

In the first aria – the prehistory of events – Wolfram appears in the functions of reminiscence and Star Singer. In the Final of the 1 action Wolfram appears as a participant of the events, predetermining their development as a hub through which passes clearance activities, and as a hero who dwells on the drama. In the second scene of Act 2 Wagner passes beholder function to Wolfram. Nobility Wolfram – ideal hero – sets off rebellious Tannhäuser's nature. In the Final of 2 act individualization image of Wolfram and associated tone caused by the measure of its participation in the drama of Tannhäuser's redemption. In Act III of the opera all the stages of the drama of Sinner redemption associated with Wolfram. Previously identified by the semantic functions of the Wolfram's image act in cooperation. Wolfram contemplative function retains its value over Prayers Elizabeth (№ 11) and the silent scenes of her ascension to heaven. Later contemplative metamorphosed into an active participant in the drama of redemption. Hero whose image is associated with the baritone timbre inherent function tonally-genre reflection and lead the future development of the action. Number 12 Romance – solo single, dedicated by the composer as an individual issue, not only in the Wolfram's part, but also among men's parts. Romance claims function of Wolfram – Singer Star. In the final (№ 13), there is a transformation of the semantic functions of Wolfram. Deployment logic of operatic myths ideas «der Sägerkrieg» directs the development of the Final W action. Tungsten retains mentor functions for defining inner drama of Hero. Wolfram of the beholder (the listener) again becomes a participant in the event, in the patron, stopping Madman named Elizabeth at the gates of hell. Under the guise of «war Singers» is a battle between heaven and hell for the soul of the sinner. In the Eschenbach's parts returns imperative ascetic tone. In the final opera chorus, Wolfram's part is not selected for the first time a separate musical line (combined with the party Biterolf): Tungsten fulfilled his mission in the drama of salvation of the sinner. Therefore, baritone voice should merge with the total mass of the vocals. Voices reunion in a single audio stream favors the expression of the unity of believers before God. Leveling baritone timbre specificity is contributing to the tonal unity. Unification of baritone voice suggests a kind of Wolfram's non-personification as the bearer special timbre semantics. The cumulative excess of timbre as the unity of contrasting voices expresses the idea of the common good. Here, like the arts in the musical drama of Wagner, vocal timbres must «die» to create that overtone greatness, which completes the opera composer.

Keywords: Wagnerian baritone, semantic function, image, voice, vocal drama, competition singers.

УДК: 785.11

Ракочі Вадим Олександрович
викладач, Київський інститут музики
імені Р. М. Глієра, пошукач кафедри
української музики та музичної
фольклористики, Національна музична
академія України ім. П.І. Чайковського

ВНУТРІШНЄ ОРКЕСТРОВЕ СОЛО В УКРАЇНСЬКІЙ СИМФОНІЧНІЙ МУЗИЦІ XIX СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто особливості розвитку симфонічного мистецтва XIX століття в Україні. Головний акцент в аналізі оркестрування зроблено на внутрішньому оркестровому соло. Такий характер дослідження продемонстрував парадокси розвитку симфонічної музики в Україні, довів пан-європейський характер соло в оркестрі, посилив сумніви щодо часу створення Симфонії невідомого автора XIX століття.

Ключеві слова: оркестр, оркестрування, внутрішнє оркестрове соло, українська симфонічна музика.

В останній третині XIX століття в європейській музиці розпочинається справжнє піднесення так званих «молодих шкіл», і пан-європейський процес охоплює терени України. Особливістю національної культури є прадавня увага митців майже виключно до вокальних жанрів, й напрочуд малий інтерес до оркестрової музики.

Проте об'єктивний дослідник ні на мить не повинен забувати, що українська музична культура через низку обставин мала цілком інший від західноєвропейської музики вектор спрямування й культурне підґрунтя. «Технічне» співставлення було б некоректним і таким, що ігнорує факт кількості річного становлення оркестрової культури в Західній Європі в порівнянні із молодим українським мистецтвом, затиснутого лещатами-обіймами держави-сусіда.

Малий інтерес до симфонічних жанрів у XVIII- XIX століттях як специфічну рису мистецтва в нашій країні відмічають М. Грінченко [7, 36], М.Гордійчук [4, 6; 5, 122], А.Калениченко і А.Терещенко [8, 191], Л. Кияновська [9]. М. Грінченко пише, що «в той час, коли хор можна було

скласти в будь-якому українському гурткові, сил для організації оркестру майже не було зовсім» [7, 178]. Д. Антонович відзначає цілковиту безцеремонність Московії щодо «викачування» з України найталановитіших співаків і наводить низку фактів спротиву національних митців, зокрема, згадуючи трагічну долю А. Веделя.

Чинниками, які зумовили особливу ситуацію з інструментальною музикою в Україні, є й зазначена «безцеремонність» могутнього сусіда, і низька фахова підготовка композиторів, й цілком особлива стежа творця в Україні, коли «працю композитора почала заступати праця етнографа» [1, 434]. Збір і систематизація фольклору не стали стимулом розвитку інструментальної музичної творчості на відміну від низки країн. Парадокс: піднесення етнографії сприяло виведенню музики на новий щабель, та процес цей мав вигляд кола, а не спіралі. Етнографічна діяльність стала *стримуючим*, а не стимулюючим чинником розвитку оркестрової музики.

М. Гордійчук констатував, що «звести на цих підвалах (творчій практиці кінця XVIII-початку XIX століття – В.Р.) величну споруду високопрофесійної симфонічної культури до Жовтневої революції (1917 рік – В.Р.) не судилося» [5, 125]. Вчений пише про наявність лише чотирьох (!) симфоній XIX століття в Україні. [4, 7].

На відміну від майстерності симфонічної обробки народної пісні і щирості яскравих тем, процес оркестрування трактувався композиторами України більше як технічний, ніж як художньо-спрямований. Беззаперечно яскраві у музичному відношенні, твори відображають національність їх авторів, у той час як оркестрове викладення значно менш індивідуалізоване. Тож парадокс між художньою оригінальністю і ординарністю оркестрування – ще одна особлива риса української симфонії XIX століття.

Мистецтво оркестрування в українській музиці XIX ст. є питанням мало вивченим. Дослідники торкаються зазначеного аспекту здебільше оглядово. М. Грінченко і Д. Антонович, зосередившись на загальних питаннях розвитку української музичної культури, оркестрову мову практично не розглядають. Л. Кияновська і Л. Корній прискіпливо аналізують українські симфонії XIX століття під кутом побудови композиції, способів опрацювання народних мелодій, але оркестр згадують узагальнено. М. Степаненко та Б. Фільц відмічають у Симфонії невідомого автора 19 століття своєрідність фактури симфонії через яку може відтворюватись народна музична практика, близькість до «домашнього побутового співу». звучання українських народних інструментів «у їх звичному поєднанні в трістих музиках» [13, 314]. М. Гордійчук [6] присвячує декілька абзаців питанню оркестрування в творах М. Вербицького, М. Лисенка і М. Калачевського. Монографія В. Богданова [2] – чи не єдина, в якій зроблено вельми детальний аналіз оркестрування симфоній, щоправда, крізь роль духових інструментів.

Загалом оркестрування не розглядається дослідниками як еволюційний процес, і аналіз має здебільше спорадичний характер; внутрішнє соло не згадується взагалі. Тож завданнями цієї статті є:

- визначення особливостей розвитку симфонічного оркестру в Україні;
- з'ясування поширеності соло без супроводу в творах українських композиторів із уточненням мети його залучення;
- аналіз оркестрування симфонічних творів XIX ст. крізь призму соло.

Гра одного виконавця-оркестранта за цілкового мовчання інших у творах західних композиторів інтенсивно розвивається впродовж XIX століття. Вельми рідкісне у віденських класиків, в оркестрі романтиків соло дуже підноситься, що цілком узгоджується із виведенням тембру на вищий щабель виразності, встановленням програмної музики, розвитком майстерності виконання і технічною досконалістю інструментів.

Чи не перший на теренах України твір, що має в складі назви слово «симфонія» – це «Концертна симфонія» Д. Бортнянського. Але ця композиція насправді створена не для оркестру, а для ансамблю лише з семи різних інструментів. Такий склад, звісно, не може розглядатись як оркестр.

Стосовно симфоній Е. Ванжури варто зазначити наступне. З однієї сторони, «Українська» симфонія трактується як складова частина української музики. (Див., наприклад, А. Шреєр-Ткаченко [14, 168], В. Богданов [2, 169] тощо). Та попри активне залучення народних пісень, автор не є українським композитором. Як зазначає М. Пряшнікова [12], Е. Ванжура – чех, що мешкав у російській столиці. У цій же статті аналізуються твори, написані українськими, а не іноземними композиторами, які включали українську пісню до своїх творів (Л. Бетховен використовував чимало ірландських пісень, але ж не вважається ірландським композитором). Оригінал партитури симфонії не зберігся. Як відмічає М. Гордійчук, «в автентичній редакції твір дійшов до нас у вигляді дещо примітивного, розрахованого на домашній ужиток клавіру» [5, 124]. Твір оркестровано М. Вериківським у XX-му столітті, тож оркестрові рішення не мають сприйматись як оригінальні.

Особливістю партитури Симфонії соль мінор невідомого автора XIX століття є значне її редагування. Надрукований партитура не є оригінальною і має аналізуватись із розумінням, що переоркестрування мідних духових інструментів здійснено у XX столітті. Та націленість статті на внутрішнє оркестрове соло робить аналіз, попри застереження, коректним: соло застосовується у різних групах, а не тільки у редагованій О. Свечниковим мідній духовій групі.

До початку аналізу пояснимо низку термінів. *Справжнє соло* – гра на одному інструменті за цілкового мовчання інших виконавців. *Солювання* (або *солюючий тембр*) – гра на одному інструменті із супроводом інших виконавців. *Подвійне соло* – гра двох однакових інструментів в унісон або в октаву без супроводу. *Внутрішнє оркестрове соло* – гра на інструменті, що включено до складу оркестру, за цілкового мовчання інших виконавців. *Зовнішнє оркестрове соло* – гра на інструменті, який не входить до оркестру.

Склад оркестру в Симфонії подвійний. Мідна група представлена валторнами і трубами. Тему вступу доручено гобою *solo* із супроводом струнних інструментів із постійними паузами, що надає соло чистоти, ясності. Тембр гобою ідеально пасує характеру вступу, «інтонаційна сфера якого спирається на характерні риси народної протяжної пісні» [14, 172].

У вступі є подвійне соло. Прийом поєднує технічну і виразну цілі: густу фактуру змінює соло, що вносить елемент розрядки. Залучення ж нового тембру підкреслює художню мету соло, надає перегукуванням особливої виразності.

У симфонії особливо поширені справжні соло (наприклад, один такт до цифри 5). Перегукування, викладені як справжні соло (флейта, гобой, кларнет, фагот) у пред-ікті перед репризою викликає подив: такий прийом вартий швидше партитури романтиків чи навіть композиторів наступної доби, ніж класиків!

Двотактове справжнє соло кларнету у перших тактах цифри 14 використано у першу чергу із технічною метою: розрідити густу фактуру викладення кульмінації на *tutti*. Кларнет без супроводу впродовж двох тактів призводить динаміку звучання від *forte* до *pianissimo*, підкреслюючи швидкість модифікації характеру музики.

Безпосередньо перед репризою є коротке справжнє соло литавр. Приклади у творах Й. Гайдна або Л. Бетховена демонструють використання литавр як соліста. Але не варто забувати, що саме Л. Бетховен встановлює цілком нову роль литавр в оркестрі, зокрема, і через піднесення солювання, але пізніше, ніж час створення Симфонії, що аналізується.

Кількість справжніх соло виділяє *оркестрове викладення* Симфонії невідомого автора початку XIX століття серед оркестрових творів свого часу. Дивовижна за цілями залучення, активністю використання, розмаїттям тембрів, кількістю, тривалістю справжніх соло партитура ставить під питання твердження у передмові щодо обмеженості втручання редактора О. Свечникова лише до групи мідних духових інструментів [11]. Дивує й аргументація: в авторському варіанті партитури використано тромбони-сопрано, що на сьогодні вийшли з ужитку, тому редактор переоркестрував їх партію для валторн і труб. Адже редакторам не спадає на думку вилучати віолу з творів Й. С. Баха через те, що інструмент не є поширеним сьогодні...

Сузір'я справжніх соло (навіть із застереженням щодо ліричного характеру твору), залучення без струнних дерев'яних духових інструментів, які викладають і тематичний матеріал, і супровід – все підкреслює *нетиповість* оркестрування для самого початку 19 століття. Примітно, що М. Гольдштейн, (який начебто знайшов Симфонію в одеських архівах) в процесі розслідування чи це він насправді 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, що симфонію написано в середині XX-го сторіччя: мовляв, оркестрування протирічить традиціям і основним принципам, поширеним на початку XIX століття, – часу ймовірного написання і, відповідно, оркестрування Симфонії [3, 25].

Тож, окрім нерозв'язаного на сьогодні питання щодо авторства Симфонії, яке вивчали М. Гордійчук, О. Шресер-Ткаченко, Л. Корній тощо, потрібні подальші дослідження оркестрування твору, визначення змін аутентичного тексту, ступеню втручання редактора. Як вказує Л. Корній, оригінальна партитура не знайдена [10, 82] і доходить висновку, що справжнього автора симфонії на сьогодні визначити неможливо. Тоді постає питання: який же текст в Москві став базою для редакції О. Савченко, коли він готував твір до друку в 1951 році, в час переоркестрування мідних духових інструментів в Симфонії?

На оркестровій мові симфонія М. Калачевського безумовно позначилось навчання автора в Лейпцигу. Наприклад, самий початок симфонії – алюзія *Allegretto* з Сьомої симфонії Л. Бетховена (тотожність початкового тонічного квартсекстакорду, тональності і оркестрування: акорд у духових,

відповідь – у струнних інструментів). Тема вступу оркестровою та фактурою нагадує головну партію у фортепіанному концерті Р. Шумана. Правда, у Р. Шумана верхній голос доручено гобою, що своїм натхненним співом забарвлює ліричну тему м'яким смутком. М. Калачевський виклав верхній голос у флейти і гобоя в унісон, що нівелювало індивідуальність мелодії: забарвлення групи домінує над окремими тембрами.

Склад оркестру парний. Оркестрована симфонія «правильно», коректно, але дещо по-учнівськи: фактично, жоден тембр не порушує плавність розгортання матеріалу, не вносить несподівану барву. У самій музиці, оснований на використанні народних пісень, в їх перенесенні на оркестровий ґрунт присутня індивідуальність композитора. У той же час в оркеструванні власний стиль і персону автора виявити складніше.

Серед «родзинок» оркестрування зазначимо кілька справжніх соло в другій частині симфонії. Ймовірно, її «сценічність» спонукала композитора до цього прийому, здатного віддзеркалювати *характер* персонажів. У частині їх два: по-перше, дуже коротка поспівка-прикраса у кларнета безпосередньо перед репризою як локальний виразний прийом. Соло «вплітає» кларнет в сценку: ніби персонаж виділився вдалим жартом чи красивим голосом. Друге соло – наприкінці частини після низки перегукувань у флейта без супроводу у високому регістрі, теж локально-виразне. Ніби персонажі крокували сценою, кожен із своїм характером-забарвленням, а останній – весела і безтурботна дівчина. В основі теми частини є народна пісня «Дівка в сінях стояла» – флейтове соло стає справжнім уособленням героїні та її характеру.

М. Калачевський із безумовним художнім смаком використовує соло. Загальний рівень оркестрування симфонії – взірцевий в українській симфонічній музиці на той час. Спрямованість оркестрування на слухача, на створення рель'єфного художнього рішення підтверджує низка прийомів – чисельні перегукування між окремими інструментами та оркестровими групами, часте залучення солювання, різноманітну фактуру, «класичну» прозорість звучання і ясність функціонального розподілу голосів. Таким чином, аутентична партитура симфонії М. Калачевського – справжній етапом становлення української національної симфонічної школи.

На межі XIX-XX століття має місце певне зростання інтересу українських композиторів до інструментальної музики. Невпинність повороту уваги композиторів до оркестрової музики зумовлює і накопичення досвіду (твори М. Калачевського, М. Вербицького, В. Сокальського), і діяльність РМТ в Україні, і зростання професійної майстерності, зокрема, в оркеструванні українських композиторів.

Як приклад справді професійного оркестрування українського композитора проаналізуємо оркестрування у «Ліричній поемі» Ф. Якименка. Звертає увагу насиченість викладення на відміну від значної прозорості партитур композиторів XIX століття, значущість протискладень, тембральне відокремлення основного й підлеглого музичного матеріалу. Постійно відбувається пошук несподіваних тембральних рішень (міксти, темброві ефекти в різних оркестрових групах, співставлення чистих і змішаних тембрів, передачі голосів, *divisi* альтів і віолончелей, охоплення різних регістрів інструментами). Динаміка й штрихи трактуються як впливові засоби виразності. У подвійному складі оркестру виділяється повноцінна мідна група, яка не поступається іншим за своїм значенням у творі. Кожна сторінка партитури віддзеркалює професіоналізм композитора в сфері оркестрування, наявність справжньої «школи».

Соло використано композитором обережно. Очевидно, це пов'язано із превалюванням густого звучання над витончено-прозорим. Чисті тембри «маскується», і слух рідко вихоплює 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. Єдине соло без супроводу – подвійне у валторн в цифрі 4. Тембр саме цього інструменту вже вкотре зустрічається як «перемикач» в оркестрі (згадаємо твори Л. Бетховена, Ф. Шуберта). У Ф. Якименка валторна «вимикає» мажор і «включає» проведення теми в мінорі.

«Лірична поема» відображає значні зміни в майстерності оволодіння оркестровим письмом, пошуками і знаходженням цікавих рішень щодо гри тембрів, використанням оркестрових технік, вихід української оркестрової майстерності на високий професійний рівень. За майстерністю оркестрування українські композитори початку XX-го століття цілком гідні кращих європейських зразків.

Українська симфонічна музика пройшла в XIX столітті свій, лише їй притаманний шлях. Накопичення досвіду було вельми повільним і через зазначені вище обставини набуті знання не отримали швидкого практичного втілення. Але з початку XX століття українські композитори демонструють дедалі більш значний інтерес саме до інструментальної, оркестрової музики, до вміння на рівні кращих європейських зразків писати музику для великого оркестру. Впродовж перших

десятиліть ХХ-го століття інтерес до оркестрових жанрів набуватиме вибухоподібного характеру. Тож українська музика за лічені десятиліття пройде етапи становлення національної оркестрової школи – шлях, який у більшості європейських країн потребував кілька сторіч. У творах Л. Ревуцького та Б. Лятошинського були здійснені оригінальні відкриття в оркестровому викладенні, і внутрішнє оркестрове соло почало набувати все зростаючого значення із плином часу.

Водночас внутрішнє оркестрове соло не є «відкриттям» ХХ-го століття. Як впливає з проаналізованих вище партитур, соло-техніка активно використовується і як технічний, і як виразний прийом українськими композиторами ХІХ-початку ХХ сторіч. Художня виразність соло, його здатність додати ліризму звучанню, відтворити унікальний характер персонажу поруч із можливістю розріджувати густину звучання оркестру, підкреслювати межу розділу форми або виділяти момент переходу із однієї тональності в іншу цілком усвідомлюється митцями. Це стає черговим підтвердженням «універсального» характеру соло, яке не має прив'язаності до конкретної композиторської школи, до окремої національної культури.

Практично всі дослідники концентрують увагу на використанні народних пісень в творах, аналізують їх видозміни в процесі розвитку, значно меншою мірою торкаються особливостей гармонії і практично обходять питання специфіки оркестрового викладення. Можливо, саме останнє не дозволило на сьогодні звернути увагу на комплекс питань щодо оркестрування Симфонії невідомого автора початку ХІХ століття і поставити під сумнів аутентичність партій дерев'яних духових інструментів і партитури в цілому.

Незначна кількість «чисто» симфонічних творів в українській музиці в ХІХ сторіччі пояснюється специфікою її розвитку, значною перевагою і розквітом вокально-хорових жанрів. Обмеженість прикладів не дозволяє писати про системність трактування соло українськими композиторами. Величезна кількість симфонічної музики ХХ-го століття робить перспективним вивчення соло і з'ясування закономірностей його використання. Тож справжнє соло і солювання в симфонічних творах української музики ХХ століття – важлива траєкторія ґрунтовних подальших досліджень.

Література

1. Антонович Д. Українська музика // Українська культура. Лекції за редакцією Д. Антоновича. Пам'ятки історичної думки України. – К.: Либідь, 1993. – С. 404-442.
2. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України. Від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків, «Основа», 2000 – 287 с.
3. Гольдштейн М. Хто написав симфонію Овсяннико-Куликовського №21? // Музика. – 1994. №1. – С. 24-25.
4. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. К., Музична Україна, 1969. – 426 с.
5. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики / Гордійчук М. // Українське музикознавство вип.6, К., 1971. С. 115-127.
6. Гордійчук М. Інструментальна музика // Історія української музики. В шести томах. Том другий. Друга половина ХІХ ст. К., Наукова думка, 1989. – С.237-262
7. Грінченко М. Історія української музики. Ухвалено музичним товариством ім.Леонтовича. К.: Спілка, 1922. – 278 с.
8. 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
9. Кияновська Л. Українська музична культура (навчальний посібник). К., ДМЦНЗКМ, 2002. – 163 с.
10. Корній Л. Історія української музики. Частина третя (ХІХ ст.) Київ-Нью-Йорк, Видавництво М. П. Коць. – 479 с.
11. Овсянников-Куликовский Н. Симфония №21. Редакция А. Г. Свечникова. Партитура. От редакции. М.-Л. Гос МузГиз, 1951. – С. 3.
12. Пряшнікова М. Передмова до Е. Ванжура «Три симфонії» на слов'янські теми. К., Музична Україна, 1983. – С. 5-7.
13. Степаненко М., Фільц Б. Інструментальна музика т.1 // Історія української музики. В шести томах. К., Наукова думка, 1989. – С.283-318.
14. Шпресер-Ткаченко О. Історія української музики. Частина перша. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ століття. К., Музична Україна, 1980. – 198 с.

References

1. Antonovych D. Ukraïns'ka muzyka // Ukraïns'ka kul'tura. Leksii za redaktsieyu D. Antonovycha. Pam'yatky istorychnoi dumky Ukraïny. – K.: Lybid', 1993. – S. 404-442.

2. Bogdanov V. Istorija dukhovogo muzychnogo mystetstva Ukraïny. Vyd. naydavnishykh chasiv do pochatku XX st. Kharkiv, «Osnova», 2000 – 287 s.
3. Gol'dshteyn M. Khto napysav symfoniyu Ovsyaniko-Kulikovs'kogo №21? // Muzyka. – 1994 №1. – S.24-25
4. Gordiychuk M. Ukraïns'ka radyans'ka symfonichna muzyka. K., Muzychna Ukraïna, 1969. – 426 s.
5. Gordiychuk M. Zarodzhennya ukraïns'koï symfonichnoï muzyky / Gordiychuk M. // Ukraïns'ke muzykoznavstvo vyp.6, K., 1971. S. 115-127.
6. Gordiychuk M. Instrumental'na muzyka // Istorija ukraïns'koï muzyky. V shesty tomakh. Tom drugi. Druga polovyna XIX st. K., Naukova dumka, 1989. – S.237-262.
7. Grinchenko M. Istorija ukraïns'koï muzyky. Ukhvaleno muzychnym tovarystvom im. Leontovycha. K.: Spilka, 1922. – 278 s.
8. Kalenyuchenko A., Tereshchenko A. Symfonichna muzyka // Istorija ukraïns'koï muzyky v shesty tomakh, t.3. Kinets' XIX-pochatok XX st. K.: Naukova dumka, 1990. – S.191-214.
9. Kiyanovs'ka L. Ukraïns'ka muzychna kul'tura (navchal'niy posibnyk). K., DMTSNZKM, 2002. – 163 s.
10. Korniy L. Istorija ukraïns'koï muzyky. Chastyna tretya (XIX st.) Kyïv-New-York, Vydavnytstvo M. P. Kots'. – 479 s.
11. Ovsyannikov-Kulikovskiy N. Simfoniya №21. Redaktsiya A. G. Svechnikova. Partitura. Ot redaktsii. M.-L. Gos. MuzGiz, 1951. – S. 3.
12. Pryashnikova M. Peredmovka do Ye. Vanzhura «Try symfoniï» na slov'yanskiy temy. K., Muzychna Ukraïna, 1983. – S. 5-7.
13. Stepanenko M., Fil'ts B. Instrumental'na muzyka t.1 // Istorija ukraïns'koï muzyky. V shesty tomakh. K., Naukova dumka, 1989. – S.283-318.
14. Shreer-Tkachenko O. Istorija ukraïns'koï muzyky. Chastyna persha. Rozvytok ukraïns'koï muzychnoï kul'tury vid naydavnishykh chasiv do seredyny XIX stolittya. K., Muzychna Ukraïna, 1980. – 198 s.

Ракочи Вадим Александрович, преподаватель, Киевский институт музыки им.П. М. Глиэра, соискатель кафедры украинской музыки и музыкальной фольклористики, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

ВНУТРЕННЕЕ ОРКЕСТРОВОЕ СОЛО В УКРАИНСКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ XIX ВЕКА

В статье рассмотрены особенности развития симфонического искусства XIX века в Украине. Главный акцент в анализе оркестровки сделан на внутреннем оркестровом соло. Такой характер исследования продемонстрировал парадоксы развития симфонической музыки в Украине, доказал панъевропейский характер соло в оркестре, усилил сомнения относительно времени создания Симфонии неизвестного автора 19 века.

Ключевые слова: оркестр, оркестровка, внутреннее оркестровое соло, украинская симфоническая музыка

Vadym Rakochi, lecturer, R. Glier Kyiv Institute of Music, postgraduate student, department of Ukrainian music and music folkloristic, P. Tchaikovsky National music academy of Ukraine

INTERNAL ORCHESTRAL SOLO IN UKRAINIAN SYMPHONIC MUSIC OF THE XIX TH CENTURY

The paper considers Ukraine's symphonic music of the XIXth century that was the stage of national orchestral culture formation. Researchers study the compositions from different points but the accent on orchestral presentation is rare. Thus, the principal aims of this article are: consideration of the peculiarities of the Ukrainian symphonic music formation in the XIXth century; analysis of orchestration of the compositions from the point of *inside-orchestra solo*. This technique starts playing more and more important role in orchestral music of the XIXth century due to a new role of timbre, increasing skill of musicians, development of instruments, etc.

Development of Ukrainian symphonic music in the XIXth century had certain features in comparison with the Western countries. The main difference was the concentration of Ukrainian composers on vocal and choral genres of music. Attention to instrumental and particularly to symphonic music was surprisingly small. On the one hand it brought the vocal and choral music to a very high level. But on the other hand it also led to the fact that symphonic music did not occupy a significant place for Ukrainian composers of the XIXth century. So, only four symphonies were in Ukraine in XIXth century, M. Hordiychuk noted. They are «Ukrainian» symphony of E. Vanzhura, Symphony of unknown author of the XIXth century, Symphony of M. Kalachevsky, and Symphony of V. Sokalsky.

«Ukrainian» Symphony of E. Vanzhura is the first work that almost all researchers consider as the first Ukrainian symphony. But this composer was not a Ukrainian composer! He was Czech, living in Russia. The author of the article convinced that the fact of Ukrainian and Russian songs using in the symphony is not sufficient to consider this work as *Ukrainian*. Beethoven used a lot of Irish tunes, but he was not an Irish composer! In addition, the orchestration of the symphony was completed in the XXth century, so the score is not authentic.

The authorship of Symphony of an unknown author of the XIXth century is attributed to D. Ovsyaniko-Kulikovskiy. For other evidence, it was created in the mid-XXth century. The current orchestral version of the work was created by the composer A. Svychnikov. It is stated in the preface to the score that the editor made a new orchestral version only for brass. However, the analysis of the orchestration leads to an unexpected conclusion. The number of real

soli (an orchestral instrument playing without any accompaniment), soli with accompaniment, double soli (two identical instruments play without accompaniment) is very big. This is absolutely *untypical* for the orchestral works of the early XIXth century. Thus, this fact is an additional argument in favor that the symphony ... is a XXth century composition.

Symphony of M. Kalachevskiy is the first work that has an original orchestration. The real solo is used twice in its second part. Their location is not accidental. The second part is very scenic, it has a domestic nature and the soli eligibly embody the actors: a flute's real solo is a true personification of the heroine and her character.

«Lyric Poem» of F. Yakymenko, which was created in the early years of the XIXth century, is an example of fundamentally different orchestration. The composer received an excellent professional education. The score is full of timbre contrasts; it has a timbre's dramaturgy, timbre effects are embodied by different instruments. There is a double solo of horns, which is a «bridge» between the modus: the solo «switch off» major to «switch on» minor key of the theme.

Ukrainian artists completely understand the expressiveness of solo, its ability to add a lyrical hint to the general sounding, to reproduce unique nature of each character, the possibility to clarify the density of the orchestra, to emphasize the form's limits, to underline transition... This proves the pan-European nature of the inside-orchestra solo.

An unusual aspect that used in the article demonstrated the presence of several paradoxes in Ukrainian symphonic music. This approach also allowed paying attention to orchestration of the Symphony of an unknown author. An incredible number of real soli doubt woodwind parties' «virgin» and also the authenticity of the score as a whole.

A huge number of symphonic music in the XXth century makes the study of solo prospective and clarify patterns of use. The real solo in the Ukrainian music of the XXth century is an important and fundamental trajectory of future researches.

Keywords: orchestra, orchestration, internal orchestral solo, Ukraine symphonic music.

УДК: 78.071.1:78.087.68(477)

Сухомлінова Тетяна Петрівна
викладач відділу «Хорове диригування»,
Харківське музичне училище
ім. Б. М. Лятошинського, здобувач кафедри
теорії музики Харківського національного
університету мистецтв
ім. І. П. Котляревського

МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ ВСЕСВІТ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ТРИ ХОРИ НА ВІРШІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ»)

Цикл «Три хори на вірші Олександра Олеся» (1983) – перший хоровий твір в доробку Ганни Гаврилець – виконує функцію закладення рис хорового письма композитора. Доведено, що інтонаційна драматургія твору базується на традиціях М. Леонтовича. Виявлено принципи роботи композитора з поетичним текстом - підкреслення ключових слів, репризність, що сприяє відтворенню відсутнього у поетичному оригіналі образу кола. Музично-поетичний всесвіт хорової творчості Г. Гаврилець, відбитий у циклі, має ознаки новітнього українського ренесансу, чому, зокрема, сприяє наявність наскрізного образу весни.

Ключові слова: музично-поетичний всесвіт, композиторська інтерпретація, хоровий цикл, інтонаційна драматургія, новітній український ренесанс.

Актуальність теми. Хорова творчість Г. Гаврилець відображає основні процеси розвитку сучасного українського хорового мистецтва. Український поетичний світ має великий вплив на композиторську діяльність Г. Гаврилець. У творчості українських поетів композитор знаходить одностайності, чий ідеї та ідеали майстерно втілює в музиці. В результаті тонкої роботи з літературним текстом народжується унікальна концепція літературно-поетичного першоджерела, збагачена музичним мисленням талановитого композитора у хоровій трилогії. Актуальність теми дослідження, що пропонується, полягає у необхідності розглянути музично-поетичний всесвіт хорової творчості Г. Гаврилець, який відображений у циклі «Три хори на вірші О. Олеся».