

УДК 781.63(4+73)"18/20

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318664

БОГАТИРЬОВ В. О.

Богатирьов Володимир Олександрович — аспірант кафедри теорії музики, викладач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6946-0636>

izzbva@gmail.com

© Богатирьов В. О., 2024

ПОНЯТТЄВА СИСТЕМА ОРКЕСТРУВАННЯ В ПРАЦЯХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ І АМЕРИКАНСЬКИХ АВТОРІВ XIX–XXI СТОЛІТЬ

Досліджено трактування понять оркестрування, інструментування, тон, тембр, барва (колорит), фактура, ясність, щільність, звучність, з яких складається сучасна поняттєва система теорії оркестрування. Проаналізовано праці композиторів та педагогів різних національних шкіл: англійської — К. Гамільтон, С. Форсайт, американської — Г. Рід, Дж. Вагнер, Дж. Ф. МакКей, В. Пістон, С. Адлер, французької — Г. Берліоз, Ш. Відор і Ш. Кьохлін, німецької — Л. Бусслер, Г. Ріман, К. Ройтер, польської — Ф. Вробель, Й. Павловський, М. Рибницький, української — Д. Клебанов. З'ясовано, що певні поняття (звук, регістр, діапазон) мають однакове значення в цих музичних традиціях. Розуміння решти отримує різні смислові відтінки. Так, тон охоплює спільний набір характеристик (висота, тривалість, гучність, тембр), але німецька традиція відокремлює *ton* і *klang*, де *ton* використовується як узагальнене поняття, а *klang* акцентує темброві якості звуку; у французькій традиції *son* передає загальну якість звуку, тоді як *ton* зосереджений на висотних і ладових характеристиках. Тембр і барва також трактуються по-різному. У німецькомовних джерелах темброві якості аналізуються з огляду на виконавські техніки, які впливають на перетворення звуку. У польських, французьких та українських — з позиції індивідуальних рис звуку інструмента, що в результаті використання сприймається як барва. В теорії фактури англійські автори звертають увагу на розподіл музичних ліній, наголошуючи на гармонійному співвідношенні між ними; німецькомовні акцентують на регістрових і тембрових параметрах, які впливають на щільність та ясність звучання оркестрової фактури; франкомовні визначають фактуру через поєднання партій інструментів, динамічні й темброві переходи, що формують взаємодію звукових пластів; українські визначають як зміст, вкладений у структуру. Порівняння підходів до оркестрування в різних музичних традиціях виявляє єдність основних принципів і водночас багатогранність інтерпретацій.

Ключові слова: оркестрування, інструментування, музичний тон, тембр, оркестровий колорит, барва звуку, фактура.

Вступ. Мистецтво оркестрування має дві взаємопов'язані складові — практичну і теоретичну. Композиторська практика так чи інакше потребує осмислення в теоретичних працях методологічного характеру, де даються практичні рекомендації щодо оркестрування. Як правило, такі теоретичні роботи створюються самими композиторами, педагогами-практиками, які мають досвід роботи з оркестром. Необхідність у них постала ще у XIX столітті, однак стрімке зростання теоретичного інте-

ресу до сфери оркестрування припало на середину ХХ століття. Відтоді склався корпус літератури з оркестрування (трактати, підручники, посібники), які були написані представниками різних національних композиторських шкіл.

Першість тут мають французькі, німецькі, англійські, американські та російські автори. У ХХ столітті внесок у розробку цього напрямку досліджень був зроблений польськими та українськими композиторами і педагогами. Різні автори визначали відмінні підходи до мистецтва оркестрування, через що у кожній країні формувалися локальні традиції. Підхід відрізнявся залежно від особливостей композиторських шкіл та музичної освіти Європи та США. Зміна музичних стилів і жанрів, поява нових інструментів, експериментальні пошуки нових звучностей й тембрових рішень — усе це стало основою для розвитку багатогранної та складної поняттєвої системи теорії оркестрування.

Сучасні дослідження з інструментування та оркестрування рідко спрямовані на подолання термінологічних розбіжностей й узгодження понять в різних мовах і композиторських школах. Проте сьогодні це є важливим завданням для науковців і композиторів-практиків, які користуються різномовними посібниками. Актуальність цієї теми особливо зростає для країн, які прагнуть інтегруватися у світову систему музичної освіти. Зокрема в Україні питання входження в європейський освітній простір є надзвичайно актуальним, що зумовило принциповий перегляд освітнього контенту з акцентом на збереження власних традицій у синтезі зі світовим досвідом.

З огляду на складність термінологічного апарату оркестрування та інструментування, який розвивався в межах певних музичних традицій, необхідною є систематизація ключових понять та їх адаптація до нашого музикознавчого тезаурусу.

Аналіз публікацій. Джерельною базою стали трактати, підручники та посібники з інструментування та оркестрування ХІХ–ХХ століть. Такі хронологічні межі дозволяють визначити основні поняття оркестрування і прослідкувати їх еволюцію. Також для фіксації відмінностей у поняттєвій системі застосовано мовну класифікацію. Серед країн Заходу значний внесок у розвиток мистецтва оркестрування внесли композитори англійських, франкомовних, німецькомовних регіонів Європи та США. До групи англійських робіт увійшли англійські автори К. Гамільтон [Hamilton, 1891], С. Форсайт [Forsyth, 1914] та американські Г. Рід [Read, 1953], Дж. Вагнер [Wagner, 1959], Дж. Ф. МакКей [McKay, 1963], В. Пістон [Piston, 1969] та С. Адлер [Adler, 1982]. До переліку увійшли праці французьких музичних діячів і композиторів Г. Берліоза [Berlioz, 1844], Ш. Відора [Widor, 1904] і Ш. Кьохліна [Koechlin, 1955], які створили трактати і посібники на основі власного досвіду в оркеструванні. З подібних міркувань виділено дослідження німецьких педагогів Л. Бусслера [Bussler, 1879] та Г. Рімана [Riemann, 1918], які залишили значну кількість робіт з теорії інструментування. До них доєднано працю К. Ройтера [Reuter, 2002], що присвячена питаннями барви звуку в системі інструментування, та є підсумовуванням напрацювань його попередників.

Великий внесок у теорію оркестрування зробили польські автори — праці Ф. Вробеля [Wróbel, 1954], Й. Павловського [Pawłowski, 1965], М. Рибницького [Rybniński, 1987]. Існує багато наукових джерел українських авторів, в яких висвітлено різні аспекти оркестрування. Однак серед підручників та посібників актуальними в композиторській і викладацькій практиці є лише праці харківського композитора та педагога Д. Клебанова [Клебанов, 1972; Клебанов, 2019].

Останню групу джерел складають енциклопедії та словники, які дають конкретні визначення понять і обґрунтовують їхню специфіку — Кембриджський словник [Instrumentation. Cambridge dictionary; Orchestration. Cambridge dictionary],

Енциклопедія «Britannica» [Instrumentation. Britannica dictionary; Orchestration. Britannica dictionary], «Музичний словник Грова» [Kreitner, 2001].

Мета статті — аналіз та систематизація основних понять оркестрування та інструментування, що склалися в трактатах, підручниках та посібниках, написаних композиторами і педагогами, які представляють різні музичні традиції.

Методологічне підґрунтя дослідження складають такі методи: джерело-знавчий (для дослідження різних джерел з оркестрування та інструментування), історичний (для визначення еволюції понять всередині системи оркестрування у різних музикознавчих студіях), компаративний (для зіставлення подібних понять у англомовній, німецькомовній, франкомовній, польськомовній та україномовній традиціях).

Результати дослідження. Можна скласти такий перелік понять, які часто зустрічаються у різноманітних джерелах з інструментування/оркестрування: звук, тон, барва, колорит, тембр, діапазон, регістр, звукова характеристика, комбінація, лінія, звучність, щільність, ясність, фактура. Ці поняття наділяються власними смисловими тонкощами в різних мовах, що можна пояснити з точки зору «проблеми неперекладності» [Кассен, 2011, с. 13–16]. У різних джерелах обґрунтування залежить від індивідуального досвіду оркеструвальника, художніх традицій певної епохи або культурного регіону.

Поняття, на кшталт звук, тембр, діапазон та регістр, є усталеними та загальнозрозумілими. Решта понять спочатку мали ширше визначення, а згодом ставали вужчими, конкретизувалися. Насамперед це стосується самої пари «оркестрування — інструментування».

Інструментування, згідно з Кембриджським словником, «... це особлива комбінація музичних інструментів, які використовуються для виконання музичного твору»¹ [Instrumentation. Cambridge dictionary]. Схоже визначення зустрічається у енциклопедії «Britannica» [Instrumentation. Britannica dictionary] і «Музичному словникові Грова» [Kreitner, 2001]. Проте зі словом «оркестрування» виникають колізії, адже в тих самих словниках воно трактується як похідне від інструментування [Orchestration. Cambridge dictionary; Orchestration. Britannica dictionary; Kreitner, 2001].

З іншого боку, такі англомовні автори, як К. Гамільтон [Hamilton, 1891], С. Форсайт [Forsyth, 1914], Г. Рід [Read, 1953], С. Адлер [Adler, 1982], у своїх посібниках виводять оркестрування як більш самостійну категорію. Її сутність описана як «...мистецтво написання музики для оркестру» [Hamilton, 1891, р. 2], або взагалі «...створення музики для інструментів» [Read, 1952, р. 4]. Це обґрунтовується тим, що комбінації інструментів у великих (оркестрових) складах мають іншу якість порівняно з меншими інструментальними складами. Тому фактичний результат впливає на звучання і подальше сприйняття твору (на що у своїх працях звертають увагу С. Форсайт [Forsyth, 1914] та С. Адлер [Adler, 1982]).

Аналогічно розмежовують ці два поняття і німецькомовні автори. Так, інструментуванням (нім. *instrumentation* або *instrumentierung*) позначається робота з будь-якими інструментальними складами, у той час, як оркестрування (нім. *orchestration* або *orchestrierung*) визначає роботу саме з оркестром. Л. Бусслер дає розширення трактування поняття «оркестрування»: процес творення оркестрової музики — *orchestercomposition* — є спорідненим з композицією як такою [Bussler, 1879, р. 14]. Г. Ріман виносить ці поняття у заголовок свого «Посібника з оркестрування: інструкції до інструментування» (нім. «Handbuch der Orchestrierung: Anleitung zum

¹ Усі переклади іншомовних джерел в статті зроблено автором.

Instrumentieren») [Riemann, 1919], очевидно мислячи їх як ключові, однак дефініцій їм не надає. З контексту викладу стає зрозумілим, що два поняття хоча і є взаємозалежними, проте мають певні відмінності: якщо інструментуванням можна окреслити всю роботу з тембро-фактурним комплексом твору [Riemann, 1919, s. 2], то оркестрування, навпаки, зосереджено на створенні психологічного ефекту і досягненні естетичної цілі за рахунок певного набору прийомів і поєднань інструментів [Riemann, 1919, s. 85–87].

Позиція франкомовних авторів у цьому питанні є незмінною протягом тривалого часу: ще Г. Берліоз у заголовку свого «Великого трактату з сучасного інструментування та оркестрування» (фр. «Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes») [Berlioz, 1855] виводить дві категорії цієї сфери композиторської діяльності. Посібник Ш. Відора «Техніка сучасного оркестру» (фр. «Technique de l'orchestre moderne»), у підзаголовку містить уточнення: «Згідно з Трактатом про інструментування та оркестрування Г. Берліоза» [Widor, 1904]. Тому його думка стосовно розподілення інструментування та оркестрування на окремі категорії є схожою із знаним попередником.

У пізніших роботах Ш. Кьохліна оркестрування визначається як «...мистецтво розподілу інструментів, які виконують оркестрування музичного твору» [Koechlin, 1954, p. 1]. Це включає в себе різні способи написання оркестрового твору та вибір інструментів для виконання. Автор пояснює, що оркестрування полягає не лише у поєднанні інструментів, а в тому числі у міркуваннях, які «барви» кожен інструмент чи група привносить у композицію [Koechlin, 1955, p. 2]. Така теза тільки підкреслює важливість у розмежуванні поняттєвої пари «інструментування — оркестрування».

Ситуація з подібним розмежуванням у польських авторів є дещо інакшою. Поява польськомовної літератури, присвяченої теорії і практиці оркестрування, припадає на середину ХХ століття. На той час у поствоєнній Польщі відбувається бурхливий розвиток музичної культури: на противагу нав'язаній СРСР естетиці соцреалізму виступає генерація композиторів (В. Лютославський, Г. Гурецькі, К. Пендерецький), творчість яких перебувала у векторі загальноєвропейських авангардних пошуків. 1956 року засновується фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь», головна ідея якого, на думку Т. Вилецького (композитора, артистичного директора фестивалю протягом 1999–2016 років), «...представити безліч явищ і тенденцій, характерних для музики нашого часу: від звукового радикалізму ... через тенденції, що відсилають до музики минулого або традиційних культур» [Wielieczki, 2001]. Також у Польщі відбувається розширення існуючих й заснування вищих і передвищих закладів мистецької освіти.

З названих причин було актуальним створення літератури з музично-теоретичних дисциплін, зокрема оркестрування та інструментування, яка з'являється і активно видається у проміжок з 1954 по 1987 роки. У авторів, що працювали в цей період, як-то: Ф. Вробель [Wrobel, 1954], Й. Павловський [Pawlowski, 1965], М. Рибницький [Rybniński, 1987], розмежування поняттєвої пари «інструментування — оркестрування» не відбувається, що призводить до їх синонімічного трактування.

Зовсім складне становище з працями, присвяченими оркеструванню та інструментуванню, у нашій країні. Вища музична освіта України розвивалася в рідній радянській традиції і використовувала корпус літератури, який був складений в СРСР. Панування радянського освітнього дискурсу в роки Незалежності України зумовило збереження фахових підручників та посібників з оркестрування та інструментування в активі педагогічної практики, що гальмувало можливість українській

музичній науці самостійно інтенсивно розвиватися та інтегруватися в європейський і світовий простір.

Серед вітчизняних робіт, де висвітлено питання інструментування та оркестрування, є роботи харківського композитора і педагога Д. Клебанова [Клебанов, 1972; Клебанов, 2019]. У більш ранній праці «Мистецтво інструментування» [Клебанов, 1972], він, як і польськомовні автори, не розділяє поняттєву пару «інструментування — оркестрування», трактуючи їх як взаємозамінні. Це може бути зумовлено сталою традицією, що склалася в радянському інструментознавстві та теорії інструментування.

У більшості трактатів, підручників та посібників визначення понять не надається авторами, а їхнє трактування стає зрозумілим з контексту. Так можна простежити відмінності, що відбуваються зі словом «тон». У ранній роботі англійського композитора К. Гамільтона «Посібник з оркестрування» (англ. «Manual of orchestration») [Hamilton, 1891] тоном (англ. *tone*) позначається як сам музичний звук (англ. *sound*), так і його сукупні характеристики — висотність, тембр, гучність. Пізніше С. Форсайт у роботі «Оркестрування» [Forsyth, 1914], наділяє тоном не стільки висотність звуку, скільки його унікальні характеристики, що є синонімічним поняттям тембр.

Трактування тону в праці «Оркестрування: практичний посібник» (англ. «Orchestration: a practical handbook») американського композитора Дж. Вагнера [Wagner, 1959] схоже з таким у К. Гамільтона, але наділяється глибшим сенсом, адже тон — не просто звук, а певним чином артикульований звук. Найбільш різноманітними значеннями наповнена робота Г. Ріда [Read, 1952]. У ній «тон» є синонімом поняття «звук», водночас це і артикульований звук (як у Дж. Вагнера), і у певних випадках зближується за значенням з поняттям тембр.

Німецькомовна література має більше варіантів зі словом *ton*. Крім нього для позначення звуку застосовано поняття *klang*. Розуміння цієї пари (*ton — klang*) в контексті оркестрування є доволі широким. Л. Бусслер словом *ton* позначає звук як фізичне явище (з характеристиками висотності, гучності тощо) [Bussler, 1879, p. 8], а *klang* — як тембр інструмента або темброве забарвлення [Bussler, 1879, p. 26], хоча у деяких випадках обидва терміни є спорідненими [Bussler, 1879, p. 41]. Схожим є трактуванням цієї пари у праці Г. Рімана, хоча у більшій співзалежності її складових (іноді вони стають взаємозамінними) [Riemann, 1919, s. 1–2].

У праці К. Ройтера ці поняття мають ширші значення: *ton* є звуком з конкретною висотністю (*tonhöhe*) [Reuter, 2002, s. 18], основою звукоряду (*grundton*) [Reuter, 2002, s. 21] і барвою звуку (у зв'язці зі словом *farbe* — *tonfarbe*) [Reuter, 2002, s. 16]; *klang* виходить за рамки суто звуку і в поєднанні з іншими словами вживається як тембр, барва звуку (в обох випадках *klangfarbe*) [Reuter, 2002, s. 15], тембро-характерність (*klangcharakter*) [Reuter, 2002, s. 47], тембровий спектр (*klangspektrums*) [Reuter, 2002, s. 15]. Така відмінність пояснюється більш пізнім часом створення праці К. Ройтера і еволюцією поняттєвої системи.

Хочеться зауважити, що поняття *klangcharakter* зустрічається також у Л. Бусслера та Г. Рімана. Під ним розуміється забарвлення тембру інструмента, яке може викликати певний образ [Bussler, 1879, p. 313; Riemann, 1919, s. 35]. Подібна назва «характеристика тембру» зустрічається в роботі українського композитора Д. Клебанова [Клебанов, 1972, с. 11].

Поняття *son* (укр. «звук») і *ton* (укр. «тон») у франкомовній роботі Ш. Відора є близькими, але не тотожними. Так, у контексті першого розділу, котрий присвячений питанням інструментознавства, перше поняття може вказувати як на якість тембру інструмента, так і на різні ефекти, пов'язані з особливостями виконавських

технік (наприклад, характерне звучання флажолетів у струнних інструментів) [Widor, 1904, p. 203]. У свою чергу, «тон» означає звуковисотність і стрій певного інструмента (духового чи ударного) [Widor, 1904, p. 81]. За схожим принципом ці поняття вживаються у пізніших працях Ш. Кьохліна [Koechlin, 1954, pp. 9; 62].

У польськомовних роботах трактування понять «звук» (польск. *dźwięk*) і «тон» (*ton*) є подібними до англomовних джерел, якими позначено фізичне явище звуку з усіма його сукупними характеристиками (гучність, тембр, висотність тощо), що може змінюватись в результаті певної артикуляції [Wrobel, 1954, s. 10; Pawlowski, 1965, s. 9–10]. Оскільки музичний звук часто ототожнюється з тембром, Й. Павловський пропонує таку його концепцію: тембр має дві характеристики — форму і внутрішню структуру. Форма тембру є суб'єктивним сприйняттям звуку інструмента, що залежить від його будови і законів акустики (автор наводить приклади м'якого тембру округлої валторни у порівнянні з гострим тембром флейти пікколо) [Pawlowski, 1965, s. 10]. Внутрішня структура включає насиченість, щільність, напруженість тембру. Насиченість залежить від акустики інструмента (довжини, ширини, глибини), щільність — від кількості обертонів, напруженість — від регістрового положення і гучності [Pawlowski, 1965, s. 10]. Додатковим параметром тембру є його «атмосфера», яку можна описати метафорами: «...теплий, холодний, ніжний, терпкий, героїчний тощо» [Pawlowski, 1965, s. 10].

Ф. Вробель не дає визначення поняття тембр, але наголошує на якостях тембрів інструментів (польск. *jakość dźwięku*), які можна описати метафорично за настроєм, експресією, температурою і забарвленням [Wrobel, 1954, s. 10].

Цікавим є обґрунтування звуку в пізнішій праці Д. Клебанова «Лекції з інструментування» [Клебанов, 2019]. Звук визначається як «універсальний елемент музики», який містить в собі решту параметрів (висотність, силу /гучність/, насиченість і тембр) [Клебанов, 2019, с. 10]. Висотність, на думку Д. Клебанова, є важливим ідентифікуючим чинником, без якого неможливо уявити мелодичний рельєф або інтервальний склад музики. Вона є більш сталою щодо інших параметрів. «Наскільки б не змінювалися тембр, сила і насиченість, вони не здатні перетворити один звук на інший», — зауважує автор [Клебанов, 2019, там само]. Тон Д. Клебанов співвідносить із висотним компонентом звуку. Висотність, гучність і насиченість мають свою градацію, яку Д. Клебанов викладає так: «Висота — від найнижчої до найвищої, сила — від *pianissimo* до *fortissimo*, насиченість — від гранично слабкої до гранично сильної» [Клебанов, 2019, там само]. Тембр, своєю чергою, узагальнює конкретні ознаки звуку, які метафорично можна описати словами, на кшталт «дзвінкість, глухість, різкість, м'якість, яскравість, темність» тощо.

Подібна еволюція — від більш широкого до конкретного — відбувається і з поняттям «барва». У ранніх англomовних роботах К. Гамільтона [Hamilton, 1894] і С. Форсайта [Forsyth, 1914] термін *color*¹ не є до кінця визначеним і найчастіше стосується або тембру як такого, або характерного результату комбінацій різних інструментів. У такому випадку авторами надаються готові темброві рішення (шаблони оркестрування) без пояснень тембрових тонкощів цього результату, оскільки, як я вважаю, вони не мали такої визначальної ролі в оркестровій фактурі того періоду. У більш пізніх роботах середини ХХ ст. (Г. Рід [Read, 1952], Дж. Вагнер [Wagner, 1959], Дж. Ф. МакКей [McKay, 1963]) «барва» є розробленим поняттям, під яким розуміється тембр інструмента, зміна характеру звучання у різних регістрах, надання нових

¹ Калькований переклад слова *color* виводить на поняття «колір». Однак його доцільно співвіднести із «барвою», що є більш уживаним у вітчизняному музикознавстві.

характеристик звуку внаслідок інших способів артикуляції або динамічних відтінків, результат комбінації різних тембрів, нашарування і зіставлення тембрових шарів.

Французьке поняття *couleur*, яке буквально перекладається як «барва» або «колорит», використовується Ш. Відором у контексті розповіді про техніку оркестрування та певні звукові ефекти, що утворюються внаслідок реєстрового положенням інструментів або їх поєднання. Ш. Відор наводить приклад «нейтральності барв» у середньому реєстрі кларнета, що дозволяє йому легко поєднуватися з іншими інструментами в оркестрі [Widor, 1904, s. 27], або розміщення кларнетів у низькому реєстрі, що створює «похмурий колорит» [Widor, 1904, s. 39]. Автор підкреслює зв'язок між змінами тональностей та тембрів, які й утворюють оркестровий колорит [Widor, 1904, s. 259].

Подібне трактування зустрічається у Ш. Кьохліна. Однак він зважає також на домінування техніки оркеструвальника при створенні колориту. Вводячи це поняття, автор пояснює його залежність не лише від вибору інструментів, але й від того, як вони поєднані. Він говорить про важливість «забарвлення» як ключового елемента, що впливає на загальний настрій і відчуття від оркестрової роботи [Koeschlin, 1959, p. 299]. Крім того, на барву впливають виразні можливості кожного з інструментів, як-то реєстр і різноманітні виконавські техніки [Koeschlin, 1959, p. 338].

У німецькомовних працях Л. Бусслера, Г. Рімана та К. Райторе присутня поняттєва пара *colorit (kolorit) — farbe(n)*. Названі автори трактують їх однаково, не даючи чіткого визначення. Тому їх зміст формується з контексту: 1) як поєднання кількох тембрів у єдине звучання [Bussler, 1879, p. 153; 190; Riemann, 1919, s. 81; Reuter, 2002, s. 53]; 2) як характерні особливості тембрів інструментів [Bussler, 1879, p. 10; Riemann, 1919, s. 29; Reuter, 2002, s. 15].

Поняття «барва» у польськомовних працях має дещо розгалужене розуміння, оскільки не всі автори дають його обґрунтування. Наприклад, М. Рибницький обговорює «барву звуку» (польськ. *barwa dźwięku*) в контексті тембрових характеристик інструментів. [Rybnicki, 1987, ss. 9–10; 117–119]. Схоже трактування надає і Ф. Вробель: різні характеристики звучання інструментів у певних реєстрових і акустичних умовах мають своє забарвлення¹, що, в такому разі, утворює колорит (польськ. *koloryt*) [Wrobel, 1954, s. 11].

Й. Павловський, своєю чергою, пропонує конкретне визначення поняття «колорит»: «...палітра різноманітних інструментальних забарвлень, які мають складний характер. Особливістю цієї палітри є певна симетричність у повторенні менших чи більших одиниць з однаковою чи подібною структурою» [Pawlowksi, 1965, s. 145]. Для створення колориту інструментувальникам слід враховувати різницю забарвлення у реєстрах, динаміці і характерних прийомах.

У концепції Д. Клебанова тембр, колорит і фактура є важливими ресурсами, котрими користується інструментувальник для досягнення означеної мети [Клебанов, 1972]. Попри постійне застосування цих понять, їхні дефініції не наводяться, як і в багатьох інших працях. Однак з контексту стає зрозумілим, що автор мислить їх невід'ємно одне від одного: тембр надає тематизму певного образного змісту за рахунок забарвлення; в свою чергу, колорит створює кореляцію головних тематичних елементів з другорядними, що функціонують всередині фактури [Клебанов, 1972, с. 6]. Ця думка є близькою до ідей Г. Ріда [Read, 1952], Дж. Вагнера [Wagner, 1959], Дж. МакКея [McKay, 1963], Г. Рімана [Riemann, 1918], К. Райтера [Reuter, 2002].

¹ Використовуючи як приклад партію гобоя з партитур Дж. Верді, Р. Штрауса, Г. Малера, І. Стравінського, О. Скрибіна і К. Шимановського, Ф. Вробель звертає увагу на різний контекст його застосування композиторами, що впливає на характеристику звучання.

Подібні термінологічні розбіжності підводять до висновку, що поняття мають схожі визначення у роботах, написаних в один період, а точніше — у середині ХХ ст. Адже на той час уже існували численні твори, в яких відбилися пошукові тенденції в оркеструванні (К. Дебюссі, І. Стравінського, Б. Бартока, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна тощо), але при цьому не втратили актуальності й традиційні оркестрові техніки. Це дало змогу підбити підсумки стосовно методів оркестрування і його поняттєвого тезауруса за першу половину ХХ століття

Слово «комбінація», на відміну від вищевказаних, не змінювало свого значення в роботах ХІХ–ХХ століть. Узагальнюючи розуміння цього поняття в багатьох джерелах можна дійти висновку що: 1) комбінація розуміється як сума поєднань кількох тембрів у єдину систему; 2) комбінація може замінити собою барву, або знаходитись із нею у співзалежності.

Таке ж усталене значення має поняття «лінія», але його зміст змінювався протягом ХХ століття у зв'язку із появою нових композиторських технік. У ранніх роботах Л. Бусслера [Bussler, 1879], К. Гамільтона [Hamilton, 1891], С. Форсайта [Forsyth, 1914] і Ш. Відора [Widor, 1904], лінією визначалася лише одноголосно викладена думка, яка могла дублюватися в унісон/октаву. В більш пізніх роботах Ф. Вробеля [Wrobel, 1954], Ш. Кьохліна [Koechlin, 1955], С. Адлера [Adler, 1982], Й. Павловського [Pawlowski, 1965], Дж. Вагнера (Wagner, 1959), Ф. МакКея [McKay, 1963], В. Пістона [Piston, 1969], Д. Клебанова [Клебанов, 1972], під «лінією» може розумітися у тому числі і багатоголосно викладений мікст тембрів у паралельному русі.

Від другої третини ХХ століття тезаурус оркестрування поповнився новими поняттями, пов'язаними з фактурою. Власне слід почати із самого поняття «оркестрова фактура», яке в різних мовах має схоже написання — англ. *texture*, фр. і нім. *textur*. Його визначення міститься не в усіх аналізованих джерелах, бо не всі вони спрямовані на теоретичне обґрунтування методів оркестрування, про що зазначалося вище. Серед праць слід виокремити роботи Дж. Вагнера, Дж. Ф. МакКея, В. Пістона, С. Адлера, Ш. Кьохліна, Д. Клебанова, оскільки в них надається або визначення поняття «оркестрова фактура», або її типологія. Перший не пропонує дефініцію поняття, хоча виносить назву «фактура» у заголовок підрозділу [Wagner, 1959, р. 8]. Дж. МакКей більш розлого розмірковує щодо особливостей і сутності оркестрової фактури, наводить різні її типи, спираючись на загальну теорію музичної фактури. Як і в багатьох джерелах, ми не знаходимо чіткого визначення цього поняття. Під фактурою розуміються «типи "єдності" в музичному процесі» [McKay, 1963, р. 39]. На думку автора, вони є напрочуд необхідними для оркестрування, оскільки різноманітні варіанти комбінацій звуків, якщо їх залишити неорганізованими, призведуть до плутанини [McKay, 1963, там само].

В. Пістон так само не надає чіткого визначення, але з контексту викладення стає зрозумілим, що автор розуміє фактуру як класифікацію будь-якої музичної структури за діагональним показником (поєднання тематичної лінії і гармонічної вертикалі), яка складається з кількох елементів (мелодія, супровід, контрапункти, акорди тощо) [Piston, 1969, р. 355–356].

Ш. Кьохлін обговорює концепцію фактури (фр. *textur*), пов'язуючи її насамперед із звуковими властивостями оркестру та тим, як тембри інструментів і «простір» між їхніми партіями (регістрове положення) впливають на щільність та ясність оркестрової музики. Він зазначає, що фактура може змінюватися залежно від поєднання тембрів та розташування акордів [Koechlin, 1956, р. 7–9]. На думку Ш. Кьохліна, важливо зберігати регістрове співвідношення: достатня щільність може сприяти більш насиченій і чіткій фактурі, і навпаки — регістрова розгалуженість здатна зро-

бити фактуру нелогічною. Крім цього, автор зазначає, що динаміка так само впливає на баланс між різними інструментальними групами й у підсумку — на фактуру [Koeschlin, 1956, p. 13–14].

В контексті власних роздумів Д. Клебанов зіставляє поняттєву пару «музичний склад — музична фактура». Перший може не впливати на сутність музики, лише бути формою її вираження. Для прикладу автор наводить жанр фуги: «... Фуга-скерцо і фуга-роздум. Обидві належать до поліфонічного складу, але їх розрізняє не склад, а жанр; фугу Й. С. Баха від фуги Д. Шостаковича відрізняє стиль, а не склад; фугу від канону відрізняє форма, а не склад» [Клебанов, 2019, с. 11]. В свою чергу, друга є важливим транслятором змісту твору і одним з важливих компонентів його структури.

Фактуру Д. Клебанов визначає так: «... Це морфологічно оформлена фонічна оболонка, зареєстрована і по-своєму закріплена, зміст, спричинений структурою» [Клебанов, 2019, с. 13]. За умови, що фактура вже виписана автором, вона не існує поза тембром, оскільки у живому звучанні її звуковисотний параметр неможливий без тембрового втілення. Це формулює сутнісну тезу про положення фактури у просторово-часовому аспекті буття музики і про нерозривний зв'язок фактури і тембру.

Автори можуть надавати певні класифікації фактури попри відсутність чіткої дефініції, позаяк за час існування оркестрової музики унормувалися методи її викладу. Дж. Вагнер на основі короткої характеристики партитур композиторів класичного і романтичного періодів (зокрема В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Вагнера) виокремлює гомофонний і поліфонічний тип фактури, розмірковує про особливості темброво-фактурного рішення у зв'язку з художніми ідеями й образами [Wagner, 1959, p. 8–11]. Але окрім названих типів він не пропонує детальної типологізації.

Найбільш розлогою є класифікація В. Пістона, в якій виокремлюються сім типів оркестрової фактури: 1) унісон або тутті (*unison*); 2) мелодія з акомпанементом (*melody with accompaniment*); 3) бі-мелодична фактура з акомпанементом (*secondary melody*); 4) рівнозначні три чи більше партій (*part writing*); 5) контрапунктуюча фактура (імітаційна чи вільний контрапункт), 6) ізольовані акорди; 7) фактурні комплекси [Piston, 1969].

Більшість наведених типів не викликають питань і не потребують пояснень, але третій і четвертий типи слід розглянути детально. За В. Пістоном, у складі бі-мелодичної фактури з акомпанементом присутні три головних елементи: головна мелодія, підпорядкована другорядна мелодія і супровідні голоси. Першість елементу визначається за тематичним рельєфом, теситурою, динамікою, яскравим тембровим забарвленням. Другорядність елементу полягає у відмінному рельєфі та/або іншому тембровому забарвленні, але його положення у фактурі є паритетним із головною мелодією, оскільки він є носієм власного тематизму. Характеристикою супровідних голосів є протилежні до головної і другорядної мелодій властивості, що визначаються іншими прийомами інструментування, а саме протилежні до мелодій темброве вирішення, регістрове положення (зазвичай більш низьке), функція у фактурі, ритмічна складова. Таким чином, бі-мелодичний з акомпанементом тип фактури має спільні риси із контрапунктуючою, але не є з нею тотожним, оскільки її третій елемент знаходиться у повній підпорядкованості двом іншим [Piston, 1969, p. 374].

Що стосується фактури із рівнозначними трьома і більше партіями, то за своєю сутністю це є акордовий виклад. Голоси по вертикалі узгоджені за ритмом і динамікою, між тонами утворюються логічні гармонічні співвідношення. Ритм у верхніх або нижніх голосах може відрізнятися від середніх шляхом дрібнення або подовження в окремих випадках для надання більшої динаміки руху. В українському музикознавстві такий тип фактури прийнято називати «хоральним» [Piston, 1969, p. 382–383].

Схожий підхід до класифікації зустрічаємо у С. Адлера, де наведено такі типи фактури: 1) унісон або октава (багатооктавне тутті); 2) гомофонна; 3) поліфонічна; 4) різноманітна [Adler, 1982, p. 548–598]. Відмінністю, на перший погляд, схожих типів, є, за С. Адлером, наявність різних елементів фактури, які розташовані на різних планах — передньому (*foreground*), середньому (*middleground*) і задньому (*background*). До переднього плану належить «...найбільш важливий голос, зазвичай мелодія, яку композитор хоче зробити найбільш помітними» [Adler, 1982, p. 118]; у середньому плані знаходяться «...контрапункти чи важливий контрапунктуючий матеріал» (там само); у задньому плані розташовані «акомпанемент, а також акордові, поліфонічні чи мелодичні фігурації» [Adler, 1982, там само]. Плани по-різному сприймаються слухачами у звучанні, оскільки містять різну кількість елементів.

У фактурі «унісон/октава» є тільки один елемент переднього плану — мелодія [Adler, 1982, p. 118–121]. Два елементи використовуються у простій гомофонній фактурі, де до переднього плану відносяться мелодія з дублюванням, до заднього — бас і супровідний елемент (фігурації, акорди, педалі). При більш насиченому викладі може додаватися середній план із другорядними мелодіями, педалями, фігураціями [Adler, 1982, p. 558–563]. У поліфонічній фактурі за наявних трьох або більше елементів, складніше виявити різницю між переднім та середнім планами. Оскільки при переходах мелодії між інструментами (або наявності кількох рівноправних мелодій) встановлюється паритетність між голосами, необхідним є темброве розгалуження, яке дозволяє виокремити різні плани [Adler, 1982, p. 578–583]. При різноманітній фактурі у середньому і задньому планах розширюється кількість або значення функцій за рахунок введення більшої кількості елементів. Відтак, у середньому плані можуть існувати декілька типів контрапунктів, варіанти фігурацій, розкладені між партіями інструментів акорди; в свою чергу у задньому плані існує кілька басових функцій, які набувають статусу педалей. Відмінність від поліфонічної фактури полягає у своєрідній «закритості» планів та їхній самостійності [Adler, 1982, p. 586–599].

Для ілюстрації взаємодії планів і типів фактур С. Адлер здебільшого використовує твори композиторів епохи класицизму і романтизму (В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Мендельсон-Бартольдї, Й. Брамс, Б. Сметана тощо). Однак для висвітлення певних аспектів (використання своєрідних комбінацій інструментів, розширених виконавських технік тощо) автор звертається до партитур бароко (А. Вівальді, Г. Ф. Гендель, Й. С. Бах) і навіть авторів ХХ століття (Б. Барток, Д. Шостакович, А. Шенберг, К. Пендерецький). Така широта вибору матеріалу робить класифікацію С. Адлера більш обґрунтованою, що дозволяє використовувати її при аналізі різноманітних творів.

Класифікація Дж. Ф. МакКея є відмінною від В. Пістона і С. Адлера, оскільки вона не спирається на суто оркестрову музику. За концепцію автора, оркестрова фактура тісно пов'язана із музичною фактурою як такою. Тому у переліку надаються такі її типи: 1) монофонічна («рух одноголосної лінії»); 2) акордова («вертикальні "блоки" звуків»); 3) поліфонічна («єдність лінійної схожості»); 4) гомофонна («єдність контрастних ролей»); 5) політематична («сполучення контрастних мотивів»); 6) поліритмічна («сполучення відмінних ритмів»); 7) гетерофонічна («одночасне викладення теми з її варіюванням»); 8) ономотопеотична або звуконаслідувальна («імітація звуків природи або людської діяльності») [McKay, 1963, p. 39–41].

У Д. Клебанова класифікація фактури загалом є унікальною і не має аналогів в іншомовних джерелах. Серед фактурних типів Д. Клебанов виокремлює *об'єктивну, збагачену* (фонічною диференціацією голосів і компонентів складу, фонічною сег-

ментацією структури, голосами, що реалізують динамічний рельєф і експресивно динамічний потенціал музики) й адаптивну фактуру [Клебанов, 2019, с. 14–15].

В об'єктивній фактурі важливими компонентами є однорідне темброве рішення та нормативне голосоведення. Розчленування всередині структури відбувається за рахунок штрихів, динамічних відтінків і авторських ремарок. У фактурі зі збагаченим фонічною диференціацією голосів і компонентів складом так само зберігається нормативне голосоведення і засоби структурного розподілу, однак у ній тембровими засобами досягається розмежування партій на головні і другорядні (фоніві). На противагу їй, тип фактури, збагачений фонічною сегментацією структури, має чіткий тембровий контраст, який вичленовує окремі компоненти, що і привертає увагу слухача [Клебанов, 2019, с. 14].

Характерною рисою фактури, збагаченої голосами, що виявляють динамічний рельєф музики, є накладання «...окремих звуків і сегментів на ті ж звуки і сегменти, що знаходяться у складі основного, збагачуваного голосу». Аби розділяти їх, оркеструвальник може розташовувати означені сегменти у різних регістрових пластах [Клебанов, 2019, с. 14–15].

Д. Клебанов наводить кілька підтипів фактури, збагаченої голосами, що реалізують експресивно динамічний потенціал музики за рахунок: 1) прихованих голосів; 2) домислюваних гармоній; 3) октавно-ярусного подвоєння голосів і компонентів складу; 4) поєднання в одночасності поліваріантних фігурацій; 5) гетерофонного розплетення (варіантного розщеплення) голосів; 6) поєднання в одночасності голосу та його мелізматично прикрашеного варіанта [Клебанов, 2019, с. 15]. Головним тут є творчий підхід у роботі, оскільки оркеструвальник домислює вже існуючу фактуру і створює нові голоси.

Останнім типом фактури є адаптована, котра схожа на об'єктивну фактуру монотембровим рішенням і схожими принципами розчленування структури. Відмінність полягає у ненормативному голосоведенні, яке обумовлено завданням «...збільшити ємкість фактури ... приносячи в жертву для цього цілісність і завершеність викладу нормативних голосів і компонентів складу» [Клебанов, 2019, с. 16]. Автор визначає два прийоми адаптації: перший характеризується інакшою нотацією, яка не впливає на звучання; другий полягає у зміні звучання, яке, однак, дозволяє слухачеві самостійно домислити повноту фактури.

Класифікація, запропонована Д. Клебановим, фіксує погляд оркеструвальника, композитора-практика. В ній відображений і результат, і процес, внаслідок якого виникає певний тип фактури.

Для узгодження різних принципів організації ліній в оркестровій фактурі, на думку більшості авторів середини ХХ ст., необхідно враховувати положення тембрів та їх співвідношення по вертикалі і горизонталі. Ці параметри взаємодії тембрів визначаються трьома словами: «ясність», «щільність», «звучність».

Точне визначення «ясності» (англ. *clarity*) міститься у праці Дж. Ф. МакКея: «Ясність оркестрування є результатом визначеної організації звуків і структур за допомогою певних видів контролю» [McKay, 1963, p. 35]. Функцію контролю виконують різні типи фактур, які структуруються за рахунок ритмічного, гармонічного і тембрального узгодження. У такому випадку головним аспектом побудови слугує вісь вертикалі фактури, а вже потім її горизонталь [McKay, 1963, p. 39]. Також поняття ясності (польськ. *jasność*) зустрічається у польського композитора Ф. Вробеля. Вона досягається «...строгим, синхронним і пропоційним тривалості розташуванням нот» [Wróbel, 1954, s. 10].

Слова *klarheit* або *deutlichkeit*, якими позначається «ясність» в німецькомовних джерелах, частіше зустрічаються у працях Л. Бусслера і К. Ройтера. В усіх випад-

ках автори зважають на ясність як на темброву характеристику інструмента в умовах його реєстрового положення і динамічного відтінку [Bussler, 1879, p. 32; Reuter, 2002, s. 84]. Порівняно з Дж. Ф. МакКеем, німецькі автори прямо не пов'язують ясність з будовою вертикалі, хоча реєстрове положення і динаміка, які утворюють розуміння ясності, впливають на її виваженість.

У випадку, якщо тембр або комбінація тембрів знаходяться в певних акустичних умовах (висотне положення, динамічний відтінок) і мають власну горизонтальну лінію, яка впливає на якість вертикалі, до них можна застосувати поняття «щільність» (англ. *density*, фр. *plénitude*). Із нею такі автори, як Дж. Вагнер або Ш. Кьохлін, пов'язують декілька ключових аспектів оркестрування, зокрема повноту звуку, баланс між інструментальними групами та дублюванням. Щільність в оркеструванні, за Ш. Кьохліном, це розумне використання тембрів, продумане розташування акордів і ретельний баланс гучності, що забезпечує оптимальну музичну експресію [Koechlin, 1956, p. 13–14]. Він розділяє фізичну щільність, яка досягається завдяки використанню інструментів з насиченим тембром, а також фактурну, яка з'являється у результаті розташування акордів, дублювань і наявності контрапунктичного письма [Koechlin, 1956, p. 8–9].

Горизонтальний рух голосів створює рельєф фактури, через що вона стає насиченою і пружною. Цей ефект можна охарактеризувати поняттям «звучність» (англ. *sonority*, фр. *sonorité*, нім. *klangvolle/klangfülle*). В подібному ключі воно трактується в англійській праці Дж. Вагнера, але у його розумінні звучність залежить не тільки від руху голосів, а й у тому числі від їх тембрового забарвлення, реєстрового положення і навіть природного резонансу, що у деяких випадках робить його синонімічним поняттю «щільність» [Wagner, 1959, p. 7]. Таким же чином трактування звучності зустрічається в роботі українського композитора Д. Клебанова [Клебанов, 1972, с. 13].

Німецькомовні автори трактують звучність дещо прагматичніше: в обраних посібниках Л. Бусслера, Г. Рімана та К. Ройтера воно пов'язане з буттям звуку в усіх його фізичних характеристиках (потужності і тривалості) [Bussler, 1879, p. 23; Riemann, 1919, s. 16; Reuter, 2002, s. 16].

Французький композитор Ш. Відор застосовує поняття «звучність» (фр. *sonorité*) для позначення якості або особливої характеристики звуку інструмента. В описі звучності використано слова насиченість, ясність, м'якість або сила звуку, на які, в свою чергу, впливають конструкція інструмента, техніка гри та використані матеріали [Widor, 1904, p. 4]. У контексті оркестрування звучність стає ключовим чинником у створенні збалансованої і виразної фактури [Widor, 1904, p. 156].

Широким є трактування звучності у наступника Ш. Відора Ш. Кьохліна. Він послуговується цим терміном з метою докладного опису якості звуку, що видобувається різними інструментами, а також того, яким чином ці звуки інтегруються в оркестрову цілісність. Це центральне поняття оркестрування, що відсилає до якості звуку, продукованого інструментом або групою інструментів. Термін охоплює багато аспектів, як-то щільність (фр. *la plénitude*), сила (фр. *la force*), легкість (фр. *la légèreté*). Звучність залежить від різних факторів, а саме від оркестрового письма, техніки виконавської гри, динаміки, комбінацій різних тембрів. Звучність, в контексті міркувань автора, полягає у здатності заповнювати акустичний простір, змішуватися, виділятися чи створювати контрасти [Koechlin, 1956, p. 67].

Висновки та перспективи дослідження. Проаналізована еволюція понять інструментування та оркестрування в різних музичних традиціях, зокрема в англійській, німецькомовній, франкомовній, польськомовній та україномовній, дає розуміння про їх схожість і відмінності. Висвітлені ключові терміни (звук, тон, барва,

колерит, тембр, діапазон, регістр, звукова характеристика, комбінація, лінія, звучність, щільність, ясність, фактура), що формують сучасну систему оркестрування, мають загалом схоже трактування. Однак в їх розумінні є несуттєві відмінності, зумовлені еволюцією понять і певною традицією, в межах якої трактат, підручник чи посібник створювався.

Основні відмінності полягають в наступному:

1) Музичний звук та/або тон є комплексним значенням, яке включає багато характеристик (висотність, тривалість, гучність і тембр). Таким воно означене в американському, польському і українському музикознавстві. Німецькомовні джерела часто використовують два синонімічні терміни — *ton* і *klang*, де *klang* акцентує увагу на тембрових якостях звуку, тоді як *ton* є більш узагальненим терміном. У французькій традиції слово *son* (звук) відображає звукову якість інструмента, а *ton* — позначає висотний та ладовий аспект.

2) Тембр характеризує звук інструмента, визначаючи його індивідуальні якості. Він часто має метафоричні визначення і корелюється із барвою (англ. *tone color*, нім. *klangfarbe*). У німецькомовних джерелах тембр є суттєвою характеристикою, яка не тільки визначає окремих інструмент, але й різні метаморфози звуку, які досягаються виконавськими техніками. Французькі, польські та українські автори вважають, що тембр має свою характерність, а також додає емоційного та образного змісту твору.

3) Барва звуку (або колерит) визначається як характерне звучання тембру, або комплексне їх поєднання, що в результаті створює певну емоційну атмосферу. Також часто цей термін відображає результат певних комбінацій інструментів, що дають унікальне звучання. Трактування цього поняття є спільним в усіх музичних традиціях.

4) Фактура — це морфологічно оформлена фонічна оболонка, зареєстрована і по-своєму закріплена, зміст, спричинений структурою (за Д. Клебановим). В англійських джерелах фактура (*texture*) часто пов'язується з оркестровою структурою та розподілом музичних ліній. Німецькі автори звертають увагу на регістрові та темброві параметри, що впливають на щільність і ясність оркестрової фактури. У франкомовних джерелах акцентується на поєднанні інструментів і співвідношення між партіями при побудові фактури, розглядаються динамічні і темброві переходи. Польські автори трактують фактуру як спосіб організації звукових пластів, де кожен інструментальний голос взаємодіє з іншими. Концепція фактури Д. Клебанова розглядається як основа для створення художнього образу твору, і тісно пов'язана з тембром.

Класифікація оркестрової фактури є різноманітною і залежить від індивідуального підходу кожного з авторів. Вона також може ототожнюватися з музичним складом, або навпаки — чітко розмежовуватися із ним.

5) Ясність в оркеструванні (англ. *clarity*, польськ. *jasność*, нім. *klarheit/deutlichkeit*) є результатом визначеної організації звуків і структур за допомогою певних видів контролю (за Дж. Ф. МакКеем). Контролюючим фактором є узгодження ритму, гармонії і тембру, що в кінцевому результаті формує вертикаль фактури. Німецькі автори ясністю наділяють і характеристику окремих інструментів, їх регістрове положення і динамічну градацію.

6) Щільність в оркеструванні (англ. *density*, фр. *plénitude*) — це наявність горизонтальної лінії, яка формується перебуванням тембру або його (їх) комбінацій у певних акустичних умовах (висотному положенні, динамічному відтінку), що впливає на якість вертикалі. Англійські автори нею позначають насиченість оркестрового звучання, яка досягається використанням інструментів у різних регістрах і дублюванням партій. Французькі автори розглядають щільність як важливий пара-

метр оркестровки, який надає звучанню повноти, створює збалансовану і виразну фактуру.

7) Звучністю (англ. *sonority*, фр. *sonorité*, нім. *klangvolle/klangfülle*) є рельєф фактури, спричинений визначеним горизонтальний рухом голосів, внаслідок чого вона стає насиченою і більш пружною. В англійських й українських джерелах звучність залежить також від тембрового забарвлення і регістрового положення. Німецькі праці пов'язують звучність з потужністю і тривалістю звуку, французькі — із тембровими характеристиками інструментів, а також роботою з акустичним простором.

Перспективами дослідження є апробація системи понять як інструментарію аналізу оркестрування сучасних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Кассен Б. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей. Том перший. Київ: Дух і літера, 2011. 576 с.
2. Клебанов Д. Искусство инструментовки [Мистецтво інструментування]. Київ : Музична Україна, 1972. 202 с.
3. Клебанов Д. Лекції з інструментування. Харків : Естет Принт, 2019. 80 с.
4. Adler S. The study of orchestration. 3rd ed. New York : Norton, 2002. 846 p.
5. Berlioz H. Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Rev. 2. Paris : Schonenberger, n.d., 1855. 314 p.
6. Bussler L. Instrumentation und Orchestersatz einschließlich der Verbindung mit Vocal-, Chor- und Solosatz. Berlin : Carl Habel, 1879. 386 p.
7. Forsyth C. Orchestration. 2nd ed. New York : Dover, 1982. 965 p.
8. Hamilton C. A manual of orchestration: designed especially to enable amateurs to follow intelligently the performance of orchestral music. London : J. Cuewen & Sons, 1888. 124 p.
9. Instrumentation. The Britannica Dictionary. URL: <https://www.britannica.com/dictionary/instrumentation> (дата звернення: 07.11.2024).
10. Instrumentation. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/instrumentation> (дата звернення: 07.11.2024).
11. Koechlin C. Traite de L'Orchestration. Vol. 1. Etude des Instruments. Equilibre des Sonorites. Paris : Editions Max Eschig, 1954. 334 p.
12. Koechlin C. Traite de L'Orchestration. Vol. 2 Orchestration proprement dite. Paris : Editions Max Eschig, 1955. 444 p.
13. Koechlin C. Traite de L'Orchestration. Vol. 3. Ecriture des Divers Groupes. Paris : Editions Max Eschig, 1956. 320 p.
14. Koechlin C. Traite de L'Orchestration. Vol. 4. Suite du Precedent. Paris : Editions Max Eschig, 1959. 410 p.
15. Kreitner K. Instrumentation and orchestration. Grove Music Online. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404> (дата звернення: 07.11.2024).
16. McKay G. F. Creative Orchestration. 2nd ed. Boston : Allyn and Bacon, 1969. 241 p.
17. Orchestration. The Britannica Dictionary. URL: <https://www.britannica.com/art/orchestration> (дата звернення 7.11.2024).
18. Orchestration. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/orchestration> (дата звернення 7.11.2024).
19. Pawlowski J. Podstawy instrumentacji. Cz. 1. Smyczki i drzewo. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. 292 s.
20. Piston W. Orchestration. 5th ed. London : Victor Gollancz LTD, 1969. 477 p.

21. Read G. Thesaurus of orchestral devices. New York : Pitman Publishing Corporation, 1953. 662 p.
22. Reuter C. Klangfarbe und Instrumentation. Frankfurt-am-Meine : Peter Lang, 2002. 584 s.
23. Riemann H. Handbuch der Orchestrierung (Anleitung zum Orchestrieren). Berlin : Max Hesses Verlag, 1919. 118 s.
24. Rybnicki M. Vademecum instrumentacji. Warszawa : Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1987. 120 s.
25. Wagner J. Orchestration: A Practical Handbook. New York : McGraw-Hill Book Company Inc., 1959. 366 p.
26. Widor C. M. Technique de l'orchestre moderne. Faisant suite au Traité d'instrumentation et d'orchestration de H. Berlioz. Paris: Henry Lemoine & Co., 1904. 276 p.
27. Wielecki T. O Warszawskiej Jesieni. URL: <https://warszawska-jesien.art.pl/2023/o-festiwalu> (дата звернення 7.11.2024).
28. Wrobel F. Partytura na tle współczesnej techniki orkiestracyjnej. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1954. 351 s.

REFERENCES

1. Kassen, B. (2011). *Yevropeyskyi slovnyk filosofii: Leksykon neperekkladnostei. Tom pershyi [European Dictionary of Philosophy: Lexicon of Untranslatability. Volume One]*. Duch I litera, 576 p. [in Ukrainian].
2. Klebanov, D. (1972). *Iskusstvo instrumentovki [Art of instrumentation]*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 202 p. [in Russian].
3. Klebanov, D. (2019). *Lektsii z instrumentuvannia [Instrumentation lectures]*. Kharkiv : Estet Prynt, 80 p. [in Ukrainian].
4. Adler, S. (2002). *The study of orchestration*. 3rd ed. New York: Norton, 846 p. [in English].
5. Berlioz, H. (1855). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Rev. 2. Paris : Schonenberger, n.d. 314 p. [in French].
6. Bussler, L. (1879). *Instrumentation und Orchestersatz einschließlich der Verbindung mit Vocal-, Chor- und Solosatz*. Berlin : Carl Habei, 386 p. [in German].
7. Forsyth, C. (1982). *Orchestration*. 2d ed. New York : Dover, 965 p. [in English].
8. Hamilton, C. (1888). *A manual of orchestration: designed especially to enable amateurs to follow intelligently the performance of orchestral music*. London : J. Cuenen & Sons, 8 & 9 warwick lane, b.c. 124 p. [in English].
9. Instrumentation. The Britannica Dictionary. Available at: <https://www.britannica.com/dictionary/instrumentation> (accessed: 07.11.2024) [in English].
10. Instrumentation. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/instrumentation> (accessed: 07.11.2024) [in English].
11. Koechlin, C. (1954). *Traite de L'Orchestration. Vol. 1. Etude des Instruments. Equilibre des Sonorites*. Paris : Editions Max Eschig. 334 p. [in French].
12. Koechlin, C. (1955). *Traite de L'Orchestration. Vol. 2 Orchestration proprement dite*. Paris : Editions Max Eschig, 444 p. [in French].
13. Koechlin, C. (1956). *Traite de L'Orchestration. Vol. 3. Ecriture des Divers Groupes*. Paris : Editions Max Eschig, 320 p. [in French].
14. Koechlin, C. (1959). *Traite de L'Orchestration. Vol. 4. Suite du Precedent*. Paris : Editions Max Eschig, 1959. 410 p. [in French].

15. Kreitner, K. (2001). Instrumentation and orchestration. *Grove music online*. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20404> (accessed: 07.11.2024) [in English].
16. McKay, G. F. (1969). *Creative Orchestration*. 2d ed. Boston : Allyn and Bacon, 241 p. [in English].
17. Orchestration. The Britannica Dictionary. Available at: <https://www.britannica.com/art/orchestration> (accessed: 07.11.2024) [in English].
18. Orchestration. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. Available at: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/orchestration> (accessed: 07.11.2024) [in English].
19. Pawlowski, J. (1965). *Podstawy instrumentacji. Cz. I. Smyczki i drzewo*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 292 s. [in Polish].
20. Piston, W. (1969). *Orchestration*. 5th ed. London : Victor Gollancz LTD, 477 p. [in English].
21. Read, G. (1953). *Thesaurus of orchestral devices*. New York : Pitman Publishing Corporation, 662 p. [in English].
22. Reuter, C. (2002). *Klangfarbe und Instrumentation*. Frankfurt-am-Meine : Peter Lang, 584 p. [in German].
23. Riemann, H. (1919). *Handbuch der Orchestrierung (Anleitung zum Orchestrieren) 3. Auflage*. Berlin : Max Hesses Verlag, 120 s. [in German].
24. Rybnicki, M. (1987) *Vademecum instrumentacji*. Warszawa : Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 120 s. [in Polish].
25. Wagner, J. (1959). *Orchestration: A Practical Handbook*. New York : McGraw-Hill Book Company Inc., 366 p. [in English].
26. Widor, C. M. (1904). *Technique de l'orchestre moderne. Faisant suite au Traité d'instrumentation et d'orchestration de H. Berlioz*. Paris : Henry Lemoine & Co. 276 p. [in French].
27. Wielecki, T. (2001). *O Warszawskiej Jesieni*. Available at: <https://warszawska-jesien.art.pl/2023/o-festiwalu> (accessed: 07.11.2024) [in Polish].
28. Wrobel, F. (1954). *Partytura na tle współczesnej techniki orkiestracyjnej*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 351 s. [in Polish].

VOLODYMYR BOHATYROV

Bohatyrov, Volodymyr — PhD student of Music theory department, teacher of Composition and instrumentation department at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky national university of arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6946-0636>

izzbva@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.140.318664

THE CONCEPTIONAL SYSTEM OF ORCHESTRATION IN THE WORKS OF EUROPEAN AND AMERICAN AUTHORS OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Relevance of the study. A review of sources on the theory of orchestration is necessary because the knowledge of this art is extensive. This issue is complicated by the fact that each of the musical traditions (including English, American, French, German, Polish and Ukrainian) has its own terminological system, which may not always be consistent. Analysing the concepts of orches-

tration from the linguistic and historical perspectives allows us to form a unified system that can be used in educational and musicological discourse.

Main objective of the study is to analyze and systematize the basic concepts of orchestration and instrumentation in treatises and manuals written by composers and teachers, which representing different musical traditions. The **methodological** basis of the study is based on sourced research method (to study various sources on orchestration and instrumentation), the historical method (to determine the evolution of concepts within the orchestration system in various musicological studies), and the comparative method (to compare similar concepts in the English, German, French, Polish, and Ukrainian musical traditions).

Results and conclusions. The comparing of the concepts of orchestration in different musical traditions, specifically in English, German, French, Polish, and Ukrainian contexts reveals both similarities and differences in how key terms related to orchestration are understood. The terms such as sound, tone, color, timbre, range, register, texture, density, clarity, and sonority, which collectively form the modern system of orchestration. While these terms are generally interpreted similarly across different traditions, there are subtle differences rooted in the historical and cultural contexts in which the treatises, textbooks, and manuals were created. The main differences include how musical sound and tone are defined, with some traditions, like American, Polish, and Ukrainian, considering sound as a complex concept that includes pitch, duration, loudness, and timbre. In contrast, German sources distinguish between two terms, where «*klang*» emphasizes timbral qualities, and «*ton*» is a more general term. French sources, meanwhile, differentiate between «*son*» as the acoustic quality of an instrument and «*ton*» as referring to pitch and key. Timbral characteristics are crucial in German sources, which see timbre as a defining quality of an instrument and the various transformations of sound achievable through different techniques. French, Polish, and Ukrainian authors, however, often view timbre as adding emotional and expressive content to a piece. The term «*color*» refers to the unique acoustic atmosphere created by specific instrumental combinations, a definition that is shared across all traditions. Texture is another key concept analyzed, defined as the morphological structure of the music. While English sources often associate texture with orchestral structure and distribution of musical lines, German focus on register and timbre, which influence the clarity and density of orchestral texture. French authors emphasize the interplay between instruments and the relationships between their parts, including dynamic and timbral transitions. In Polish sources, texture describes as the organization of sound layers, with each instrumental voice interacting with others. The concepts of clarity, density, and sonority are also explored, with clarity being the result of organized sound and structural control, particularly through rhythm, harmony, and timbre. Density, on the other hand, refers to the saturation of orchestral sound, created by instrument combinations and register shifts, which enhances the quality of the sound. Finally, sonority refers to the richness and fullness of texture, influenced by the movement of voices and timbral qualities, particularly in terms of register and dynamic shading. The study concludes that while there are shared definitions, each tradition offers a unique perspective on orchestration, influenced by cultural, linguistic, and historical factors. These insights are valuable for both understanding and teaching orchestration, especially in the context of modern compositions. Future research could apply these concepts to analyze contemporary orchestral works, providing a tool for understanding current orchestration practices.

Keywords: orchestration, instrumentation, musical tone, timbre, orchestral color, color of sound, musical texture.