. Римського-Корсакова солююча скрипка – зваблююча і тендітна, наполеглива і жорстка – втілює образ центрального персонажу в усіх регістрах і за дуже різноманітної техніки гри. Другий концерт для фортепіано з оркестром П. Чайковського, друга частина якого, фактично, перетворена на потрійний концерт для фортепіано, скрипки і віолончелі із окремими, розгорнутими, технічно-складними каденціями тощо. Такий підхід призводить до інтенсивного розгойдування оркестру із середини, на невпинне перетворення його із монолітної гомогенізованою структури на таку, в якій кожен виконавець стає солістом – це вже є своєрідний «оркестровий екстремізм» на концептуальному щаблі! Звідси – шлях до трактування оркестру

як ансамблю із виконавцями-солістами. Таке розуміння формується на межі XIX-XX століть, і у XX столітті стає одним із поширених варіантів інтерпретування оркестру. Його проявом стають гранично індивідуалізовані партії кожного (або більшості) виконавця на струнних інструментах – це підкреслює роль окремого оркестранта, сприяє значній персоніфікованості звучання, утворенню своєрідного «оркестру солістів».

Очевидно, що оркестр XXI століття принесе ще чимало сюрпризів...

## Додаток Б

### Основні аспекти вивчення еволюції оркестру

Найбільш глобальний ракурс дослідження (окрім вказаних у Першому розділі аспектів вивчення оркестру крізь призму понять «інструментування» - «оркестрування» і дослідження тембру) присвячений оркестровому стилю окремих композиторів.

Почнемо із аналізу оркестрового мислення Й. С. Баха, якому присвячено дисертаційне дослідження С. Бородавкіна. Певні тези автора не виглядають беззаперечними. Наприклад, «темброва колористика» [24, с. 11] бачиться таким, що стосується, швидше, вже наступних епох. Стосовно ж бахівської манери оркестрового викладення із її постійними дублюваннями більш коректним було б вказати лише на *натяк* на темброву колористику. «Новаторство Баха у даному жанрі [інструментальному концерті – *V. P.*] виявляється, перш за все, у трактовці солюючих інструментів, партії яких значно розвинуті, мають віртуозний характер та знаходяться на першому плані» [24, с. 13]. Але такий підхід до оркестру не є новим! Адже і в концертах А. Вівальді солюючий інструмент так само звучав віртуозно і невимушено. У його концертах – і це визнає сам дослідник [24, с. 17] – присутнє навіть більш інтенсивне солювання в оркестрі порівняно з інструментальними концертами Й. С. Баха. Думка про активне переплетіння в оркестровому мисленні Й. С. Баха бароко і класицизму також видається спірною. Адже в основі класичного оркестру – чіткий функціональний розподіл оркестрових груп, відхід від суцільних дублювань, винищення *basso continuo*, нюансоване письмо для окремих інструментів, революційна ідея «оркестрування як реінструментування» [184, с. 135], стабільний парний склад оркестру тощо. Ці трансформації призводять до значного оновлення музичних образів. Тобто оркестрування стає дієвим чинником розвитку завдяки модифікації *якості*

звучання. Але практично всі прийоми класичного оркестру, відповідно, у *принципі* не притаманні оркестру Й. С. Баха. Якщо ж окремі з них і залучаються, то є, швидше, обережними експериментами і не мають системного значення.

Оркестрування Л. Бетховена прискіпливо досліджує А. Веприк. Головна увага прикута до процесу індивідуалізації інструментів в оркестрі Л. Бетховена і до тенденції змінювати здавалося б раз і назавжди встановлену роль кожного з учасників оркестру – руйнування «типізації функції», як називає це явище автор [32, с. 55]. Він розглядає оркестр Л. Бетховена в контексті інших оркестрових стилів і підкреслює якісні зміни у трактуванні інструментів й оркестрових груп композитором, але нічого не пише про соло в оркестрі Л. Бетховена. Існує кілька досліджень західних музикантів, що вельми детально вивчають концерти Л. Бетховена. Але в монографічному дослідженні Л. Платінга [209], у «класичній» праці Ч. Розена [211], в сучасній роботі В. Кіндермана [207] оркестру приділено традиційно мало уваги. Ч. Розен аналізує особливості фортепіанної партії, в першу чергу каденцій, В. Кіндерман сконцентрований на стильових зв'язках із концертами В. А. Моцарта, Л. Платінга вивчає концерти в контексті розвитку фортепіанної кар'єри Л. Бетховена... Жоден із дослідників детально не аналізує еволюцію оркестрового викладення в жанрі концерту, не звертає уваги на своєрідність соло в оркестрі.

У фортепіанних концертах Л. Бетховена, особливо в трьох останніх, невинне зростання загального оркестрового блиску завдяки активнішому залученню соло в оркестрі стає важливим драматургічним прийомом. Посилення тембрової індивідуалізації, пов'язаних із комплексною дією суто оркестрових і різноманітних динамічно-артикуляційних прийомів у віденських класиків відзначає С. Коробецька [90]. Екстраполюємо висновки дослідниці на концерти Л. Бетховена і побачимо відчутне зростання індивідуалізації окремих інструментів, зміцнення тембрової драматургії, збільшення загальної барвистості оркестрування в контексті стрімкої, надзвичайно обмеженої в часі

еволюції. Р. Зоу [226] розмірковує щодо зв'язку бетховенських концертів і творів Р. Шумана, Ф. Шопена, П. Чайковського. Хоча спостереження автора концентруються виключно навколо сольної партії, в процесі аналізу оркестрування знаходимо їм підтвердження в оркестрі: специфіка оркестрових прийомів, трактування інструментів, роль солюючих тембрів. Дещо суперечливою видається теза Р. Зоу щодо підкреслення композитором балансу між «індивідуальністю соліста і єдністю оркестру» [226, с. 14], яку дослідник спроектував на *всі* концерти. Із цим не можна однозначно погодитись, адже не береться до уваги факт зростання індивідуалізації інструментів в партитурах концертів і, відповідно, поступове віддалення композитора від «стандартних» *tutti*, коли оркестр дійсно виглядає єдиним цілим, коли слух не розрізняє окремих солюючих тембрів. Насправді, з кожним концертом цей процес посилюватиметься, позиції окремих тембрів зміцнюватимуться і утворюватимуть арки до оркестру романтиків, де роль окремого тембру як представника оркестру вийде на інший щабель. Тож відносно справедливий стосовно Другого концерту, висновки Р. Зоу не є безперечними щодо пізніх циклів. Музикознавець Р. Сміт [219], аналізуючи Другий концерт Л. Бетховена, погоджується із поширеною думкою щодо близькості оркестрового стилю твору до Й. Гайдна. На підтвердження цієї думки він також вказує на іншого дослідника Р. Фіске, який вважає, що Другий концерт Бетховена, беззаперечно, найбільший із творів Л. Бетховена в гайднівському стилі. Мабуть саме це пояснює особливості оркестрової мови Другого концерту.

Оркеструванню ранніх романтиків приділено чималу увагу. Звісно, об'єм досліджень, присвячених конкретним композиторам неоднаковий і залежить значною мірою від місця, яке займають у його творчості жанри симфонічної музики, «інноваційності» трактування оркестром.

Почнемо огляд з оркестру Ф. Шуберта. К. Губо вказує, що попри поширене прохолодне ставлення до оркестрування Ф. Шуберта (яке загалом поділяє і він), варто пам'ятити, що «Франц Шуберт є, тим не менш, оркестратором, який має відчуття балансу інструментального звучання,

динаміки і нюансів» [188, с. 134]. А. Лув'є та П. А. Кастане називають Ф. Шуберта «поетом оркестру» [201, с. 25] і пишуть щодо певної специфічності, яка притаманна композитору: «Шуберт довіряє оркестру свої ліричні мрії незавершеними <...> і не має майстерності Бетховена» [там само]. Е. Севсей [217] зазначає, що композитор ставиться до процесу оркестрування як до своєрідного експерименту: кольори в його оркестрі ніби статичні, але ці пошуки є багатообіцяючими в плані перспективності. Наступні композитори врахують експерименти австрійського композитора і розвинуть їх. Таке традиційне і дещо обережне ставлення композитора до оркестру пояснює відносну «не-емпіричність» оркестрування Ф. Шуберта і концентрацію уваги в дисертації на «революційному» Г. Берліозі.

Величезна кількість праць, присвячених Г. Берліозу і його оркестру зокрема, цілком зрозуміла і може бути розділеною на кілька груп. Про особливість симфонізму композитора пише І. Солертинський, який зазначає, що «Берліоз поставив собі за мету шекспірізувати музику» [148, с. 82]. Дослідник вказує на належність Г. Берліоза до «монологічного симфонізму». Підтвердженням цього на думку музикознавця є трактування альтя соло в симфонії «Гарольд в Італії», де «його (Гарольда – *V.P.*) альтова характеристика ніколи не зливається із загальним життям оркестру» [149, с. 306]. Розгорнутий аналіз симфонізму Г. Берліоза пропонує А. Хохловкіна [161], наголошуючи на формуванні у композитора новаторського програмного симфонізму. Вона звертає увагу на «деталізовану конкретність», притаманну композитору, правда, оркестру приділено не надто багато уваги. Стосовно природної «театралізованості», своєрідної «видовищності» саме французької симфонічної музики – у Г. Берліоза зокрема – пише М. Друскін [58]. Загальну атмосферу років віддзеркалює сам Г. Берліоз в своїх мемуарах [20]; також історичне тло творчості Г. Берліоза вивчає Г. Стрелецький [222]. Тембр в оркестрі Г. Берліоза аналізують Г. Благодатов і К. Губо. Г. Благодатов вказує на міцність поєднання пари програма-тембр, наголошуючи на тому, що вибір тембрів, регістрів, фактур тощо визначались в першу чергу програмою твору. (Варто згадати,

окрім характеристики Гарольда альтом, і прив'язаність віолончельного тембру до образу Ромео). Специфіку оркестру Г. Берліоза аналізують західні музикознавці. К. Губо підкреслює, що в оркестрі Г. Берліоза «колерит – це особлива категорія» [188, с. 120], а «оркестрування для Берліоза – це розділ композиції» [188, с. 119]. Е. Долан пише про модифікацію відносин композитор-оркестровий інструмент (чит.: композитор-оркестровий виконавець): «Берліоз ре-інструменталізує інструменти оркестру: вони стають покійно-слухняними його руці» [185, с. 219] в контексті посилення процесу композиторського контролю над оркестровим дійством, закінченням старовинного диктату видатного соліста-оркестранта чи співака. Х. Макдональд [203] зосереджується на питанні оркестрування і доводить несправедливість поширеної точки зору щодо «підлеглості» композиторської майстерності Г. Берліозу оркестровій. С. Крюкенберг, аналізуючи оркестрування Г. Берліоза в контексті історії оркестру, вважає, що «оркестрування Берліоза йде далі, ніж оркестрування Бетховена або Вебера, перевтілюючись на ефективний синтез обох» [195, с. 57]. А. Лув'є і П. Кастане чи не єдині, хто звертає увагу на роль соло в процесі модифікування оркестру Г. Берліоза. Дослідники зазначають радикальні зміни в самій «оркестровій диспозиції», які ламають звичний поділ на мелодію та акомпанемент, що домінував дотепер у композиторів-класиків, а прив'язаність тембрів до персонажів асоціюють із віртуозними й розлогими солюванням. Автори також вказують на знання французького майстра «психології кожного інструменту» [201, с. 30] і факт, що «Берліоз стає першим оркеструвальником-експериментатором» [там само]. Усе вказане і пояснює нову роль соло, цілковито новий щабель його еволюції саме в оркестрі Г. Берліоза, хоча жоден дослідник не доходить такого висновку.

Р. Шуман – уславлений майстр фортепіанної музики – був і залишається дещо спірною фігурою серед дослідників в царині оркестрування. Але видається, що Концерт для фортепіано з оркестром стає дивним виключенням із загального підходу до оркестру Р. Шумана. Хоча абсолютне соло не

використано жодного разу, партитура сяє барвами. Головне, що це відбувається не тільки за рахунок блиску зовнішньо оркестрового солісту, а значною мірою завдяки гобою і кларнету, які, підміняючи один одного по черзі і разом, утворюють справжнє оркестрове диво в першій частині концерту [прикл. № 86]. Вельми рідкісне як для Р. Шумана оркестрування сприймається тим більш несподівано. Спадає на думку ніби риторичне запитання А. Лув'є та П. А. Кастане: «чи можливо коригувати його оркестрування? Ні! “Важкі” дублювання є складовою частиною його [Роберта Шумана – *В. Р.*] душі» [201, с. 27]. А Р. Лейбовіц вважає, що притаманна оркеструванню Р. Шуману «зайва густина і відсутність барв часом паралізують і душать саму музичну ідею» [198, с. 73]. З ним погоджується і Ш. Кошлен, на думку якого «Шуману бракує барв в оркестрі аби викласти власне саму музичну ідею» [194, с. 357].

Не всі дослідники категоричні стосовно оркестрування Р. Шумана. Зокрема Я. Магір вважає, що слухаючи твори німецького композитора, можна зробити цікаві відкриття, які дослідник називає «миттевостями цікавого оркестрового мислення» [201, с. 28]. Правда, в самому висловлюванні присутнє значне обмеження відкриття надзвичайно коротким відрізком часу...

Оцінка оркестру Й. Брамса – теж не однозначна попри величезну роль симфонічних жанрів у творчості композитора. «Спробуйте відтворити брамсовське оркестрування! Воно буквально незрівняне» [158, с. 127] – відзначає Ю. Фортунатов. «У його [Брамса – *В.Р.*] симфонічній творчості мотиви *надзвичайного* – чогось, що виходить за межі ординарного <...> – знімаються. Тут автор звертається швидше до того життя, яке весь час перед митцем і частиною якого є сам митець» [там само, с. 121]. Цю точку зору поділяє і Г. Галь [38]: оркестрування Й. Брамса не можна розглядати в контексті оркестрової палітри Р. Вагнера, стверджує він, «адже Брамс чує зовсім інакше, і структура його музики докорінно відмінна від вагнерівської» [38, с. 160]. Дослідник аналізує оркестр Й. Брамса і відзначає, що в розцвіті майстерності композитора «оркестрові фарби складають вже невіддільну частину всієї музичної концепції, а реальне звучання оркестру абсолютно



ідентичне задуманому» [38, с. 145]. Результатом стає можливість відчутти необмежене «радісне відчуття творчої свободи», що особливо яскраво втілюється в інструментальних концертах, створених на злеті розквіту таланту. Але О. Анісімов вважає, що «в оркестровому мисленні Брамса колористичність оркестру грає незначну роль» [6, с. 17] і пов'язує це із загальною лірико-філософською спрямованістю творчості, із рівновагою класично-раціонального та романтично-емоційного витоків. Подібна аргументація не видається безперечною, адже за умови її прийняття виникне запитання щодо яскравого, часом блискучого оркестрування композиторів-класиків або значної стриманості оркестрування у низки композиторів-романтиків.

Аналізуючи оркестрування К. Дебюссі С. Коробецька пише, що саме наприкінці XIX століття в оркестрі К. Дебюссі народжується сучасна оркестрова техніка, головною особливістю якої дослідниця вважає поєднання різних технік, «які можуть утворювати симбіоз як оркестрових, так і неоркестрових технік» [92, с. 64]. Розвиток цього процесу впродовж наступних десятиліть значною мірою пояснюють формування особливої оркестрової мультикультури, що стане знаковим моментом оркестру XX століття. Ю. Крейн висловлює думку, що зміни стилю відбуваються загалом перш за все під кутом розвитку «колористичного інструментування». [93, с. 21] «Оркестрова майстерність віддзеркалює стиль композитора, а стиль – його естетику» [там само]. Ця думка особливо логічна стосовно імпресіоністичної оркестрової концепції і пов'язана із новою імпресіоністською естетикою.

Особливу увагу приділено епохальному твору в історії музики «Післяполуденному відпочинку фавна». Практично жоден дослідник не оминув увагою уславлене абсолютне соло флейти, яке відкриває композицію. Наприклад, К. Губо зазначає: «Ніколи не переоцінять значення Прелюду <...> в історії музики і в історії оркестрування. <...> Ця партитура відкриває XX століття не тільки у Франції, а і в Європі» [188, с. 265]. П. Булез бачить у початковому solo «установлення нового дихання в музичному мистецтві», а Ш. Кошлен вважає, що «Дебюссі обрав її (флейту – *B. P.*) поміж всіх, щоб

проспівати про щастя Фавна» [194, с. 13]. Сам композитор, якого перші виконавці закидували запитаннями стосовно того як же саме їм зіграти це незвичне соло і що воно втілює загалом, відповів дещо грубувато і прямолінійно: «Це пастух, який грає на флейти, а сідниці його – у траві» [176, с. 117]. Але примітно, що Ю. Кремльов [94], аналізуючи «Пополудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі, не приділяє відповідної уваги символічному і натхненному початковому соло флейти! Ймовірною причиною є теза автора, що за особливої тендітності і поетичності Прелюда зловживання розбиранням її деталей стало б наругою над художнім смаком. Але й за таких аргументів відсутність детального розгляду початкового соло, акценту на його абсолютності видається необґрунтованим через те, що позбавляє аналіз загалом первинної точки відліку.

Оркестру Г. Малера присвячено багато праць. І. Соллертинський [149, 150] та І. Барсова [13] неодноразово згадувались у дисертації: в аспекті виражальності барв в оркестрі Г. Малера, їх експресії [150]; підкреслення ролі гротеску у творчості композитора, яскравість і незвичність музичних образів («Утворюється враження, що деякі сторінки партитур буквально написано кров'ю» [149]). Стосовно унікальної за глибиною та ґрунтовністю аналізу роботу І. Барсової відмічено певна термінологічна плутанина. «Соло», «солюючий», «індивідуальний», «соліст» тощо часто потребують уточнень автора, що доводить недовершеність існуючої системи визначень соло в оркестрі. У роботі немає підкреслення емоційної складової у соло без супроводу, не зазначено відмінності між солюванням із супроводом і абсолютним соло, відсутні узагальнення щодо унікальної кількості соло в оркестрі австрійського майстра і, відповідно, їх впливу на драматургію композиції. Це жодним чином не применшує значимість роботи, а лише вказує на актуальність подальшого вивчення оркестру Г. Малера. Як важливу особливість оркестру Г. Малера Р. Маслов [101] відмічає здібність композитора до неочікуваного використання інструментів і пише, що «Малер несподівано і радикально змінює їх трактування» [101, с. 127]. Т. Адорно [173] значною

мірою концентрується на аналізі естетики композитора, зокрема відзначає двоякість гумору у творах композитора. Продовжуючи міркування дослідника варто вказати, що така двозначність була притаманна вже Л. Бетховену: Скерцо з Дев'ятої симфонії смішним ніяк не назвеш і буде продовжена Д. Шостаковичем (згадаємо «жарти» Першої чи П'ятої симфоній). Стосовно викладу в оркестрі цікавими видаються міркування А. Лув'є та П. Катане: «Малер презентує, фактично, вибух великого оркестру, але це значною мірою стосується і соло» [201, с. 47]. Інший західний дослідник Е. Севсей [217] підкреслює зростання розмірів оркестру у Г. Малера, відзначає характерність педальних тонів у викладі, які походять від Л. Бетховена і які загалом є характерними для німецької школи оркестрування.

Українській симфонічній музиці ХІХ століття в аспекті оркестрового викладу загалом присвячено не так багато літератури. Ймовірно, це пов'язано із малою кількістю творів у цій царині. Факт, що композитори і наддніпрянської, і західної України традиційно мало цікавились великими симфонічними жанрами у ХVІІІ – ХІХ століттях саме як специфічну рису еволюції музичного мистецтва в нашій країні відмічають багато дослідників історії української музики (М. Грінченко [47, с. 36, 178], М. Гордійчук [43, с. 6; 44 с. 122], А. Калениченко і А. Терещенко [77, с. 191], Л. Кияновська [80, с. 49]). М. Грінченко на підтвердження своїх думок цитує К. Бич-Лубенського (від 1912 року): «що ж про симфонічну музику для великого оркестру, де б оброблялась та трактувалась українська мелодія, про це нема чого й балакати...» [47, с. 252]. Сам М. Грінченко – один із перших ґрунтовних дослідників української музики – з цього приводу писав наступне: «в той час, коли хор можна було скласти в будь-якому українському гурткові, сил для організації оркестру майже не було зовсім» [47, с. 178]. Музикознавець зосереджував увагу на поясненні такого становища і з превеликим сумом констатував: «і не винен наш нарід, що всі ті культурні надбання, що утворив він, не прийшлися розвинути йому до тієї міри, як то можна було гадати, маючи на увазі всю цінність здобутого, та велику здатність українського народу до культурного поступку» [47, с. 31].

Вчений має на увазі положення нашої держави на «роздоріжжі», яким мандрували різні азійські народи і явно натякав на Московію, ведучи мову щодо далеко не завжди позитивного впливу «дужчих» народів, які відбирали силу українців, насаджували власні жанри, гармонічні звороти, навіть мелодичні поспівки, які «поглинали» самобутність нашої культури, нівелювали характерні відмінності й унікальні риси саме національної української культури<sup>120</sup>.

Д. Антонович відмічав цілковиту безцеремонність Московії щодо «викачування» з України талантів, і наводив низку фактів супротиву національних митців, згадуючи, зокрема, трагічну долю А. Веделя, який не підкорився наказам зі сходу. Дослідник з біллу писав, що «музикальність українського народу є обмежена, так би мовити однобічна. Українська музика – це майже завжди музика вокальна і зводиться до співу». [7, с. 404].

Л. Кияновська зазначала загальну непопулярність симфонічного жанру в українській музиці XVIII – XIX століть і вказувала на існування лише кількох симфоній невідомих авторів, симфонію М. Калачевського та «Юнацьку» симфонію М. Лисенка [80, с. 49].

«Хоча симфонічна музика ще займала скромне місце» пишуть стосовно XIX століття Л. Корній і Б. Сюта [88, с. 290], дослідники відзначають значний потенціал і перспективу розвитку оркестрового мистецтва. Адже дедалі більше композиторів в другій половині і особливо в останній третині століття звертались до різних жанрів симфонічної музики (музикознавці згадують імена В. Сокальського, П. Синиці, І. Рачинського, В. Барвинського та інших).

Значні зміни стануться на початку XX століття. Недарма М. Грінченко у книзі, що вийшла у 1922 році [47] поворотними для симфонічної музики в Україні вважає саме перші десятиріччя XX століття. Він відмічає ознаки змін, що наближаються, знаменуючи перелом в стані української музики, початок зламу «однобокості» розвитку, зростання уваги композиторів до

---

<sup>120</sup> «Вихованість в сфері російської культури, її величезні впливи й особливо вплив музики ще довго будуть висіти тяжким гальмом над українською музикою, ще довго будуть сковувати його творчі пориви» [47, с. 254].

інструментальної й особливо до оркестрової творчості. Ці явища відбуваються не тільки через пряму зацікавленість композиторів до інструментальних, оркестрових жанрів, а і через посилення тембрального мислення у вокальних жанрах, їх постійне ускладнення, збільшення ваги барви у хоровій творчості – відбувається своєрідна «інструменталізація» вокальної музики. В останніх хорах К. Стеценка М. Грінченко відмічає, що ці композиції є за своєю природою інструментальними і вимагали б оркестрового викладу, де «тембри окремих інструментів підкреслять найбільш поетичні місця твору» [47, с. 273].

Імена Л. Ревуцького і Б. Лятошинського (межа 10-х і 20-х років) справедливо асоціюються із початком принципово нового етапу української музики – підйому симфонічної музики у ХХ столітті: творчість В. Губаренко і Л. Колодуба, А. Штогаренко і М. Скорика, І. Шамо і Л. Грабовського, Є. Станковича й І. Карабиця є тому підтвердженням. З двома величними постатями в українській симфонічній музиці пов'язують не тільки початок розквіту симфонії як жанру, але й абсолютно нове ставлення композиторів до оркестру і до мистецтва оркестрування. Д. Антонович слушно писав, що саме Б. Лятошинський «може, найбільш визначився, як майстер інструментації, – цього, як ми знаємо, *найслабшого місця* (виділено мною – *В. Р.*) наших композиторів, не від Лисенка починаючи» [7, с. 442].

Саме твори 20-х років ХХ століття стають початком досліджень сучасного українського вченого В. Іванченко як такі, що формують розквіт української симфонії. Музикознавець трактує симфонію «як найвищу форму духовної сповіді і душевного очищення через музику» [73, с. 31]. Очевидно, що це визначення є абсолютно слушним щодо української симфонії у ХХ столітті, але не може бути екстрапольоване на попередні часи, для яких таким жанром-сповіддю була вокальна музика. Показово, що вивчаючи історію симфонії в українській музиці, дослідник концентрується на 20-тих – 80-тих роках минулого століття, цілком не випадково обравши саме цей період. Це засвідчує який момент обрано точкою відліку для комплексного дослідження симфонії, який час прийнято за початок сталого розвитку жанру в українській музиці.

Додаток В  
Нотні приклади

## Приклад №1

Л. Бетховен, Другий фортепіанний концерт, I ч., тт. 245-252

*Allegro con brio*

The image displays a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Concerto No. 2, measures 245-252. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Bass (B.), and Piano (Pfte.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Allegro con brio*. The score shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the woodwinds and piano, and more rhythmic accompaniment in the strings. A double bar line is present at the beginning of the second system, with the measure number 250 indicated above the Flute staff. A dynamic marking of *p* (piano) is visible in the piano part at measure 250.

## Л. Бетховен, Перший фортепіанний концерт, II ч., т.93

**Largo**  
1.

Cl.

Pfte.

*pp*

*senza Ped.*

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Concerto No. 1, Op. 15. The score is for Clarinet (Cl.) and Piano (Pfte.). It is in 4/4 time, B-flat major, and marked 'Largo'. The Clarinet part starts with a triplet of eighth notes followed by a quarter note, marked 'pp'. The Piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, marked 'senza Ped.'

Л.Бетховен, Другий фортепіанний концерт, I ч., тт. 325-331

Allegro con brio

330

Ob.

Fg.

Vl.

Vla.

B.

Pft.

1.

pp

[p]

pp

pp

pp

pp

pp



## Л. Бетховен, Другий фортепіанний концерт, II ч., тт.42-45

**Adagio**

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Pfte.

VI.I

VI.II

Vla.

Vc.

Ob.

Fg.

Cor. (Es)

Pfte.

VI.I

VI.II

Vla.

Vc.

*p*

*pizz.*

*a2*

*3*

*3*

Ob.  
Fg.  
Cor. (Es)  
Pffe.  
VI.I  
VI.II  
Vla.  
Vc.

This system of musical notation includes staves for Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Piano (Pffe.), Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Oboe, Bassoon, and Cor Anglais parts feature long, sustained notes with hairpins indicating dynamics. The Piano part is highly active, with intricate sixteenth-note patterns and triplets in both hands. The string parts (VI.I, VI.II, Vla., Vc.) are more sparse, with some notes and rests.

Ob.  
Fg.  
Cor. (Es)  
Pffe.  
VI.I  
VI.II  
Vla.  
Vc.

This system continues the musical notation for the same instruments as the first system. The Oboe part has a melodic line with a slur. The Bassoon and Cor Anglais parts continue with sustained notes. The Piano part maintains its complex rhythmic texture. The string parts (VI.I, VI.II, Vla., Vc.) show some movement with notes and rests.

## Л. Бетховен Другий фортепіанний концерт, III ч., тт.250-255

Allegro

250

The image shows a page of a musical score for measures 250-255. It is for the third movement, 'Allegro', of Beethoven's Piano Concerto No. 2. The score is arranged in two systems. The first system contains measures 250-252, and the second system contains measures 253-255. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), and Piano (Pft.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a prominent sixteenth-note texture in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The woodwinds have melodic lines with some rests. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp).

Fl.

Ob.

Fg.

Pft.

Fl.

Ob.

Fg.

Pft.

## Л. Бетховен, Другий фортепіанний концерт, III ч., тт.78-81

**Allegro**

The image shows a page of a musical score for the third movement of Beethoven's Piano Concerto No. 2. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for four parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), and Piano (Pfte.). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The Flute part has a rest in the first measure, followed by a melodic line starting in the second measure. The Oboe part starts with a first ending bracket in the first measure, followed by a melodic line. The Bassoon part starts with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The Piano part consists of two staves: the right hand has a rapid sixteenth-note pattern, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The score spans four measures.

## Л. Бетховен, П'ятий фортепіанний концерт, III ч. тт. 450-452

Allegro

450

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.  
(Es)

Trbe.  
(Es)

Timp.

Pfte.

[p]

VI.I

VI.II

Vla.

Vc.  
Cb.

## Приклад №8

## Л. Бетховен, П'ятий фортепіанний концерт, I ч., тт. 136–137

**Allegro**

Flg.

Pfte.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.  
Cb.

## Приклад №9

## Л. Бетховен, П'ятий фортепіанний концерт, II ч., тт. 49-50

**Adagio un poco mosso**

Cl.

Flg.

Pfte.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.  
Cb.

## Приклад №10

## Л. Бетховен, П'ятий фортепіанний концерт, III ч., тт. 241-244

**Allegro**

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (Es)

*pp*

*Solo*

*pp*

*sempre pp*

Pfte.

VI.I

VI.II

Vla.

Vc. Cb.

Л. Бетховен, П'ятий фортепіанний концерт, I ч. тт.41-48

Allegro

40

Cl. *sf sf dim. pp*

Fg. *pp*

Cor. (Es) *sf sf dim. pp*

Vl. I *sf sf dim. pp*

Vl. II *sf sf dim. pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

---

Cl. *Solo dolce*

Fg. *Solo dolce*

Cor. (Es) *Solo dolce*

Vl. I *Solo dolce*

Vl. II *Solo dolce*

Vla. *Solo dolce*

Vc. *Solo dolce*



Приклад №12

Л. Бетховен, П'ятий фортепіанний концерт, III ч. тт. 387-388

Allegro

Musical score for measures 387-388. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Piano (Pfte.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.). The piano part features dynamic markings *p*, *cresc.*, and *ff*. The woodwinds and strings have various rhythmic patterns and rests.

Musical score for measures 390-391. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Piano (Pfte.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.). The section is marked **Tutti** starting at measure 390. Dynamic markings include *f* and *stacc.*. The woodwinds play melodic lines, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

## Л. Бетховен, П'ятий фортепіанний концерт, III ч. тт.49-56

Allegro

50

Fl. *pp*  
 Cl. *pp*  
 Fg. *pp*  
 Cor. (Es)  
 Timp. *sempre pp*  
 Vl. I *p*  
 Vl. II *p*  
 Vla. *pizz.*  
 Vo. Cb. *pp Bassi*

Fl. *pp*  
 Cl. *pp*  
 Fg. *pp*  
 Cor. (Es)  
 Timp. *pp*  
 Vl. I *pp*  
 Vl. II *pp*  
 Vla. *pp*  
 Vo. Cb. *arco*  
*pp legato*

## Л. Бетховен, П'ятий фортепіанний концерт, I ч. тт.354-359

Tranquillo

Pfte. *pp* Tutti

VI.I

VI.II

Vla. *cresc.*

Vc. Cb.

360

Fl.

Ob.

Cl.

FG.

Cor. (Es)

Tbe. (Es)

Timp.

VI.I

VI.II *cresc.*

Vla. *f*

Vc. Cb. *f*

Bassi

Приклад №15

Л. Бетховен, П'ятий фортепіанний концерт, Шч., тт. 484-500

Allegro

The musical score is divided into three systems. The first system includes the Orchestra (Orch.) and Piano (Piano) parts. The Piano part features a complex texture with triplets and dynamic markings such as *pp*, *p*, *sf*, and *sempre p*. The second system continues the Piano part with *sf* and *sempre dim.* markings. The third system shows the Piano part with *pp* and *ritard.* markings, indicating a deceleration of the tempo.

## Л. Бетховен, П'ята симфонія, I ч., тт.267-272

267

Fl 1-2  
*cresc. f* Adagio

Ob 1-2  
*f* *p*

Cl 1-2 (B $\flat$ )  
*cresc. f*

Fag 1-2  
*f*

Cor 1-2 (E $\flat$ )

Tr 1-2 (C)  
*p* *f*

Timp. (C-G)  
*p* *f*

Vln 1  
*ff* *p*

Vln 2  
*ff* *p*

Vla  
*ff* *p*

Vc Cb  
arco  
*ff* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Fifth Symphony, measures 267-272. The score is written for a full orchestra. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio'. The score includes parts for Flute 1-2, Oboe 1-2, Clarinet 1-2 (B-flat), Bassoon 1-2, Horn 1-2 (E-flat), Trumpet 1-2 (C), Timpani (C-G), Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello/Double Bass. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score shows a crescendo leading to a fortissimo dynamic at measure 267, followed by a change in texture and dynamics in measure 272.

## Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», I ч., тт. 1-3

**Largo**

The image shows a musical score for six instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Bassoon, Horn in F, and Horn in C. The score is in common time (C) and the key signature has two flats (B $\flat$  major or D $\flat$  minor). The tempo is marked 'Largo'. The score is divided into three measures. In the first measure, the Flute, Oboe, and Clarinet in B $\flat$  play a triplet of eighth notes. The Bassoon has a rest. The Horn in F and Horn in C have rests. In the second measure, the Flute, Oboe, and Clarinet in B $\flat$  continue with the triplet. The Bassoon has a triplet of eighth notes. The Horn in F and Horn in C have rests. In the third measure, all instruments play a sustained chord. Dynamics are marked as *pp* (pianissimo) for the first two measures and *ppp* (pianississimo) for the third measure. The Flute, Oboe, and Clarinet in B $\flat$  parts have a '3' above the triplet notes. The Bassoon part has a '3' above its triplet notes. The Horn in F part has a '3' above its triplet notes. The Horn in C part has a '3' above its triplet notes.

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horn in F

Horn in C

## Приклад №18

## Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», I ч., тт. 72-84

## Allegro agitato ed appassionato assai

1.

Flute

Violin I *espress*

Violin II

Viola

Vc. e Cb.

*sf*

*p*

*p*

8

Fl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*sf*

*sf*

The image shows a musical score for the first system of the piece, featuring Flute, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The score is in 3/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a Flute part with a first ending bracket, Violin I with an *espress* marking, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The second system includes a Flute part, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

## Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», II ч., тт. 302-319

Allegro non troppo

The image displays a page of a musical score for the second movement of Hector Berlioz's 'Symphonie fantastique', measures 302-319. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The score is written for a full orchestra, including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Corni in E, Harp 1, and Harp 2. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/8. The score shows various dynamics such as *p*, *pp*, and *sf*. The Piccolo part has a fermata over the first measure. The Flute part has a melodic line with slurs. The Oboe part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The Clarinet in B $\flat$  part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pp*. The Corni in E part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pp*. The Harp 1 and Harp 2 parts have a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pp*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 10. The Piccolo part has a fermata over the first measure. The Flute part has a melodic line with slurs. The Oboe part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The Clarinet in B $\flat$  part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pp*. The Corni in E part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pp*. The Harp 1 and Harp 2 parts have a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pp*.



## Приклад №20

## Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», I ч., тт. 359-379

Allegro agitato ed appassionato assai

359

The image shows a page of a musical score for measures 359-379. The score is for a symphony and includes parts for Horn (Hb.), Clarinet in B-flat (Cl. (Sib)), Bassoon (Bns), Violins (Vns), Alto (Altos), Violas (Vlles), and Cello/Double Bass (C.-B.). The tempo is marked 'Allegro agitato ed appassionato assai'. The key signature has one sharp (F#). The score is written in a grand staff format with multiple staves for each instrument. Measure 359 is marked with a first ending bracket (I). The music features complex rhythmic patterns and dynamics, including 'p' (piano) and 'pizz.' (pizzicato) for the strings. The Alto and Viola parts have 'soli' markings, and the Viola part has a 'div.' (divisi) marking. The Cello/Double Bass part has a 'pizz.' marking. The score is written in a clear, professional font with standard musical notation.

Hb.

Cl. (Sib)

Bns

Vns

Altos

Vlles

C.-B.

*p*

*p*

*pizz.*

*p*

*soli*

*p*

*div.*

366 **F1**

Fl.  
Hb.  
Cl. (Sib)  
Bns  
Vns  
Altos  
Vlles  
C.-B.

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc. poco*  
*cresc. poco*  
*unis.*  
*arco*  
*p*  
*cresc.*

373 **G1**

Fl.  
Hb.  
Cl. (Sib)  
Bns  
Vns  
Altos  
Vlles  
C.-B.

*sf*  
*sf*  
*dim.*  
*dim.*  
*mf*  
*dim.*  
*mf*  
*mf*  
*p*  
*dim.*  
*dim.*

## Приклад №21

## Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», I ч., тт. 451-460

Allegro agitato ed appassionato assai

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Corni in E $\flat$

Corni in C

Double Bass

*f* *pp*

*ff* *p*

*ff* *p*

*pp*

*f*  $\rightarrow$  *pp*

*mf*

## Приклад №22

## Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», I ч., тт. 232-237

**Allegro agitato ed appassionato assai**

III

Horn in C

Violin I

Violin II

The musical score for this section consists of three staves: Horn in C, Violin I, and Violin II. The Horn part begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of quarter notes. The Violin I part has a triplet of eighth notes followed by a series of quarter notes. The Violin II part has a triplet of eighth notes followed by a series of quarter notes. Dynamics include *pp* and *ppp*.

## Приклад №23

## Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», III ч., т. 170

**Adagio**

Flute

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

The musical score for this section consists of six staves: Flute, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The Flute part features a series of triplet eighth notes. The Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass parts feature a series of quarter notes. Dynamics include *pp*.

Приклад №24

Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», III ч., тт. 182-201

Adagio

The musical score is divided into three systems, each with four staves. The first system includes English Horn, Timpani 1, and Timpani 2. The second system includes E. Hn., Timpani 1, and Timpani 2. The third system includes E. Hn., Timpani 1, and Timpani 2. The score features various dynamics such as *pp*, *p*, *sf*, *f*, *ppp*, *mf*, and *ppp*, along with articulations like *perdendo* and *dim.*. The time signature is 6/8.

English Horn

Timpani 1

Timpani 2

E. Hn.

Timp. 1

Timp. 2

E. Hn.

Timp. 1

Timp. 2

## Приклад №25

## Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», III ч., тт. 1-9

Adagio

Oboe *lontano* *p*

English Horn *p*

## Приклад №26

## Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», III ч., тт. 67-68

Adagio

Flute *pp*

Oboe *pp*

Clarinet in B $\flat$  *ppp*

Violin *pp* *ppp*



## Г. Берліоз, «Фантастична симфонія», V ч., тт. 40-45

**Allegro**

Oboe 1  
*poco f*

Clarinet in E<sub>b</sub>  
*poco f* *cresc.* *tr* *tr* *tr* *tr*

Clarinet in C 2  
*poco f*

Detailed description: This musical score is for three woodwind parts. The Oboe 1 part consists of a series of chords and eighth-note patterns. The Clarinet in E<sub>b</sub> part features a melodic line with trills and a crescendo. The Clarinet in C 2 part plays a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'.

## Приклад №29

## Й. Брамс, Другий фортепіанний концерт, I ч., тт. 1-5

**Allegro non troppo**

Horn in B<sub>1</sub>

Piano

Detailed description: This musical score shows the Horn in B and Piano parts. The Horn part has a melodic line with triplets. The Piano part features a complex texture with triplets and chords. The tempo is marked 'Allegro non troppo'.



## Й. Брамс, Скрипковый концерт, II ч., тт. 1-6

**Adagio**

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in Si $\flat$

2 Fagotti

2 Corni in Fa

Violino Solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi



## К. Дебюссі, третій ескіз «Море», тт. 1-3

**Animé et tumultueux**

Timpani

G.C.

Tam-tam

Vc.

Cb.

## Приклад №33

## К. Дебюссі, Пополуденний відпочинок фавна, тт. 1-4

**Tres modere**

Flute

*I Solo*

*p doux et expressif*

## Приклад №34

## Г. Малер, Симфонія №6, Скерцо, цц. 70-71

**Poco meno mosso**

Flute *dim.*

Piccolo *f*

Oboe *p*

Bassoon *p*

Violin *pp* pizz.

## Приклад №35

## Г. Малер, Дев'ята симфонія, I ч., тт. 428-433

**Schwebend**

Flute *molto rit.* *ppp*

Trombone *Con sord.* *p*

Tuba *Con sord.* *p*

Harp *ppp*

## Г. Малер, П'ята симфонія, I ч., ц. 19

Schwer

Flute

I.

3

veloce *ppp*

Gr.C.

*pp*

*ppp*

## Приклад №37

## Г. Малер, Третя симфонія, Менует, тт. 1-3

Grazioso

Oboe

*pp*

Viola

pizz.

*p*

## Г. Малер, Четверта симфонія, IV ч., тт.1-2

*Molto piacevole*

Clarinet in B $\flat$

Horn in F

Harp

Viola

Cello

*ppp*

*ppp*

*pp*

*ppp*

*con sord*

*con sord*

*ppp*

## Г. Малер, Сьома симфонія, Скерцо, ц.144

**Wieder wie am Anfang**

Cl. B 1 2 3

Hr. 1 2

Pk.

261

VI. I. II.

Va.

Celli

B.

*ppp*

*pp*

*sfpp*

*sfpp*

*sfpp*

*ppp*

*ppp*

## Г. Малер, Дев'ята симфонія, II ч., тт. 369-374

Tempo I. (die zu Anfang)

Oboe 1  
 Oboe 2  
 Clarinet in B $\flat$  1  
 Clarinet in B $\flat$  2  
 Bass Clarinet  
 Bassoon  
 Horn in F 1  
 Horn in F 2

The score is in 3/4 time and D major. It features the following dynamics and markings:

- Oboe 1: *ff*
- Oboe 2: *ff*
- Clarinet in B $\flat$  2: *f*, *tr*, *tr*
- Bass Clarinet: *f*, *tr*, *tr*, *ff*, *f*
- Bassoon: *pp*
- Horn in F 1: *f*
- Horn in F 2: *f*



Г. Малер, Третя симфонія, III ч., перед ц.6

L'istesso tempo

The musical score is written for five instruments: Flute 1, Flute 2, Bassoon, Harp, and Violin. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'L'istesso tempo'. The score is divided into three measures. In the first measure, the Bassoon plays a quarter note G3, and the Violin plays a quarter note G3. In the second measure, all instruments are silent. In the third measure, Flute 1 and Flute 2 play a quarter note G3 and a quarter note A3, both marked *mf*. Flute 1 has a trill over the second note. The Bassoon plays a quarter note G3, marked *pp*. The Harp plays a quarter note G3, marked *p*. The Violin plays a quarter note G3, marked *pppp*, followed by a sixteenth-note triplet (A3, B3, C4) marked *pppp*.

Г. Малер, Сьома симфонія, Скерцо, цт. 130-131

155

Fl. 1 2

Fl. 3 4

Ob. 1 2

Cl. B 1 2 3

Bcl. B

Fag. 1 2 3

C. Fag.

Hr. 1 2 4

Pk. *morendo*

155

Vl. I. *f* *sf* *p*

Vl. II. *pp* *sf*

Va. mit Dämpfer

Celli mit Dämpfer

B. *pp*

Detailed description: This is a page of a musical score for the Scherzo of Mahler's Seventh Symphony, measures 155-160. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The woodwind section includes Flutes (1-2 and 3-4), Oboes (1-2), Clarinet in B-flat (1-2-3), Bassoon (1-2-3), and Contrabassoon. The brass section includes Horns (1-2-4) and Trombones (Pk.). The string section includes Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The percussion part is marked 'morendo'. The score features various dynamics such as *ff*, *sf*, *p*, and *pp*, along with articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support. The page ends with a double bar line and a repeat sign.

## Г. Малер, Четверта симфонія, II ч., тт. 1-4

Oboe  
 Bassoon  
 Horn in F  
 Triangolo

Dynamics: *pp*, *p*, *pp*  
 Performance markings: *tr*, *I*, *p*, *pp*

## Приклад №44

## Г. Малер, Сьома симфонія, II ч., тт. 1-9

1. Oboe  
 1. Clarinette in B  
 1. Horn in F  
 3. Horn in F

Tempo markings: **Allegro moderato**, *rit.*, **a tempo**, *rit.*, **All<sup>o</sup>**

Performance markings: *pp*, *frufend*, *kurz verklingend*, *mit Dämpfer*, *kurz frufend*, *sp < f*, *sp*, *lang verklingend*, *p antwortend*, *rit.*, *p antwortend*, *rit.*

## Приклад №45

## Г. Малер, Третя симфонія, I ч., тт. 1-6

Kraftig. Entschieden

a 8

Horn in F

## Приклад №46

## Г. Малер, П'ята симфонія, II ч., 5 тактів до ц. 6

Wieder fließend

a 2. 6

Fag. 1/2

Contraf.

F-Corno obl. gestopft

F-Hörner. 1/2, 3/4, 4 a 4. offen

B-Tromp. mit Dämpfer a 2.

Erste Viol. D-Saite

Zweite Viol.

Violen.

Veelle.

Bässe.

## Г. Малер, П'ята симфонія, I ч., тт. 1-12

Im gemessenen Schritt. Streng. Wie ein Kondukt

Horn in F 1  
 Horn in F 2  
 Trumpet in B $\flat$

*p* — *sf* — *sf* — *sf* — *sf* — *sf* — *sf* *molto*

Hn. 1  
 Hn. 2  
 B $\flat$  Tpt.

*f* — *f* — *sf* — *p*

## Г. Малер, Дев'ята симфонія, III ч., тт. 1-2

**Alegro assai. Sehr trotzig**

The musical score is for the first two measures of the piece. The Tromba in F part starts with a forte (f) dynamic. The Violin I and II parts enter in the second measure with a forte (f) dynamic. The Viola, Cello, and Double Bass parts enter in the second measure with a forte (f) dynamic.

Tromba in F

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Г. Малер, Третя симфонія, I ч., ц. 15

Wieder schemer

This system of the musical score includes the following instruments and parts:

- Clarinet in B: Treble clef, 3/8 time signature, playing a triplet of eighth notes.
- Bass Clarinet: Treble clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp*.
- Bassoon: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp*.
- Contrabassoon: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp*.
- Trombone 1: Bass clef, playing a half note, marked *pp* and *sempre p*.
- Trombone 2: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp* and *sempre p*.
- Tuba: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp* and *sempre p*.
- Gc.Tr: Treble clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp* and *sempre p*.
- Timpani 1: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp* and *sempre p*.
- Timpani 2: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp* and *sempre p*.
- Cello: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp* and *sempre p*.
- Double Bass: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp* and *sempre p*.

This system of the musical score includes the following instruments and parts:

- B. Cl.: Treble clef, playing a triplet of eighth notes.
- B. Cl.: Treble clef, playing a triplet of eighth notes.
- Bsn.: Bass clef, playing a triplet of eighth notes.
- C. Bn.: Bass clef, playing a triplet of eighth notes.
- Tbn. 1: Bass clef, playing a half note, marked *ff* and *sempre p*.
- Tbn. 2: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *ff* and *sempre p*.
- Tuba: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *ff* and *sempre p*.
- S.Dr.: Treble clef, playing a triplet of eighth notes.
- Timp. 1: Bass clef, playing a triplet of eighth notes.
- Timp. 2: Bass clef, playing a triplet of eighth notes.
- Vc.: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp* and *sempre p*.
- D.B.: Bass clef, playing a triplet of eighth notes, marked *pp* and *sempre p*.





## Приклад №51

## Г. Малер, П'ята симфонія, I ч., ц. 19

**Schwer**

Tromba in F

Gr.C.

*veloce p*

*pp*

*p*

## Приклад №52

## Г. Малер, Сьома симфонія, V ч., тт. 1-2

**Pauke**

*mit Bravour*

*f*

*sfpsfp sfp sfp*

## Г. Малер, Друга симфонія, Скерцо., тт. 1-10

In ruhig fliessender

English Horn

Clarinet in B $\flat$  1

Clarinet in B $\flat$  2

Bassoon

Contrabassoon

Timpani 1

Timpani 2

Triangolo

*p*

*p*

*p*

*molto stacc.*

*molto stacc.*

*p*

*ff kurz*

*f*

*mf*  $\rightarrow$  *p*

## Г. Малер, Шоста симфонія, II ч., тт. 1-2

**Wuchtig**

Horn in F 1

Horn in F 2

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

## Приклад №55

## Г. Малер, П'ята симфонія, I ч., 7 т. до ц.15

**Schwer**

Timpani

Violin

## Г. Малер, Шоста симфонія, II ч. , 4 т. до кінця

## Night Eileen

Musical score for "Night Eileen" by Gustav Mahler, featuring the following instruments:

- Bass Clarinet
- Bassoon
- Contrabassoon
- Trombone
- Timpani
- Double Bass

The score is in 3/8 time and D major. The Bass Clarinet part begins with a melodic line. The Bassoon and Trombone parts play sustained chords. The Contrabassoon part features a rhythmic pattern with dynamic markings *f* and *p*. The Timpani part has a solo section marked *Solo* and *p*. The Double Bass part plays a rhythmic pattern marked *pizz.* and *p*. The score concludes with dynamic markings *sf* and *ppp*.



## Г. Малер, П'ята симфонія, Скерцо, ц. 30

**Tempo I subito**

Gran Cassa

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

*pp*

*p*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*



## Г. Малер, Дев'ята симфонія, I ч. тт.1-4

*Andante comodo*

Horn in F 1

Horn in F 2

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

*f*

*p*

*f*

*pp*

*pp*



## Г. Малер, Друга симфонія, II ч., 8 т. до кінця

## More do biz zum Schluss

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Harp 1

Harp 2

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

*p*

*ppp*

*pppp*

*glissando*

*pizz.*

*pp*

*ppp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

## Г. Малер, Четверта симфонія, Скерцо, 5 т. до ц. 9

## Night eilen. Non affrettare

Clarinet in B $\flat$

Tromba in F

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

*1.*

*f*

*f*

*fp*

*tr*

*solo*

*pp*

*pizz.*

*p*

## Г. Малер, Сьома симфонія, друга Nachtmusik, тт. 1-4

**Andante amoroso**  
*rit.* **a tempo**

Clarinetto I in B

Fagott I.

Horn I.

Gitarre  
klingt eine  
Oktave tiefer

Mandoline\*)

Harfe

**Mit Aufschwung**  
Solo

Violinen I. *f sf espr. dim. pp*

Violinen II. *f p dim. pp*

Violen *f p dim. pp*

Violoncelli *f p dim. pp*

Г. Малер, Третья симфония, IV ч., ц. 8-9

Langsam. 8      accel.      Rit.      a tempo.

1.2. Fl. *pp < mf > pp*

1.2. Picc.

1. Ob. *hinaufziehen.* *a tempo.*

1. Horn in F. *p accel.*

1.2. Trmp. in F.

1. Harfe *Flag.* *Langsam. 8* *p*

2. Harfe *Flag.* *p*

Viol. Solo *accel.* *p espress.* *Rit.* *a tempo.* *poco accel.* *poco rit.* *p < espress.*

1. Viol. *Langsam. 8* *Flag.*

2. Viol. *Flag.*

Viola *3 fach geth.* *Langsam.* *2 fach geth.*

Alt-Solo *Tief!* *Tief ist ihr Weh!* *Langsam.* *accel.* *Rit.* *a tempo.* *Langsam.* *Tief ist ihr Weh!*

Vel. geth. *pp* *pizz.* *ohne Dämpfer* *pizz.* *pp*

Ch. 3 fach geth. *pp* *pizz.* *ohne Dämpfer* *pp* *pizz.*

*pp*

(7 taktiren.) rit. (♩ = ♩) nachgeben! *espress.* 9 *Langsam.*

1. 2. Fl.  
1. 2. Cl. in B.  
1. 2. Horn in F.  
4.  
Viol.-Solo  
1. Viol.  
Viola  
Alt-Solo  
Vel. geth.  
Cb.

*molto rit.* *a tempo* *rit.* *pp espress.* *dim.*

*p* *mit Dämpfer* *Griffbrett* *accel.* *rit.* *(♩ = ♩)* *Dämpfer ab.* *espress.* *p*

*sempre pp* *accel.* *rit.* 9 *Langsam.*

Lust\_ Lust tie - fer noch als Her-ze - leid! Weh spricht: Ver-  
*rit.* *arco* *pp* *pizz.* *pp* *pizz.* *pp* *pizz.* *pp*

Anmerkung für den Dirigenten: Rhythmus dirigieren!

Sehr breit. 10 *a tempo.*

1. 2. Fl.  
1. 2. Cl. in B.  
1. 2. Horn in F.  
3. 4.  
1. Harfe  
Viol.-Solo  
1. Viol.  
2. Viol.  
Viola  
Alt-Solo  
Vel. unis.  
Cb.

*mit Dämpfer* *ohne Dämpfer* *3* *3 Rit.* *pp*

*pp* *mit Dämpfer* *ohne Dämpfer* *p* *3* *3 Rit.* *pp*

*pp* *sich Zeit lassen*

*Sehr breit.* *7* *Zeit lassen. v.* 10 *a tempo.*

*ohne Dämpfer* *pp col canto* *7* *3* *Rit.*

*3 fach geth.* *pp col canto* *7* *Rit.*

*pp col canto* *7* *Rit.*

geh! Weh spricht: Ver-geh! Doch al - le Lust will E - wig-keit! will tie - fe, tie -

## Г. Малер, Восьма симфонія, I ч., 3 т. до ц. 36

**Night Eileen**

Flute *p* *pp*

Oboe *p* *pp*

Clarinet in A *pp*

Bassoon *pp* *pp*

Contrabassoon

Horn in F *p* *p*

Soprano

Alto 1 bus

Alto 2 fun - de a - mo - rem, a - mo

Tenor lu - men - ac - cen - de. a

Baritone *pp*

Violin Solo *Nicht ellen* *p* *express.* *pp* *mobile*

Violin I *pp*

Violin II

Cello

Double Bass

## Г. Малер, Третя симфонія, Менует, ц. 7

**a tempo**  
**(Wie im Anfang)**

Flute  
*ppp*  
*pp*<sup>3</sup>

Piccolo  
*p*  
*pp*<sup>3</sup>

Oboe  
*p*  
*f*<sup>3</sup>  
*p*<sup>3</sup>

Clarinet in Bb  
*p*

Solo Violin  
*p*<sup>3</sup>  
*pp*<sup>3</sup>

Violin  
*pp*

Viola  
*p*  
*pp*

Г.Малер, Третя симфонія, Менует, 4 т. до кінця

*a tempo subito*

Flute

Oboe

Harp

Glockenspiel

Violin Solo

Violin I

Violin II

Violin I

Violin II

Viola I

Viola II

Cello

*pp* *espress.*

*pp* *ppp* *f*

*pp* *pp* *ppp* *f*

*ppp* *mf* *8va*

*ppp* *8va*

*ppp* *8va*

*8va*

*8va*

*8va*



## Приклад №69

## Г. Малер, Сьома симфонія, Скерцо, цт. 150-151

151

Wieder wie zu Anfang (nicht eilen)

Bassoon *p*

Contrabassoon *p*

Horn in F *p*

Violin I

Violin II

Viola *Solo arco* *sfp* *sfp* *sf* *p*

Cello

Double Bass

## Приклад №70

## Г. Малер, Четверта симфонія, I ч., тт. 71-72

Wieder gemachlich

Flute 1 *pp*

Flute 2 *pp*

Tamtam *pp*

Double Bass *pp* *dim.* *pp* *1. Solo* *pp*

## Г. Малер, Сьома симфонія, перша Nachtmusik. ц.92

*a tempo*

188

Ob. 1  
2

E. H.

Cl. B. 1  
2

Fag. 1  
2

Hr. 1  
2

Trp. B. 1  
2

Horn 1  
2

Viol. I 189  
II

Vcllo Solo  
Cello (Tutti)

II

*a tempo*

*molto espr.*

*mf* *p* *ff*

*molto espr.*

*quasi Tromba*

*quasi Tromba*

*quasi Tromba*

(*offen*) *p* *pp*

mit Dämpfern *p* aber stets deutlich

*arco* *molto espr.* *ohne Dämpfer* *p* *ff*

*arco* *molto espr.* *ohne Dämpfer* *p* *ff*

*pizz.* *p* *pp*

*pizz.* *p* *pp*

Г. Малер, Сьома симфонія, Скерцо, ц. 121

**Etwas flotter**

Bassoon 1

Bassoon 2 *a2*  
*pp*

Contrabassoon  
*pp*

Horn in F

Tuba

Timpani  
*sfz*  
*sempre p*

Cello

Solo  
*p* *f* *p* *f*

Contrabass  
*sempre pizz.*

Tutti

Г. Малер, Перша симфонія, III ч. тт.1-8

**Feirlich und gemessen, ohne zu schleppen**

Timpani  
*pp*

Contrabass  
*p*  
**SOLO**

Г. Малер, П'ята симфонія, Скерцо, ц. 11

Molto moderato Solo pizz. >

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

*mf*

*p*

Solo pizz. >

Solo pizz.

Solo pizz.

Г. Малер, Друга симфонія, Скерцо, 3 т. до кінця

Tempo I

Contrabassoon

Horn in F 1  
1. offen  
*pp*  
offen  
2. *sf* *pp*

Horn in F 2  
3. offen  
*pp*  
offen  
4. 6. *p*

Tamtam  
*mf*

Harp

Violin I  
*ppp*

Violin II  
*ppp*

Viola

Cello  
*pp* *pppp*

Double Bass  
*pp*  
*pizz.*

## Приклад №76

## Симфонія невідомого автора XIX століття, I ч., тт. 5-8

**Allegro**

Flute

Oboe *1. Solo*  
*p*

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B $\flat$

Timpani

Violin I  
*p*

Violin II  
*p*

Viola  
*p*

Cello  
*p*

*pp*

## Симфонія невідомого автора XIX століття, I ч., ц. 12

**Allegro**

The musical score is arranged in a system of staves. The woodwind section includes Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon. The string section includes Timpani, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is Bb major (two flats) and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a melodic line of eighth notes, followed by a half note. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts enter with a half note chord. The Flute part has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *meno mosso*. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts also have a dynamic marking of *p*. The string parts are mostly silent, with some initial notes in the Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts.

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*p*

*meno mosso*

*p*

*p*

*p*

## Симфонія невідомого автора XIX століття, I ч., ц. 10

Allegro

Flute *p*

Oboe *p*

Clarinet in B $\flat$  *p*

Bassoon *p*

Timpani

Violin I *pizz.* *p* *pp*

Violin II *pizz.* *p*

Viola *pizz.* *p*

Cello *p*



## Симфонія невідомого автора XIX століття, I ч., ц. 14

**A tempo**

Flute  
*ff*

Oboe  
*ff*

Clarinet in B $\flat$   
*f* *pp*

Bassoon  
*ff*

Horn in F  
*ff*

Trumpet in B $\flat$   
*ff*

Timpani

Violin I  
*f* *pp*

Violin II  
*f* *pp*

Viola  
*f* *pp*

Cello  
*f* *pp*

## Приклад №80

## Симфонія невідомого автора XIX століття, I ч., ц. 10

## Allegro

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*p*

*pizz.*

*p*

*arco*

*p*

*p*

*p*

*p*

## Приклад №81

## М. Калачевський, Симфонія, II ч., 6 т. до ц. 6

Flute

Oboe

Clarinet in A

Bassoon

Horn in F

Trumpet in C

*rit.*

*Tempo I*

*solo*

*pp*

*sepre stacc.*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

М. Калачевський, Симфонія, II ч., 4 т. до кінця

*rit. molto*

I

Fl. *pp espress.*

Ob.

A Cl.

Bsn.

Hn.

C Tpt.

Timp.

*pizz.* **A tempo**

Vln. I *p pizz.* *p*

Vln. II *p pizz.* *p*

Vla. *p pizz.* *p*

Vc. *p* *p*

Ф. Якименко, «Лірична поема», ц. 4

Piu mosso (Allegro ma non troppo)

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horn in F 1

Horn in F 2

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Tuba

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

*p*

*p*

*p*

## Л. Бетховен, Восьма симфонія, I ч., тт. 301-303

Allegro visage e con brio

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horn in F 1

Horn in F 2

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Cello

1.

*p*

*p*

The image shows a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Eighth Symphony, measures 301-303. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Bassoon, Horn in F 1, Horn in F 2, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B $\flat$ ) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are marked "Allegro visage e con brio". The score is arranged in a system with ten staves. The Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$ , Horn in F 1, Horn in F 2, Violin I, Viola, and Cello parts are mostly silent, indicated by rests. The Bassoon part has a first ending marked "1." and a dynamic marking of *p*. The Violin II part has a dynamic marking of *p* and a slur over the final measure.

Л. Бетховен, Шоста симфонія, II ч., тт. 129-136

Adante molto moss

1. Nachtigall

*cresc.*

Wachtel 1.

a2 Kukuk

*p*

Tutti uniti

*p*

5

1. *p*

a2

*p*

5

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

## Р. Шуман, Фортепіанний концерт, I ч., літера F

## Animato

Ob.

A Cl.

Piano

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ob.

A Cl.

Pno.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ob.

A Cl.

Pno.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Додаток Г

## Систематизація соло у вигляді таблиці

