

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки

«До захисту допускаю»

завідувач кафедри музично-теоретичних
дисциплін та інструментальної підготовки,
професор

_____ А. І. Душний « _____ » _____ 2024 р.

**РОЗВИТОК ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОЛО ДУХОВИХ
ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ
СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ
СТОЛІТЬ**

Спеціальність 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)»

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

на здобуття кваліфікації – Вчитель музичного мистецтва, викладач
закладу фахової передвищої, вищої освіти

Автор роботи Шайко Тарас Сергійович _____

підпис

Науковий керівник кандидат педагогічних наук,
доцент Салій Володимир Степанович _____

підпис

Дрогобич – 2024

Захист кваліфікаційної магістерської роботи
«РОЗВИТОК ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОЛО ДУХОВИХ
ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ СИМФОНІЧНОГО
ОРКЕСТРУ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ»

Оцінка за стобальною шкалою: _____

Оцінка за національною чотирибальною шкалою: _____

Коротка мотивація захисту:

_____ <u>Голова ЕК</u> _____	_____	_____
дата	підпис	прізвище, ім'я

<u>Секретар ЕК</u> _____	_____	_____
	підпис	прізвище, ім'я

АНОТАЦІЯ

У магістерській роботі Т. Шайка розкрито питання, пов'язане з розвитком інструментального соло духових інструментів у контексті еволюції симфонічного оркестру XIX – початку XX століть. Визначено сутність поняття «оркестрова концепція» та з'ясовано фактори, що її формують. Доведено взаємозв'язок між еволюцією соло та розвитком оркестру. Проаналізовано фактори, які сприяли виникненню та розвитку соло духових інструментів в оркестрі. Систематизовано типи інструментального соло в музиці та вдосконалено категоріально-термінологічний апарат.

Автор продемонстрував рівень своєї наукової підготовленості та вміння самостійно проводити науковий пошук. Зміст магістерської праці в систематизованому вигляді зафіксував як вихідні передумови наукової роботи, весь її хід, а також отримані при цьому результати.

ANNOTATION

In the master's thesis of T. Shaiko, the issue related to the development of instrumental solo of wind instruments in the context of the evolution of the symphony orchestra of the 19th and early 20th centuries is revealed. The essence of the concept of "orchestral concept" is determined and the factors that form it are clarified. The relationship between the evolution of the solo and the development of the orchestra is proven. The factors that contributed to the emergence and development of the solo of wind instruments in the orchestra are analyzed. The types of instrumental solo in music are systematized and the categorical and terminological apparatus is improved.

The author has demonstrated the level of his scientific preparation and ability to independently conduct scientific research. The content of the master's work in a systematized form recorded as the initial prerequisites of the scientific work, its entire course, as well as the results obtained.

ЗМІСТ

Вступ	5
Розділ І. Історичний та методологічний підходи вивчення сольного виконавства	8
1.1. Визначення понять та категоріально-термінологічна база	8
1.2. Роль соло в оркестрових і позаоркестрових композиціях	21
Розділ ІІ. Концепція соло духових інструментів в оркестрі ХІХ – початку ХХ століть	33
2.1. Соло в оркестрових творах Л. Бетховена та Г. Берліоза	33
2.2. Соло в оркестрових творах кінця ХІХ – початку ХХ століття	55
Висновки	65
Список використаних джерел	69

ВСТУП

Актуальність теми. Оркестр є одним із найвизначніших явищ в історії культури. Дослідники симфонічної музики будь-якого композитора також вивчають і оркестр, оскільки зміни в оркестрових формах відображають не лише загальні тенденції розвитку музичного мистецтва, але й індивідуальні особливості трактування оркестрових аспектів кожним композитором. Під час аналізу симфонічних творів оркестр безперечно займає центральне місце. Проте, навіть у композиціях, написаних для окремих інструментів, можна помітити вплив оркестрових жанрів. Дослідження оркестру в цілому та окремих оркестрових прийомів триває майже два століття, але й сьогодні багато аспектів оркестрового дискурсу залишаються недостатньо вивченими. Це стосується таких тем, як особливості оркестрового мислення, специфічні прийоми оркестрового виконання, їх драматургічне значення та різниця в інтерпретаціях композиторів різних стилів.

Актуальність дослідження обумовлена тим, що соло духових інструментів, незважаючи на свою значну поширеність у симфонічній музиці, досі не було ґрунтовно розглянуто комплексно. Відсутні фундаментальні наукові роботи, що досліджують їх соло як специфічний спосіб оркестрового викладу, драматургічний елемент і засіб виразності. Таким чином, хоча соло широко використовується, досліджень цього явища вкрай мало.

Досі не встановлено чіткої залежності між поширеністю цього прийому та жанровими особливостями твору. Не проведено типологізації соло за його драматургічним значенням у композиції, зокрема щодо впливу на загальну структуру твору, ролі в розвитку музичного матеріалу, емоційно-образного змісту, посилення концертного ефекту та інших аспектів. Також не вивчені психологічно-емоційні та виконавсько-технічні аспекти інструментального соло духових інструментів у оркестрі. Тому детальне наукове дослідження соло, його трансформацій, взаємозв'язку та впливу розвитку соло і оркестру є нагальною потребою. Особливо корисним є аналіз соло духових інструментів у контексті

його типовості чи нетиповості для різних етапів розвитку оркестрового викладу. У цьому дослідженні воно розглядається не окремо, а інтегровано, як частина еволюції оркестру. Солістична роль в оркестрі розглядається як відображення процесів змін, що відбуваються всередині оркестрової концепції, зокрема в період XIX – початку XX століття. Розуміння соло і оркестру як взаємозалежних компонентів дозволить вирішити низку зазначених проблем.

Об'єктом дослідження є симфонічний оркестр у музичних творах європейських та українських композиторів XIX – початку XX століття.

Предметом дослідження є розвиток інструментального соло духових інструментів як відображення трансформації симфонічного оркестру зазначеного періоду.

Мета – окреслити конструктивний та виражальний функціонал інструментального соло шляхом вивчення закономірностей оркестрового викладу у симфонічних творах європейських композиторів XIX – початку XX століття, зокрема через еволюцію соло духових інструментів в оркестрі.

Завдання дослідження: визначити сутність поняття «оркестрова концепція» та з'ясувати фактори, що її формують; довести взаємозв'язок між еволюцією соло та розвитком оркестру; проаналізувати фактори, які сприяли виникненню та розвитку соло духових інструментів в оркестрі; систематизувати типи інструментального соло в музиці та вдосконалити категоріально-термінологічний апарат.

Методи дослідження. «Історико-компаративний» (для визначення відмінностей у підходах до оркестрового виконання загалом та техніки соло, зокрема, ролі оркестрового соло в драматургії композиції та його значення в творчості конкретного композитора); «аналітичний» (для виявлення основних тенденцій у розвитку соло в музиці, його систематизації, а також інтонаційно-драматургічної специфіки досліджуваних творів); «системний підхід» (для розгляду соло як складного явища, трактуючи його не як рідкісний технічний прийом, а як поширений засіб виразності); «міждисциплінарний підхід» (для

врахування у процесі дослідження психологічних, соціальних, філософських, культурних та інших аспектів).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, щоб здійснити спробу всебічно вивчити інструментальне соло духових інструментів в контексті еволюції симфонічного оркестру; довести взаємозв'язок між розвитком оркестру і соло духових інструментів; провести класифікацію соло в музиці.

Практичне значення дослідження. Систематизація та типологія соло духових інструментів у музиці дозволяє сприймати цей виразний засіб як широко поширений, а не випадковий або екзотичний прийом, що дає змогу поєднати історію оркестру з розвитком соло. Результати дослідження будуть корисними для виконавців, диригентів, музикознавців і композиторів.

Апробація дослідження відбулась шляхом оприлюднення головних положень дослідження на VIII-й міжнародній науково-практичній конференції «Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення», яка відбулась на факультеті початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. І. Франка 23-24 листопада 2023 р. та на засіданні кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

За тематикою магістерської роботи надруковано **1 публікацію**:

Шайко Т., Салій В. Роль соло духових інструментів у оркестрі Й. Брамса. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення : збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції* / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2024. С. 174–177.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів з підрозділами, висновків та списку використаних джерел, що містить 56 позицій. Загальний обсяг роботи – 74 сторінки.

РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПІДХОДИ ВИВЧЕННЯ СОЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Визначення понять та категоріально-термінологічна база.

Дослідження еволюції оркестру є складним і багатогранним питанням, тому науковці підходять до нього з різних перспектив. Виділяють чотири основні напрями вивчення цієї еволюції: через аналіз тлумачень понять «інструментування» та «оркестрування», через вивчення розвитку окремих музичних інструментів, їх історії та еволюції, через дослідження тембрових змін і завдяки аналізу того, як різні композитори трактують оркестр.

Поняття «інструментування» та «оркестрування» є невід’ємними складовими будь-якого дослідження, присвяченого оркестру, проте їхнє трактування залишається неоднозначним. Деякі дослідники сприймають ці терміни як синоніми, інші ж підкреслюють їхню різницю. Їх виникнення пов’язане з еволюцією «акомпанементу», до якого поступово додавалися різні «ефекти», зокрема оркестрові. З часом такі ефекти почали привертати все більше уваги, поступово ототожнюючись із самим акомпанементом, що й призвело до появи понять «інструментування» та «оркестрування». Існують два основні підходи до розуміння процесу адаптації музичного твору для оркестру: як суто технічної операції або як творчого акту. Проте лише незначна частина дослідників віддає перевагу використанню лише одного з цих двох термінів – «інструментування». «Інші ж розуміють «оркестрування» як процес відкриття тембрів композиторами із синтезуючим наповненням або ж у значенні техніка» [29, 14].

Вивчення оркестру неможливе без аналізу окремих інструментів у відповідному історичному, соціальному та культурному контекстах. Серед праць українських дослідників, присвячених появі, розвитку та еволюції музичних інструментів як у сольному, так і в ансамблевому чи оркестровому виконанні, варто зазначити: монографію В. Апатського [29, 15], яка досліджує появу духових інструментів у стародавньому світі та їхню трансформацію в різні історичні

епохи, зокрема цікаві спостереження про зміну ролі духових інструментів у процесі формування оркестру, а також дискусійні твердження щодо існування «оркестру» в стародавні часи; інформативну працю Р. Вовка [6], що детально описує становлення кларнета та його інтеграцію в симфонічний оркестр, де цей інструмент досяг статусу, рівного «концертуєчим флейті, гобою та фаготу»; статтю В. Громченка [11], присвячену перетворенню шалюмо на кларнет із акцентом на їхнє співіснування та формування кларнета в оркестрі Мангейму; дослідження Г. Лагдищука [24], яке розглядає тромбон і розвиток технік гри на ньому, хоча питання гри тромбона в оркестрі залишаються недостатньо висвітленими; монографію В. Посвалюка, яка пропонує глибокий аналіз становлення мистецтва гри на трубі, зокрема із широким використанням прикладів застосування цього інструменту в симфонічному оркестрі [28]. Дослідження тембру є невід'ємною частиною вивчення історії оркестру. Темброва драматургія, взаємодія тембру з образом, звучанням оркестру та формоутворенням постійно привертають увагу дослідників. Цей напрямок досліджень набув активного розвитку порівняно недавно, зумовленого появою значного обсягу музичних творів, які дали змогу систематизувати й узагальнити аналіз тембрової складової симфонічної музики. В українському музикознавстві варто відзначити праці: Ю. Іщенка [29, 16], який досліджує зв'язок між тембром і оркестровим стилем композитора, вводячи поняття «темброве диференціювання» та «темброве інтегрування»; М. Денисенко у своєму дисертаційному дослідженні модальності тембрів трактує тембр як «ключовий чинник композиційної та драматургічної логіки» [13, 3]; О. Жаркова [29, 17], який аналізує драматургічні функції тембру, підкреслюючи його здатність «наочно» демонструвати «рух оркестрування». Думка про те, що соло забезпечує «індивідуальне» звучання, тоді як груповий тембр створює «узагальнений», об'єктивний характер подачі матеріалу, залишається справедливою і відображає важливу роль тембру в оркестровій драматургії [29, 17].

Цікаво, що європейські дослідники під час аналізу оркестру часто застосовують термін *«оркестрова концепція»*, охоплюючи ним значну кількість творів різних композиторів. Основна відмінність між *«оркестровою концепцією»* та *«оркестровим стилем»*, на нашу думку, полягає у ширшому значенні, яке надається *«концепції»*. Вона сприймається як сукупність характеристик, притаманних багатьом композиторам, і більшою мірою пов'язується з немусичними чинниками, відображаючи загальний культурний і соціальний зріз певної епохи. Натомість *«оркестровий стиль»* має індивідуальний характер і відображає особливості, притаманні конкретному композитору. Стиль концентрується на унікальному використанні прийомів, технік і засобів виразності, що робить його більш специфічним і менш абстрактним порівняно з концепцією. Таким чином, в рамках однієї оркестрової концепції можуть співіснувати різні оркестрові стилі, які додають їй багатогранності.

Дослідження оркестрової концепції можна поділити на два основні напрями:

1. *Фокус на одному аспекті.* У межах цього підходу популярними є такі підходи: аналіз трансформації композиторського мислення у взаємодії оркестрового й фортепіанного способів мислення, з акцентом на вплив кожного на трактування оркестру (А. Хутченс, Ж. Ж. Веллі, Р. Лейбовіц). Ці дослідники визначають залежність між трьома складовими: еволюцією музичних інструментів (переважно духових), її впливом на оркестрове мислення, та формуванням нових принципів оркестру. Вони вбачають зміну оркестрової концепції як наслідок цих процесів. А. Хутченс, зокрема, пов'язував концепцію з етапами протиставлення оркестрового і фортепіанного мислення, підкреслюючи їхню трансформацію як основу формування нової концепції; Вивчення оркестру в контексті суспільних змін (Дж. Стауфер, А. Хутченс), де наголошується на соціалізації композитора та зміні функцій оркестру в суспільстві; Аналіз оркестру крізь призму класичних і романтичних підходів (Дж. де Торне) або тембрального

спектру (К. Губо). Останній трактував оркестрову концепцію як синтез науки (знання інструментів і їх можливостей) і творчості (естетичне оркестрування та імплементація ідей у партитуру). На думку К. Губо, кожна нова оркестрова концепція постає як «сузір'я композиційних і інституційних практик», що робить його підхід найбільш комплексним і цілісним [41, 159].

2. *Комплексний аналіз із заміною терміна.* У цьому напрямі термін «оркестрова концепція» часто замінюється іншими, а дослідження охоплюють ширший спектр характеристик. Ж. Ж. Веллі також інтерпретував оркестрову концепцію як поєднання технічних і естетичних елементів, де композитор втілює свої ідеї в оркестрі. Особливістю його підходу є визнання розмаїття факторів, які впливають на еволюцію концепції, на відміну від однобічності, яку припускали інші дослідники.

Серед українських дослідників варто виділити праці В. Апатського, С. Бородавкіна, О. Войтенка та С. Коробецької. В. Апатський зосередився на історії духових інструментів, розглядаючи їх еволюцію як невід'ємну частину розвитку оркестру. Він висловлював думку, що оркестрові колективи існували вже за часів Стародавньої Греції, зазначаючи, що вони включали «майже всі відомі тоді інструменти» [29, 19]. Однак ця позиція є дискусійною, адже відсутнє уточнення кількісних і якісних характеристик, які визначають ансамбль як оркестр. Схожі припущення висловлював і С. Бородавкін [29, 19], хоча його погляди часто супроводжувалися полемікою. Він присвятив свої дослідження оперному оркестру, зокрема активно дискутував із А. Карсом. Основна увага зосереджувалася на оцінці тембрових особливостей докласичного оркестру, які він називав «недосконалими». Бородавкін критикував позицію Карса, вважаючи її «обмеженою, зумовленою часом написання» [5]. О. Войтенко торкався історичної ретроспективи оркестру, пропонуючи цікаві спостереження щодо переломних моментів у його еволюції [29, 20]. С. Коробецька досліджувала оркестровий стиль, представивши найбільш повне монографічне дослідження з цього питання

в українському музикознавстві [22]. Хоча в її роботі термін «оркестрова концепція» не використовується в узагальнюючому сенсі, структура аналізу оркестрових стилів композиторів є логічною та послідовною. Деякі критики, однак, зауважують певну «сухість» викладення матеріалу.

Ці праці демонструють відмінності між «західним» і «східним» підходами до періодизації оркестру. Важливим є не лише спосіб визначення періодів, але й зміст, вкладений у відповідні терміни. Термін «оркестрова концепція» є особливо влучним, адже охоплює широкий спектр чинників, які комплексно впливають на еволюцію оркестру. У науковій літературі «оркестрова концепція» найчастіше інтерпретується як сукупність ідей, поглядів та систем, що формують цілісний підхід до оркестру. Єдиного трактування цього терміна не існує. Найточнішими є погляди Ж. Ж. Веллі та Е. Долана, які визначають «концепцію оркестру» як узагальнений синтез різноманітних чинників. Зосередження лише на одному аспекті (навіть визначальному) для кожного історичного етапу є недостатнім. Комплексний підхід, що враховує соціальні, історичні, музичні та технологічні складові, дозволяє глибше зрозуміти еволюцію оркестру.

Таким чином, *оркестрова концепція* є цілісною системою уявлень про оркестр, характерною для певного періоду його розвитку і сформованою під впливом комплексу музичних і немусичних чинників. Вона відображає практичне розуміння оркестру як унікального явища в музичному мистецтві, яке виникає в суспільстві протягом визначеного часу. Це розуміння ґрунтується на спільних або схожих підходах до основних принципів функціонування оркестру.

Кожна оркестрова концепція виникає в результаті впливу взаємопов'язаних музичних і немусичних факторів. Композитори, що працюють у межах однієї концепції, привносять індивідуальне бачення, проте ці відмінності не настільки суттєві, щоб поставити під сумнів єдність концепції. Якщо ж відбувається формування принципово нового бачення оркестру, можна говорити про руйнування основ попередньої концепції та появу нової.

Зміна оркестрової концепції є масштабною трансформацією, яка змінює сприйняття оркестру, його роль у суспільстві, основні техніки та функції як окремих інструментальних груп, так і оркестру загалом. Цей процес спричиняє перехід на новий етап еволюції оркестру. При цьому можливе співіснування старого й нового у вигляді ієрархії або паралельних систем, що нерідко гармонійно взаємодіють.

Кожна оркестрова концепція формувалася під впливом сукупності музичних і немусичних чинників. Оркестр завжди існував у певному історичному контексті, залежав від соціальних інституцій, розвитку суспільства, становлення наук, домінуючого мистецького напрямку та інших факторів. Ці впливи взаємодіяли з оркестровими техніками, музичними технологіями, розвитком жанрів оркестрової музики та музично-драматичним мистецтвом. Довгий час оркестр залишався залежним від опери, тому її вплив завжди відчувався. Отже, зміна оркестрової концепції могла відбутися лише за одночасного впливу комплексу різноманітних чинників, які необхідно розглядати як єдину багатоскладову систему, що визначає еволюцію оркестрових концепцій.

Серед немусичних чинників найважливішими були суспільно-історичні події та розвиток філософії. Інструментальну базу оркестру слід вивчати на стику музичних і технічних наук, зміну ролі оркестру в суспільстві – на межі музики й соціальних наук, а домінуючий мистецький напрям – у контексті взаємодії різних видів мистецтва.

Першими серед немусичних чинників, що впливали на зміну оркестрової концепції, були суспільні потрясіння та трансформації соціуму. Зміни в суспільстві позначалися й на статусі музиканта, що відображалось у розвитку оркестру. З'явилися нові поєднання ролей, такі як композитор-диригент, композитор-критик і композитор-виконавець. Особливо поширеним тривалий час залишався останній варіант, тоді як композитор-диригент і композитор-критик стали характерними для романтичної епохи. Таке поєднання функцій мало й

практичну вигоду, дозволяючи композиторам вносити правки до своїх творів під час репетицій (наприклад, Ф. Ліст, Б. Сметана).

Зміна естетичних ідеалів, що панували в суспільстві, спричиняла еволюцію у сприйнятті музики, її виконанні та трактуванні таких аспектів, як яскравість, експресія, контрастність, конфліктність, темброве багатство та колорит. Також, зазнавала постійного розвитку і філософська думка, залишаючи свій відбиток на трактуванні оркестру. XVIII століття було позначене впливом філософії Просвітництва, яка визначила світогляд тієї епохи. Зміни у філософському мисленні, як безпосередньо, так і опосередковано, впливали на уявлення про оркестр не лише наприкінці XVIII століття, але й у наступні періоди. Зокрема, ранньоромантична концепція оркестру також мала філософське підґрунтя, що розвивалося паралельно з мистецькими процесами, випереджаючи їх у деяких аспектах.

Функціонування оркестру в суспільстві зазнавало значних змін із самого початку його існування. Ранні оркестри мали несамостійний характер і діяли при дворі, палаці монарха, навчальних закладах чи храмах, тобто були оркестрами «при чомусь». Водночас варто згадати «колегіуми музики» – незалежні об'єднання музикантів у деяких європейських містах. До середини XVIII століття основними функціями оркестру були акомпанемент у церкві та опері, причому опера займала важливіше й більш різноманітне місце.

Посилення ролі оркестру логічно призвело до будівництва концертних залів у таких містах, як Лондон, Париж, Лейпциг і Гамбург наприкінці XVIII століття. Зросла також популярність приватних оркестрів, які певною мірою мали своє коріння в «24 скрипках короля» Людовика XIII. Як зазначає Е. Долан, кінець XVIII століття став переломним моментом в історії музики, відкривши «еру піднесення оркестру» [41, 159].

Таким чином, суспільні події впливали на оркестр як через філософські ідеї (опосередковано), так і через конкретні зміни, такі як будівництво концертних залів і зростання популярності оркестрової музики (безпосередньо). Тому

немузичні чинники слід розглядати як вагомні елементи, що формують узагальнене уявлення митців про оркестр. Вони не лише впливають на його сприйняття, але й сприяють трансформації цих уявлень, що зрештою веде до виникнення нової оркестрової концепції.

Серед музичних чинників ключову роль відігравали розвиток виконавської майстерності, зокрема диригентської, а також інтенсивні та екстенсивні процеси в оркестрі. Музичні чинники можна розділити на кілька груп: ті, що перебувають на межі музики й технологій, музики та наук (естетики, культурології), музики та інших мистецтв, а також власне музичні – такі як спеціальні прийоми оркестрування, розвиток музичних жанрів тощо [29, 25].

Інтенсивні процеси охоплюють різноманітні оркестрові техніки (наприклад, дублювання, перегукування, tutti-техніку, solo-техніку, функціональний перерозподіл інструментальних груп) та їхнє переосмислення композиторами в оркестрових композиціях. Екстенсивні процеси, своєю чергою, стосуються змін у складі оркестру та збільшення кількості інструментів.

Конструктивні вдосконалення духових інструментів стали своєрідним поєднанням мистецтва й технологій, що сприяло зміні підходів до оркестру. Ці зміни розширили технічні можливості інструментів, посилили їхню виразність і здатність передавати індивідуалізовані художні образи. У результаті кожен тембр-інструмент набув більшої значущості, а роль соліста всередині оркестру стала настільки вагомою, що він міг конкурувати із солістом поза оркестром.

На стику естетики, культури та музики слід розглядати зростання ролі національної складової у формуванні оркестрової концепції, що стало особливо помітним починаючи з епохи романтизму. Ця тенденція значною мірою сприяла розвитку оркестрового соло: національний колорит можна було підкреслити як на рівні загальної оркестрової палітри, так і через використання тембрових відтінків, характерних для певної національної культури.

Зміни в складі інструментів оркестру яскраво відображали перехід від старої концепції до нової. Відмова від basso continuo призвела до виключення

клавесину та органа з оркестрового складу, що стало символом завершення барокової епохи та виникнення нового типу оркестру. Перехід від XVII до XIX століття ознаменувався утвердженням нових або маловідомих раніше інструментів в оркестрі. Зокрема, кларнет, який з 80-х років XVIII століття спочатку не так впевнено, а з часом все більше здобував своє місце в оркестровій практиці.

Усі так звані «чисті» музичні чинники тісно пов'язані з типічними оркестровими техніками, які відображають два види трансформації: екстенсивні (через зміни в складі оркестру) та інтенсивні (завдяки вдосконаленню наявних можливостей). Це значною мірою вплинуло на зміну оркестрової концепції.

Серед важливих чинників впливу на оркестр варто відзначити оперу. Процес посилення незалежності оркестру відбувався поступово, починаючи з півночі і до півдня Європи, що створювало непрямий вплив оперного мистецтва на оркестр. В Італії, де голос традиційно мав пріоритет, оркестр залишався в ролі акомпаніатора значно довше, ніж в інших країнах. У Франції, де оперна вистава завжди включала балет, оркестрова інтермедія органічно стала частиною виконання. Що стосується безпосереднього впливу опери на розвиток оркестру, варто зазначити, що протягом двох століть оркестр і опера розвивалися паралельно, причому оркестр не був самостійним, а еволюціонував у контексті оперного театру. Більшість відомих сьогодні оркестрових ефектів, таких як *pizzicato* чи *tremolo*, були вперше використані в оперному оркестрі. Таким чином, оперний оркестр став важливим фактором для розвитку інструментального соло і значно вплинув на формування тембрових характеристик.

Розвиток програмної музики та зміна її трактування відкрили великі можливості для подальших змін у інтерпретації оркестру та інструментального соло. Адже композиції, які не просто пов'язані з місцем їх створення, а й відображають дух країни, особливості ментальності та характеру нації, сприяли розквіту пошуків нових барв в оркестровому звучанні [29, 29].

Розширення програмності однозначно вплинуло на роль соло в оркестрі: персонаж «активував» звучання інструмента, що дозволяло створювати у слухача певний музичний образ. Персоніфікація через гру соліста, а також відмова від колективного виконання партії персонажа групою інструментів, зробила акцент на виразному тембровому забарвленні окремого інструмента. Це значно підвищило значення інструментального соло, яке стало важливим прийомом у музичному викладі та сприяло виникненню нової якості звучання оркестру в цілому.

Отже, склалася взаємозалежність: з одного боку, розвиток інструментів, поява програмної музики та зростання уваги до колориту сприяли виникненню соло в оркестрі. З іншого боку, саме соло, яке поступово ставало більш характерним прийомом, змінювало звучання оркестру, впливало на баланс між оркестром, групою та солістом і ставало «відображенням» змін у концепції оркестру в цілому.

Комбінація численних музичних та немусичних факторів призводила до нового розуміння оркестру композиторами, формуючи наступну концепцію. Програмність, реформи інструментів, що відкривали нові виразні та технічні можливості, зміна ролі тембру як інструменту музичної виразності, а також трансформація «системи координат» між індивідумом і соціумом у філософії – усе це сприяло розвитку соло в оркестрі, яке стало відображенням самої оркестрової концепції.

Ключовими подіями, що сприяли суттєвим трансформаціям оркестру, є: суспільні зміни, що призводили до модифікації функцій оркестру; формування нових філософських концепцій та їх розвиток; зміна художніх напрямів в мистецтві; музичний театр; важливі етапи розвитку музичних інструментів, екстенсивізація оркестру через зміну інструментального складу, розвиток виконавської майстерності; інтенсивізація оркестрового звучання завдяки перерозподілу інструментальних груп; розвиток спеціальних оркестрових технік.

Зміна оркестрової концепції неминуче призводить до трансформації самого оркестру. Цей процес безпосередньо впливає на внутрішні техніки – специфічні прийоми, властиві саме оркестровому виконанню. Соло займає серед них особливе місце. Однак комплексний підхід до соло як унікального оркестрового явища, аналіз його драматургічної ролі, типологія різних видів соло, а також дослідження тривалого процесу формування соло в контексті еволюції оркестру на сьогоднішній день практично відсутні. Оркестрові техніки загалом та техніка соло зокрема найкраще відображають не лише індивідуальні трактування оркестру конкретними композиторами, а й загальні еволюційні процеси, що відбуваються в оркестровій музиці.

«Соло» в музичному мистецтві має різноманітні трактування. Основні підходи можна поділити на два: соло як специфічний технічний прийом оркестрування (тобто використання соло в сенсі оркестрування) та соло як засіб емоційно-виразного вираження (тобто сенс і значення використання соло) [29, 31]. С. Коробецька вважала, що одноголосне викладення матеріалу на початку великих симфонічних творів є представленням «головної тези-ідеї твору» [22, 76]. Хоча цей підхід є лише одним із варіантів функції початкового соло, інші дослідники рідко звертали на нього увагу.

Така різниця в розумінні соло обумовлена його багатогранною та складною функціональністю. У соло поєднуються технічні та виразні аспекти, тому його варто сприймати як синтетичне явище. Однак це поєднання двох взаємопов'язаних складників є лише основою для подальшого розвитку. Технічний аспект соло може проявлятися в двох площинах — локальній та загальній. З одного боку, соло є специфічною оркестровою технікою, поряд з перегукуванням голосів, дублюванням тощо. Це нижчий, технічний рівень функціонування соло, при якому його вплив обмежений і прийом використовується нерегулярно. У таких випадках логічно говорити про «соло-техніку», «техніку соло», «прийом соло» тощо. Яскравими прикладами є випадки,

коли соло без супроводу використовується для створення найбільш тихого звуку в оркестрі, наприклад, на останньому етапі *diminuendo*.

Інший варіант соло як технічного прийому полягає в максимальному розрідженні звучання на початку *crescendo* в оркестрі, коли соло стає точкою відліку для наступного збільшення звучання. З іншого боку, соло може перетворюватися на елемент, що впливає на весь оркестр. Таке соло здатне посилювати або нівелювати контрасти між великими масами інструментів (*tutti*) та меншою кількістю інструментів (*solo*). Протиставлення *tutti* і *solo* створює максимальний контраст. Ці коливання в звучанні не тільки змінюють об'ємність і просторовість, але й впливають на тембр і характер звучання оркестру загалом, синтезуючи технічний та виразний аспекти. У цьому контексті соло виступає як елемент, що об'єднує оркестр завдяки своєму впливу на загальне звучання.

Дуже важливим і впливовим є діалектичний перехід від кількості до якості. Якщо в оркестровому стилі Р. Шумана соло не є характерним, то кожен випадок його використання заслуговує на увагу. Рідкість соло зумовлена ставленням композитора до нього як до одного з аспектів внутрішньої оркестрової техніки. Відсутність переходу до категоріального рівня пов'язана з тим, що соло використовувалося локально, обмежено і нерегулярно.

З огляду на вище наведене, вживання термінів «техніка», «прийом» щодо соло в деяких випадках, а також «загальнооркестровий чинник» в інших, відображає різні аспекти цього явища. «Система соло» означає наявність великої кількості соло у конкретному творі, що утворює розгалужену структуру. Використання латиниці або кирилиці для написання (*solo*, соло) залежить від контексту: якщо мова йде про окреме виділення інструмента в оркестрі, застосовується латинський правопис, тоді як у загальному значенні, як узагальненому понятті, використовується кирилиця.

Для систематизації інструментального соло необхідно проаналізувати випадки його використання в музиці, розподіливши їх на дві основні категорії:

1. «Соло» стосовно одного інструменту без супроводу інших інструментів.

2. «Соло» стосовно одного інструменту в ансамблі або оркестрі.

Перша категорія розподіляється на дві групи:

1) інструменти, для яких характерним є звучання без супроводу: інструменти оздоблювальної групи (фортепіано, орган), народні інструменти (баян, акордеон), штучні інструменти (синтезатор) тощо.

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

Особливий випадок – соло як уточнення. Воно може застосовуватись до інструментів обох підгруп, щоб підкреслити використання лише одного інструменту без залучення інших. Таке підкреслення може бути виконано редактором або автором [29, 37].

Друга категорія стосується випадків використання терміну «соло» в оркестрових творах і також поділяється на дві групи:

1. Позаоркестрове соло – коли соліст не є частиною оркестру (екстра-соло):

1) інструмент-дублер екстра-соліста відсутній в оркестрі;

2) інструмент-дублер екстра-соліста є в оркестрі як звичайний інструмент.

2. Оркестрове соло – коли соліст є частиною оркестру (інтра-соло):

1) абсолютне соло – гра на інструменті без участі інших оркестрантів;

2) солюючий інструмент – гра на інструменті з акомпанементом інших оркестрових інструментів;

3) соло-імпровізація – гра на інструменті в джазовому оркестрі з демонстрацією екстремальних регістрів, технічних прийомів або тембрових ефектів;

4) подвійне (потрійне) соло – кілька однакових інструментів, що грають в унісон або октаву без супроводу;

5) *quasi* соло – гра на інструменті на тлі іншого інструмента або групи інструментів, де його тембр є підлеглим і не яскравим.

1.2. Роль соло в оркестрових і позаоркестрових композиціях.

Перша категорія використання соло включає гру на одному інструменті поза ансамблем, хором або оркестром, тобто без акомпанементу. В залежності від того, наскільки типова для конкретного інструмента гра без супроводу, випадки поділяються на дві групи. У першій групі – інструменти, для яких сольне виконання без супроводу є типовим, а участь у оркестрі менш поширена, хоча й можлива. У другій групі – інструменти, де гра без супроводу є можливою, але значно частіше ці інструменти використовуються в ансамблі чи оркестрі.

Важливо зазначити, що класифікація інструментів не базується лише на одному чиннику. Наприклад, розмір звуку органа і клавесина значно різняться, і це могло б вплинути на їх поділ на різні групи. Однак історично склалося так, що обидва ці інструменти переважно виконували сольні партії поза оркестром. Таким чином, розмір, тембр, техніка гри, історичний контекст, час виникнення та виконавська практика – всі ці чинники взаємно впливають на розподіл інструментів до відповідних груп, вказуючи на їх типову чи нетипову роль в оркестровій музиці.

Що стосується ансамблів, то ситуація може бути іншою. Наприклад, фортепіано є дуже популярним у складі тріо, квартетів, квінтетів, зазвичай у поєднанні з інструментами струнної групи, але не обмежується тільки ними. Водночас фортепіано в оркестрі є досить рідкісним явищем, і в ХХІ столітті його роль у складі оркестру залишається нетиповою. Твердження «фортепіано – це соліст» викликає очевидні асоціації, які зумовлені порівняно пізньою появою цього інструмента (відносно оркестру), великими розмірами рояля в порівнянні з традиційними оркестровими інструментами та, головним чином, постійним трактуванням композиторами фортепіано як самодостатнього і незалежного інструмента. Тому низка акустичних, психологічних, історичних та виконавських факторів пояснює його нетиповість у складі оркестру.

Орган також є рідкісним інструментом у складі оркестру. У порівнянні з фортепіано, він ще рідше включається до ансамблів через можливі

невідповідності розміру та потужності звучання з іншими інструментами. Однак такі поєднання іноді трапляються, причому в таких випадках орган часто виконує роль заміни оркестру.

Клавесин має протяжну історію співіснування з оркестром. До середини XVIII століття він був постійним його учасником, забезпечуючи характерний тембровий колорит і скріплюючи гармонічну вертикаль. Використання клавесина в оркестрі було обмеженим і функціонально одноманітним. У другій половині XVIII століття інструмент майже повністю зник зі складу оркестру. Однак у XX столітті клавесин пережив своєрідне відродження, набувши ширшого спектру функцій в оркестровій музиці. Його гнучкість значною мірою зумовлена компактними розмірами та струнно-щипковим звучанням, яке не створює яскравого контрасту з оркестром, маючи певну схожість із арфою. Завдяки цим особливостям клавесин залишається можливим елементом оркестрової палітри.

До першої групи також належать інструменти зі слабким звучанням, як-от мандоліна, гітара, поштовий ріжок, а також різні народні інструменти, які рідко входять до складу симфонічного оркестру. Це пов'язано зі значним тембровим контрастом порівняно з типовим звучанням оркестру та складністю їх органічного впровадження в узгоджену й усталену оркестрову систему. Проте є приклади використання гітари чи мандоліни в оркестрі для створення унікальної атмосфери у творі.

Через слабкість їх звучання ці інструменти можуть бути чітко розпізнані слухом лише за умов прозорого оркестрування або за участі повноцінної групи гітар у складі оркестру. Останнє потребувало б перегляду функцій усіх оркестрових груп. Тому їх застосування здебільшого пов'язане зі стилізацією або створенням певної художньої атмосфери. Щоб підкреслити рідкісний тембр на фоні традиційного оркестрового звучання, такі інструменти використовуються переважно в сольному виконанні або з прозорим акомпанементом, який не заглушає їх звучання. Мандоліна, зокрема, частіше асоціюється з оперним жанром, де її застосування обумовлене конкретними сценічними ситуаціями.

Проте цей інструмент, як і інші рідкісні, зустрічається не лише в опері, а й у програмній симфонічній музиці, додаючи їй характерного колориту.

Таким чином, включення фортепіано, органа, клавесина, мандоліни чи іншого рідкісного інструменту в оркестр зазвичай передбачає їхнє виконання переважно в ролі соліста.

Друга група першої категорії соло є значно численнішою, оскільки до неї належить більшість оркестрових інструментів. Рівень «сольності» цих інструментів варіюється залежно від різноманітності технік гри, їхніх технічних і виразних можливостей, а також потенційних тембрових ефектів, які допомагають уникнути одноманітності звучання. Через це струнні інструменти частіше використовуються для виконання соло порівняно з духовими чи ударними. Особливу роль відіграє здатність інструмента виконувати подвійні ноти чи акорди, діапазон його звучання, темброва стійкість, яка не втомлює слухача, і, зрештою, фізична можливість виконавця грати тривалий час.

Окремий випадок застосування терміна «соло» пов'язаний із уточненням відсутності акомпанементу для інструмента, який зазвичай супроводжується (в ансамблі або оркестрі). Це уточнення може бути: внесене редактором – як вказівка у нотних виданнях, що не є обов'язковою, але зустрічається в підзаголовках окремих редакцій творів; належати самому композитору – авторові твору.

У першому випадку термін «соло» використовується редактором для позначення творів, у яких інструмент грає без супроводу, шляхом додавання цього уточнення до назви твору.

Другий варіант застосування терміна «соло» як підкреслення або уточнення відображає авторський задум композитора. У таких випадках слово «соло» стає частиною назви твору, підкреслюючи концептуальну ідею. Наприклад, у назві «Соната для кларнета соло» термін викликає запитання: чому це саме соната і навіщо додано «соло», якщо кларнет і так грає самотійно? Це можна пояснити тим, що слово «соната» підкреслює серйозність і глибину твору. Завдяки

інтенсивності музичного розвитку та багатству образів, твір виправдовує таку назву [29, 44].

Можна уявити собі й концерт для одного лише інструмента соло — усе залежить від масштабу задуму і його реалізації. Слово «соло» у назві виконує символічну функцію, акцентуючи увагу на інструменті, який самостійно здатний створити настільки багатогранну звукову картину, що вона інколи перевершує можливості цілої групи інструментів. Таким чином, виникає певне протиріччя: з одного боку, соната має глибину розробки ідей, а з іншого – увесь драматизм і насиченість викладено лише одним інструментом.

Отже, використання терміна «соло» у таких контекстах підкреслює лідерську роль інструмента, відсутність акомпанементу, а також відображає символічне бачення композитора. Однак таке «соло» не є обов'язковим і залежить від офіційної назви твору та суб'єктивного відчуття музичного редактора.

Другу категорію становлять приклади використання соло в оркестрових творах, які поділяються на два типи: позаоркестрове (екстра-соло) та оркестрове (інтра-соло). Екстра-соло передбачає участь інструмента, який не входить до складу оркестру і виступає як провідний елемент або рівноправний учасник музичного діалогу. Незалежно від стилю чи композиторського підходу, основним завданням є збереження виразності тембру соліста на тлі оркестру. Це особливо характерно для жанру інструментального концерту, хоча не обмежується лише ним.

Акцентування тембру екстра-соліста досягається завдяки фізичним і оркестровим засобам. До фізичних належить розташування виконавця на авансцені (виняток – органіст, який зазвичай перебуває у глибині), що дозволяє слухачам спостерігати за його рухами й артикуляцією. Оркестрові засоби включають регулювання динаміки, щільності супроводу, виділення за допомогою регістрів, фактури, агогіки тощо. Завдяки цим прийомам тембр соліста не втрачає своєї індивідуальності на тлі оркестру, якщо тільки поглинання соло не є свідомим художнім задумом.

Особливістю екстра-соло є його сталість: обраний провідний тембр залишається незмінним до завершення твору, визначаючи статус запрошеного виконавця. Трамбування екстра-соліста значною мірою залежить від наявності інструмента-дублера у складі оркестру. Якщо дублера немає, як, наприклад, у випадку фортепіано (а також, рідше, акордеона, гітари чи синтезатора), завдання композитора значно спрощується. Контрастний тембр соліста природно виділяється за умови грамотного оркестрування. Наявність дублера у складі оркестру ускладнює задачу і вимагає від композитора пошуку додаткових рішень. Один із прикладів – концерти для валторни В. А. Моцарта, де оркестрові валторни вимикаються під час гри соліста. Це забезпечує чіткий тембровий контраст, оскільки тембр соліста залишається виразним, а рідкісні вступи оркестрових валторн створюють лише легкий стереофонічний ефект через їх розташування в глибині сцени.

Проте вирішення цієї проблеми не завжди можливе. Наприклад, у концертах для скрипки з оркестром неможливо виключити оркестрові струнні, особливо скрипки, які є основою звучання симфонічного оркестру. Вихід полягає у розмежуванні функцій соліста й оркестру: протиставленні тематичного і нетематичного матеріалу, використанні динамічних, регістрових і тембрових контрастів між сольним і ансамблевим звучанням, а також застосуванні спеціальних звукових ефектів. Одним із рішень є вилучення з оркестру «занадто» яскравих інструментів, що можуть відволікати увагу слухача. Наприклад, у Скрипковому концерті Й. Брамса виключено дзвіночки та челесту. Іншим прийомом є акцентування духових інструментів, що підсилює тембровий контраст і сприяє виділенню скрипки-соліста на їх фоні. Таке рішення особливо помітне у повільних частинах скрипкових концертів Й. Брамса, де дерев'яні духові стають основою супроводу.

Цей підхід часто використовується саме в повільних частинах творів, оскільки в них контрасти тембрів краще сприймаються. Повільний темп дає слухачеві можливість зосередитися на різниці звукових барв і насолоджуватися

мелодією одночасно у двох площинах – сольній і оркестровій. Цікаво, що акцентування нового для оркестру тембру, такого як кларнет, також часто пов'язане з повільними частинами. У Першому фортепіанному концерті та Другій симфонії Л. Бетховена кларнет набуває сольної ролі саме у повільних частинах, тоді як у швидких крайніх частинах він виконує допоміжні функції. У швидкому темпі кларнет зазвичай інтегрується в ансамбль дерев'яних духових, бере участь у *tutti*, але солює переважно у повільній частині, підкреслюючи її ліричний характер.

Зворотна ситуація виникає, коли йдеться про інструмент, що виступає у складі оркестру. Оскільки в інструментознавстві єдиний термін «соло» використовується як для позначення виконання провідного голосу за наявності акомпанементу, так і для гри одного інструмента без супроводу, постає потреба чітко розрізняти ці випадки, аби уникнути двозначності чи необхідності додаткових пояснень. Якщо акомпанемент повністю відсутній (грає лише один інструмент із всього оркестру, а інші мовчать), таке соло пропонується називати *абсолютним соло*. Це підкреслює первісне значення терміна «соло» і відносність інших видів (із супроводом, унісоном тощо). Абсолютне соло завжди контрастує з матеріалом, що його оточує, завдяки співставленню: один інструмент проти групи інструментів. Цей тип соло залишається найменш вивченим і несистематизованим, його функції у творі не є усталеними, що вимагає особливої уваги.

Голос, що виділяється серед інших і виступає провідним у співвідношенні з підлеглими лініями, називається *солюючим тембром*. Така назва пояснюється тим, що кілька інструментів звучать одночасно з функціональним розподілом на провідний, супровідний, підголосковий, басовий, педальний чи фоновий голоси. Виділений інструмент набуває особливого значення, але його роль як соліста є відносною, адже він звучить не сам, а у супроводі інших. Зважаючи на те, що термін «соло» буквально означає «один», у цьому контексті слово *солюючий* передає переносне значення.

Такий соліст не є постійно домінантним: він то розчиняється у загальному звучанні, то виходить на перший план, дозволяючи слухачеві перемикати увагу між різними тембрами. Відмінна риса солюючих тембрів – їх мінливість, адже композитори зазвичай уникають тембральної монотонності, постійно виділяючи різні інструменти як провідні. Стратегія оркеструвальника спрямована на те, щоб підкреслити інструмент, що солює, у загальному звучанні.

На вибір конкретних прийомів оркестрування впливають такі фактори:

1. *Потужність та об'ємність звучання інструменту.* Інструменти з виразним і сильним тембром, як-от тромбон чи труба, не потребують значного обмеження акомпанементу, щоб соліст виділявся. Густав Малер, *Третя симфонія*, перша частина: тромбон *solo* звучить відчайдушно й пронизливо, пробиваючись крізь оркестровий супровід із частими паузами. Моріс Равель, *Болеро*: «хор» із чотирьох труб чітко виділяється навіть у *tutti* завдяки високій яскравості звучання у верхньому регістрі.
2. *Контраст динаміки.* Зміна динаміки між солістом і оркестром дозволяє підкреслити індивідуальність тембру. Густав Малер, *Перша симфонія*, третя частина: гобой виконує пунктирно-гостру поспівку на ріано, контрастуючи із густим звучанням оркестру на *pianissimo*. Густав Малер, *Дев'ята симфонія*, перша частина: дві валторни на *sforzando* чітко вирізняються на фоні *pianissimo-morendo* низьких струнних.
3. *Контраст ритму.* Використання різної ритміки для соліста й акомпанементу сприяє їх розрізненню. Ференц Ліст, *симфонічна поема «Тассо»*: дві труби виконують мелодію з довгими тривалостями й пунктирним ритмом, у той час як арфа і струнні створюють акомпанемент із дрібних тривалостей. Клод Дебюссі, *«Діалог вітру і моря»*: три труби грають акорди тріолями, тоді як валторни утримують педаль, а струнні *pizzicato* додають пульсацію.
4. *Контраст регістрів.* Виділення соліста забезпечується розташуванням у відмінному регістрі від оркестру. Моріс Равель, *«Alborada del Grazioso»*:

гобой звучить виразно на фоні струнних завдяки використанню іншого регістру.

5. *Діалог між кількома інтра-солістами.* Зіставлення солюючих партій створює цікавий контраст і тримає увагу слухача. Антон Брукнер, *Перша симфонія*: гобой виконує тему, яку підхоплюють віолончелі й контрабаси, а згодом повертають гобою.
6. *Різні функції однакових інструментів у межах групи.* Протиставлення всередині групи сприяє підкресленню соліста. Йоганнес Брамс, *Другий фортепіанний концерт*: віолончель solo виділяється серед партії групи віолончелей завдяки розташуванню соліста на передньому плані, контрастному ритму й особливій манері виконання. Густав Малер, *Четверта симфонія*, друга частина: переналаштована скрипка (fis–h–e–a) звучить більш різко й контрастно, ніж звичайні скрипки, навіть у однаковому регістрі.
7. *Включення рідкісних інструментів до складу оркестру.* Такі інструменти створюють «аудіо-сюрприз», привертаючи увагу до незвичних, нетипових тембрів, що рідко зустрічаються в оркестрових поєднаннях. У Густава Малера, в першій та третій частинах *Шостої симфонії*, коров'ячі дзвіночки звучать як новий, несподіваний тембр серед звичних оркестрових барв.
8. *Використання спеціальних оркестрових технік:*
 - а) *Нерегулярне розташування інструментів за теситурою.* У *Скрипковому концерті* Йоганнеса Брамса (початок другої частини) гобой виділяється серед інших духових завдяки порушенню стандартної теситурної організації. Це рішення композитора дозволяє створити найкраще оточення для гобоя;
 - б) *Особливі ефекти тембрів.* У Клода Дебюссі, *симфонічні ескізи «Море»*, у третьому ескізі тембр труби solo con sordino чітко виділяється серед «традиційного» звучання скрипок, додаючи нову кольорову відтінок;
 - в) *Використання «екстремальної» техніки.* У Моріса Равеля, *«Alborada del Grazioso»*, у першій частині флейта

використовує потрібний язык, що дозволяє її тембру прозвучати надзвичайно чисто і чітко навіть при *ріано*. Аналогічно, потрібний язык застосовує і труба; г) *Унісонне дублювання з особливими технічними прийомами*. У деяких творах вищезгаданих композиторів.

Усі зазначені методи виокремлення соло в оркестрі можуть комбінуватися, посилюючи виразність одного інструмента на фоні оркестрового звучання. Важливо відзначити, що в більшості випадків композитор використовує позначку *solo* в партії відповідного інструмента, незалежно від того, чи виконує інструмент сольну партію один (як це буває з групами духових, ударних інструментів, що формуються за ансамблевим принципом), чи він вирізняється з групи струнних (які зазвичай виконують унісон, якщо не вказано *solo*). Таким чином, позначка *solo* повинна наголосити на особливій відповідальності виконавця, а в контексті струнних інструментів – фізично відокремити один інструмент від групи, змінюючи традиційний хоровий принцип організації на ансамблевий, або ж комбінувати ці два принципи (якщо інші музиканти групи грають інший матеріал разом з солістом). Отже, позначка *solo* є маркером тимчасового перетворення ординарного оркестранта на соліста, який веде весь оркестр.

У джазовому оркестрі термін *соло-імпровізація* позначає виділення одного інструмента, який певний час виконує безперешкодну партію з легким акомпанементом. Головною метою є демонстрація екстремальних можливостей інструмента та технічної майстерності виконавця. Часто соліст встає, щоб привернути увагу публіки, на нього може бути спрямований промінь прожектора. Слухачів вражають високі ноти труби, які пронизують простір, театралізована гра саксофоніста, що привертає увагу дивовижними рухами інструменту, або гра на трубі із змінюваними чи знімними блискучими сурдинами. Особливу увагу також привертають швидкі пасажі на кларнеті, виконані з майже непомітними змінами дихання, та вражаюча координація ударника, який використовує 5–7 ударних інструментів одночасно або послідовно. Такі соло, зазвичай, є гучними, швидкими та технічно складними, в них мелодійна складова часто відступає на

другий план, а основний акцент ставиться на технічні аспекти. Цей тип соло є непередбачуваним, рідко нотованим і має виразно імпровізаційний характер. Тривалість, складність та динамічна палітра таких соло залежать від смаку виконавця.

Окремим видом соло є поєднання кількох однакових інструментів, що грають в унісон або октаву без супроводу, що утворює подвійне (потрійне та інші) соло. Такі соло можна поділити на підгрупи: коли два інструменти або більше грають в унісон, або коли два-чотири-шість інструментів виконують партії в октаву (зазвичай парна кількість інструментів, щоб уникнути дисбалансу). У другій підгрупі злиття інструментів не буде ідеальним, через використання різних регістрів, оскільки звучання духових інструментів в різних регістрах помітно відрізняється. Таке соло має на меті насамперед збільшення об'ємності звучання. Тому октавне подвійне соло (на відміну від унісонного) є нетиповим за умови тихої динаміки, тоді як унісонне подвійне соло може бути застосоване як при тихій, так і при голосній динаміці.

Цей тип соло заслуговує на окреме виділення через свою специфіку тембрального забарвлення та завдання, які постають перед виконавцями. Основною метою таких об'єднань є створення ефекту, який неможливо досягти іншими способами (наприклад, формування значного об'єму звучання без втрати тембрової єдності, усунення суб'єктивних відтінків звучання без зменшення виразності матеріалу, додавання особливої променистості й яскравості темі тощо). Цим аспектам, як правило, музикознавці приділяють мало уваги. Єдиним моментом, що привернув серйозну увагу дослідників, є питання суб'єктивності чи об'єктивності такого соло. Складність групових соло полягає в колективній відповідальності, але технічна бездоганність і висока якість виконання не є єдиними вимогами. Необхідно знайти спільну основу для всіх виконавців, досягти ідеального злиття інструментів, гармонійно сприйняти музику, створити єдину емоційну хвилю, синхронізувати злети та спади, і, зрештою, сформувати єдиний

музичний образ, а не фрагментований. Сукупність цих якостей забезпечує справжнє злиття декількох однакових інструментів в цільний над-інструмент.

Quasi solo – це виконання інструмента на фоні супроводу, який займає підлеглу роль і фактично не утворює самостійної лінії через свою однорідну, нейтральну барву. Це створює ефект відтінення, який ще більше виділяє соліста. У супроводі уникаються яскраві, пізнавані тембри, що можуть відволікти увагу від соліста. Основною метою використання *quasi solo* є максимально виразне підкреслення соліста завдяки нейтральному фону – тематичному, тембровому, ритмічному, фактурному тощо. Важливим є те, що композитор має обирати для фонового звучання максимально нейтральні, розсіяні тембри, а не типові. Наприклад, ледь чутне тремоло ударних або струнних інструментів, коли складно визначити конкретний інструмент. Візьмемо симфонічну поему Р. Штрауса «Тіль Уленшпігелъ», де яскрава, хроматична, багатоголосна тема в валторні (*mezzo forte*) звучить на фоні терції в тремоло скрипок (*piano*). Тому вибір тембру для фонового звучання потребує ретельної уваги оркеструвальника, оскільки не кожен інструмент може бути настільки нейтральним: малий барабан занадто яскравий, і тому в такій ролі він буде рідше використовуватись або має грати без струн. Підходящими є сурдини – тканина на литаврах, контрабас *con sordino*, застопорений звук на валторні, підготовлене фортепіано з монетами під струнами, високі нотки флажолетів на скрипці тощо. Метою цих прийомів є маскувannya звичного тембру супроводу, щоб його було важко ідентифікувати. Тому ефект від цих прийомів стає виразнішим завдяки контрасту з незмінним звучанням соліста, який лунає чистим і природним тембром.

Функція соло є одним з основних чинників, що визначають формування концепції оркестру: зміна ролі соло в оркестровому звучанні, його кількісні та якісні трансформації стають основою для заміни однієї оркестрової концепції на іншу. Різні драматургічні та образні значення соло, його вплив на структуру твору, різні цілі використання та індивідуальні підходи композиторів до

розуміння оркестрової гри призводять до поділу абсолютного соло на початкове, серединне і прикінцеве.

Аналіз показує чітку залежність між функцією абсолютного соло, його образною та драматургічною роллю, з одного боку, і тембром, обраним оркеструвальником для виконання художніх і технічних завдань, з другого. Духові та ударні інструменти значно частіше використовуються для початкового соло, ніж струнні та декоративні інструменти, оскільки духові інструменти традиційно сприймаються як солістичні, їх виконання характеризується індивідуальним підходом, а тембри мають яскраві відмінності в різних регістрах. Струнні інструменти, в свою чергу, мають більш однорідне забарвлення в різних регістрах, тому часто використовуються як групові інструменти.

Для серединного соло ця тенденція менш виражена, і вибір тембру залежить від того, які музичні образи необхідно втілити. Поєднання одного струнного інструмента з усією групою створює значний контраст і стає цікавим оркестровим прийомом, що дозволяє відтворити «відносини» між екстра-солісти та інтра-солісти.

Прикінцеве абсолютне соло є рідкісним через свою «невпевненість» як закінчення, тому зазвичай застосовується прикінцевий соло-ефект. Як і для серединного соло, вибір тембру залежить від художньої мети.

Аналіз абсолютного соло підтверджує взаємозалежність еволюції соло та розвитку оркестрового звучання. Хоча кількість використань соло важлива, основним є постійна якісна трансформація функцій соло в оркестрі, його вплив на загальний звук оркестру, тобто якість соло. Таким чином, кожна оркестрова концепція XIX століття тісно пов'язана з розвитком нового типу соло, що в свою чергу призводить до значних змін у звучанні симфонічного оркестру. Соло стало своєрідним рефлексом розвитку оркестрової музики.

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПЦІЯ СОЛО ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ОРКЕСТРІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

2.1. Соло в оркестрових творах Л. Бетховена та Г. Берліоза.

Оркестри Й. Гайдна та В. А. Моцарта можна розглядати як підготовчий етап до значних якісних змін у використанні соло в оркестрі. У їхніх симфонічних творах поступово зростає кількість прикладів застосування абсолютного соло. Однак певна стриманість у використанні цього прийому, обумовлена традиціями минулого, а також зосередженість композиторів на інших новаторських ідеях, робить застосування соло в середині оркестру радше спорадичним та випадковим.

У творах Л. Бетховена відбувається істотна зміна в трактуванні соло: заміна одного інструмента іншим набуває значення трансформації музичного образу. Наприклад, заміщення абсолютного соло фагота в експозиції першої частини Четвертого фортепіанного концерту на соло кларнета в репризі перетворює звучання з іронічно-жартівливого на просвітлено-нейтральне. Це свідчить про новий підхід до соло, де темброва складова, експресивна унікальність кожного інструмента та роль соло як засобу виразності виходять на перший план. Завдяки такому підходу змінюється й загальне звучання оркестру: соло перестає бути локальним технічним прийомом і стає загальнооркестровим чинником.

Інший приклад – соло гобоя на початку репризи першої частини 5-ї симфонії. Заміна гобоя на унісон кількох інструментів або додавання акомпанементу зруйнувала б відчуття драматичного зламу в розвитку матеріалу, а зміна на флейту чи кларнет змінила б характер мелодії. Подібно, заміна абсолютного соло наприкінці другої частини Шостої симфонії груповим викладенням спотворила б задум: зникла б ілюзія звуків природи, зокрема пташиного співу, а замість витонченості з'явився б хаос.

Ці приклади демонструють зміну ставлення до тембру в оркестрі: він поступово піднімається в ієрархії засобів виразності, що впливає на роль соло. Соло починає активно впливати на розвиток музичного матеріалу, поєднуючи технічні й виразні аспекти та піднімаючи звучання оркестру на новий рівень.

Оркестр Бетховена, завдяки розвитку ролі соло, істотно відрізняється від оркестрів його попередників. Соло перестає бути випадковим прийомом і стає свідомим елементом оркестровки. На відміну від Й. Гайдна, де соло зберігає зв'язок із традицією *concerto grosso*, і від В. А. Моцарта, де воно здебільшого обмежується технічним протиставленням соліста й оркестру, у Бетховена соло набуває значення загальнооркестрового чинника. Воно синтезує технічні й виразні аспекти, досягаючи категоріального рівня. Хоча такі випадки є рідкісними, їхня значущість безсумнівна. Таким чином, саме в оркестрі Л. Бетховена, а не в класичному оркестрі загалом, інструментальне соло виходить на новий етап еволюції.

Екстенсивні та інтенсивні процеси спричиняють значні зміни в інструментальному складі оркестру за відносно короткий час. До екстенсивних змін належать, зокрема, остаточне закріплення в оркестрі флейти-піколо та контрфагота, які раніше використовувалися епізодично. У творах Л. Бетховена ці інструменти набувають важливої ролі в *tutti*, збагачуючи звучання: флейта-піколо додає яскравості верхнім регістрам, а контрфагот – насиченості низьким.

Важливим екстенсивним процесом стає введення кларнета як постійного учасника оркестру, починаючи з Першої симфонії та Першого фортепіанного концерту Бетховена. На відміну від Й. Гайдна та В. А. Моцарта, які включали цей інструмент переважно в пізніх симфоніях, Бетховен зробив кларнет невіддільною частиною оркестрового складу. Як зазначає С. Левін, до Другої симфонії Бетховен здебільшого використовував кларнет для гармонічного підсилення або в *tutti*, не прирівнюючи його за значенням до флейти, гобоя чи фагота.

Ще однією суттєвою зміною стало введення тромбонів у П'ятій, Шостій і Дев'ятій симфоніях. Хоча цей інструмент не став обов'язковим, його симфонічне застосування демонструє новий підхід: тромбон, який раніше асоціювався переважно з оперою чи церковною музикою, отримує нову функцію.

До екстенсивних процесів належить також включення хору до складу симфонії – революційна подія, яка змінила трактування слова в музиці та

трансформувала жанр симфонії. Це нововведення проклало шлях до поєднання вокалу й оркестру у симфоніях Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Г. Берліоза, Г. Малера, а також сучасних композиторів, як-от Є. Станкович та І. Карабиць.

Серед інтенсивних процесів варто відзначити остаточний розподіл партій віолончелей і контрабасів, а також переосмислення ролі литавр. Удосконалення оркестрової техніки також є результатом цих змін: зростають технічні вимоги до виконавців, з'являються нові тембральні відтінки та їх комбінації. Ці трансформації створюють умови для розквіту соло й визначають наступний етап еволюції оркестру, де технічні й художні можливості досягають нового рівня.

Завдяки розширенню інструментального складу оркестру Л. Бетховен отримує можливість створювати неймовірно щільне і насичене *tutti*. На це, зокрема, вказує А. Жірар, зазначаючи унікальну густину звучання [42, 55]. Одночасно Бетховен відкриває нові грані цього прийому, зокрема знамените тихе *tutti* в Дев'ятій симфонії. Зміна ролі інструментів зумовлює новий підхід до звучання оркестру, а індивідуалізація, насамперед духових інструментів, стає ключовою рисою трансформацій. Жірар наголошує, що в оркестрі Бетховена контрасти між тембрами сильніші, ніж будь-де, завдяки акценту на духових інструментах.

У класичній оркестровій концепції пріоритет надавався музичній формі, а не тембральному колориту. Це частково пояснюється технічними обмеженнями духових інструментів, зокрема мідних. Такі обмеження формували стабільність парного складу оркестру, передбачуваність прийомів і включення окремих інструментів. Однак саме ця стабільність парадоксально відкривала шлях до масштабних інновацій.

Бетховен активно «порушує» усталені правила: постійне октавне дублювання віолончелей контрабасами, використання незмінного тембру для викладення одного музичного матеріалу (навіть у різних розділах форми, як-от експозиції та репризи), підпорядковану роль литавр як інструмента *tutti* і незначну роль солістів в оркестрі. Хоча багато з цих нововведень були закріплені в

пізніших оркестрових концепціях, саме в класичній структурі вони отримали нове значення. Інновації Бетховена перетворюють його оркестр на перехідний міст між етапом, коли соло обмежувалося традиційними рамками, і фазою, де воно стимулювало еволюцію оркестру.

Значення оркестру Л. Бетховена як самостійної оркестрової концепції обумовлене низкою факторів: впливом переломних суспільних подій, радикальною зміною ролі оркестру в суспільному житті, впровадженням нових інструментів, переглядом функцій окремих груп і розширенням можливостей усталених інструментів. Якісна трансформація інструментального соло стає практичним втіленням і відображенням цих змін. Перетворення соло з технічного прийому на впливовий загально-оркестровий елемент не лише змінює звучання оркестру, а й відкриває шлях до появи нових музичних образів, які часто передбачають майбутній розвиток оркестрового мистецтва.

У дослідженнях, присвячених оркестру Л. Бетховена, зазвичай відзначають факт змін у його звучанні, що пояснюється модифікацією функцій інструментів і введенням нових. Однак комплексний аналіз трансформації оркестрового стилю композитора протягом такого стислого періоду залишається невиконаним. Роль соло в оркестрі висвітлюється лише побіжно – здебільшого як технічний прийом або особливий засіб виразності. Водночас вплив соло на зміну загального звучання оркестру майже не розглядається.

Тому важливо проаналізувати роль соло в еволюції оркестрового стилю Бетховена, використовуючи як приклад його фортепіанні концерти. Для порівняння обрано 2-й концерт, а не 1-й, оскільки 1-й концерт був створений пізніше. Це пояснює подібність звучання оркестру в 2-у концерті до творів попередників Бетховена, обмежену роль соло та майже повну відсутність абсолютних *solo*.

Оркестр у 2-у фортепіанному концерті Л. Бетховена має найменший склад серед п'яти концертів композитора, що відповідає традиційному складу інструментальних концертів Й. Гайдна і В. Моцарта. У ньому відсутні труби,

литаври та кларнети, і надалі Бетховен не повертався до такого «зменшеного» складу. Основна увага приділяється груповим поєднанням тембрів струнних і духових інструментів, а також їхньому протиставленню, тоді як солюючі тембри відіграють менш значну роль, ніж у 1-у концерті C-Dur. Це можна пояснити тим, що Другий концерт був створений раніше за Перший, що й визначає його більш традиційний підхід.

Проте деякі соло у 2-у концерті все ж заслуговують на увагу. Наприклад, короткі побудови для флейти на тлі інших духових інструментів у побічній партії оркестрової експозиції, жартівливо-загострені репліки гобоя у другій експозиції та репризі, а також короткий пунктирний мотив валторн на початку другої частини, що вирізняється крізь густу текстуру струнних. Серед небагатьох прикладів тривалого використання солюючого тембру можна виокремити середню частину другої частини, де композитор передає варійовану тему духовим. У цій варіації флейта поступається місцем солюючому гобою, якого підтримують фаготи, валторни та фортепіано. Контраст високого регістру гобоя з густим звучанням інших інструментів створює яскраве темброве забарвлення, що стає єдиним епізодом такого тривалого соло духових у цьому концерті.

Також варто відзначити так звану «солюючу групу» дерев'яних духових перед другим проведенням рефрену у фіналі. На тлі пасажів фортепіано три дерев'яні духові звучать настільки грайливо та виразно, що цей короткий, чотиритактовий епізод вартує окремої уваги. Подібні епізоди перегукувань дерев'яних духових інструментів зустрічаються також перед кодою, де їхній діалог супроводжується репліками солюючого фортепіано.

Загалом, 2-й фортепіанний концерт демонструє «традиційне» і «скромне» оркестрування, що спирається на досвід попередників. Роль солюючих тембрів виразно посилюється у другій, ліричній частині – риса, яка стане характерною для наступних творів Бетховена. Водночас концерт B-Dur не містить функціонального перерозподілу голосів чи оновлення традиційних ролей інструментів. Здається, це

крок назад, проте слід пам'ятати, що 2-й концерт був написаний раніше за 1-й, який уже знаменує суттєвий прогрес у трактуванні соло в оркестрі.

Розглянемо виклад і роль соло в оркестрі 5-го фортепіанного концерту – останнього твору Л. Бетховена у цьому жанрі. Це робить нові темброві рішення і відкриття композитора ще більш значущими, а роль соло – ще більш виразною. Особливу увагу привертає активність екстра-соліста: фортепіано звучить уже на самому початку концерту, ще до оркестрової експозиції.

Солістам у оркестрі також приділяється нова увага. Зокрема, кларнет отримує статус соліста не тільки у внутрішніх епізодах твору, а й у головній партії першої частини, виконаній на *piano*. Його ліричний тембр, чітко виділяючись серед густої фактури, стає своєрідною відповіддю енергійним скрипкам. Абсолютне соло фагота в середньому регістрі першого епізоду фіналу демонструє оригінальне поєднання дерев'яного духового тембру з валторною та фортепіано. Цей жартівливий і м'який епізод контрастує з наступним потужним *tutti*.

Бетховен продовжує надавати перевагу кларнету і фаготу як основним інструментам-солістам. Фагот, традиційно вживаний у цій ролі, демонструє розширений діапазон, зокрема активне використання високих і навіть дуже високих регістрів (наприклад, у фортепіанній експозиції 1-ї частини). Натомість трактування кларнета набуває нових рис, відкриваючи нову сторінку в історії цього інструмента. Крім згаданого соло в оркестровій експозиції, особливо варто зазначити його мелодійне поєднання з фаготом. Ця комбінація, характерна для концертів Бетховена, проявляється у репризі першої частини, де кларнет і фагот ведуть діалог із фортепіано.

У 2-й частині до кларнета і фагота приєднується флейта. Це тривале соло духових інструментів триває майже до самого завершення частини, супроводжуючись чарівними зіставленнями груп духових і струнних ближче до кінця. Особливо варто відзначити легке домінування фагота завдяки його неповторному тембру в помірно-високому регістрі.

Ще одним яскравим прикладом є побічна партія в оркестровій експозиції першої частини, де кларнет і фагот унісоном дублюються альтами і віолончелями. Попри цю гармонічну підтримку, тембри дерев'яних духових ясно вирізняються й огортають звучання високих скрипок майже кришталевими барвами. Формально ця група не виступає солістами, проте її особлива роль заслуговує на окрему увагу. Такі епізоди, насичені глибокою емоційністю та майстерною оркестровкою, належать до найщиріших і найвишуканіших сторінок творчості Бетховена, не тільки у жанрі концертів, а й у його музичній спадщині загалом.

У 5-у концерті тембр валторни неодноразово використовується як інтра-соліст. Особливо варто згадати її короткі соло у репризі фіналу, де валторна відтворює соло фагота з експозиції. Переоркестрування при повтореннях тут виступає системним засобом виразності, а не випадковим прийомом. Воно дозволяє по-новому розкрити звучання: якщо соло фагота мало жартівливий характер, то валторна додає натужності й вагомості.

Тривале соло валторни звучить і в побічній партії оркестрової експозиції 1-ї частини, з аналогічним повторенням у репризі. Хоча тематика обмежена технічними можливостями натуральної валторни, таке інтенсивне її використання на початку XIX століття заслуговує на особливу увагу. Завдяки рідкості соло валторни в цей період її звучання сприймається надзвичайно щиро та свіжо.

Неочікувану функцію валторна виконує у фіналі концерту. У 2-у епізоді вона отримує абсолютне соло, яке «перемикає» тональність з C-dur, що щойно прозвучала в *tutti*, на *As-dur* у партії фортепіано. Одночасно змінюється тематичний елемент: пунктирний ритм стає провісником знаменитого соло валторни в експозиції «Незакінченої симфонії» Ф. Шуберта, де валторна також слугує сполучною ланкою між головною і побічною партіями.

Інші інструменти 5-го концерту також відіграють новаторську роль, передбачаючи відомі сторінки світової оркестрової літератури. Зокрема, альтам композитор надає несподівано важливе значення, фактично переглядаючи їхню традиційну «другорядну» функцію в класичному оркестрі. У трактуванні

Бетховена цей інструмент позбувається статусу «Попелюшки», отримуючи значно активнішу і виразнішу роль.

Завдяки подальшим змінам в оркестровій структурі, таким як розвиток інструментальних дуетів, зростання ролі валторн та альтів як солюючих тембрів, а також розширення палітри оркестрового викладення та чисельним *solo*, 5-й концерт Бетховена демонструє новий підхід до оркестрування і прокладає шлях у майбутнє. У цьому процесі вирішальна роль належить саме *solo* в оркестрі.

На відміну від фортепіанних концертів, у симфоніях Бетховена абсолютні *solo* зустрічаються значно рідше, що, ймовірно, зумовлено жанровими особливостями симфонії. Концертний жанр, за своєю природою, сприяє внутрішньому змагання між екстра- та інтра-солістами, тоді як симфонія починає активно запозичувати ці риси лише в пізньому романтизмі (згадаємо твори Густава Малера чи Ріхарда Штрауса).

Одне з таких *solo* у симфоніях Бетховена варто розглядати як знаковий момент у розвитку оркестрового мислення. Як писав Е. Севсей, «Гайдн і Моцарт розпочали експерименти в цьому напрямку, але саме Бетховен подарував духовим інструментам справжню свободу» [54, 415]. Щоб зрозуміти логічність появи цього *solo*, необхідно простежити розвиток партії першого гобоя на початку репризи та безпосередньо перед нею. Аналіз партитури виявляє нову роль фаготів, які виконують функцію повноцінного басу, доповненого легким **pizzicato** низьких струнних. Перші й другі скрипки створюють прозору імітаційну фактуру, що дозволяє почути протимелодію гобоя з контрастною ритмічною пульсацією.

Особливістю цього епізоду є точкові збіги партій гобоя і скрипок, які, однак, слугують лише для акцентування їх подальшого розходження. У кульмінації гобой повністю вивільняється від домінування струнних, виспівуючи абсолютно самотійно. Це проникливе соло на вершині ліричної кульмінації передає індивідуальні роздуми героя-одинака, що протистоїть всесвіту, а не борця, який закликає до свободи чи братерства.

Драматургічна функція цього соло – зупинка поступального розвитку матеріалу. Його емоційний заряд та значущість перетворюють колишній технічний прийом на один із визначальних загальнооркестрових чинників. У цьому епізоді ліричний герой набуває індивідуальних рис і протистоїть колективному звучанню оркестру, що відображає кардинальну зміну філософських поглядів епохи Просвітництва. Увесь цей фрагмент у репризі 5-ї симфонії Бетховена стає проривом в оркестровому мистецтві. Тут соло не лише формується, як у попередників, а повноцінно утверджується й закріплюється. Збагачене емоційним змістом, воно вже не слугує суто фактурним елементом, а натомість стає персоніфікованим художнім образом. Збільшення кількості таких *solo* свідчить про початок формування системи інтра-солістів в оркестрі.

Зміна ролі духових інструментів і перерозподіл функцій оркестрових груп у творах Л. Бетховена не мають остаточного, стабільного характеру. У його симфонічній творчості все ще зустрічаються приклади традиційного класичного оркестрування, де духові інструменти дублюють партії струнних, а розподіл ролей в оркестрі залишається стандартним. Однак такі яскраві приклади, як реприза першої частини 5-ї симфонії, завершення «Сцени біля струмка» з 6-ї симфонії, Скерцо з 9-ї симфонії, а також оркестрове викладення 4-го і 5-го фортепіанних концертів із низкою *intra-solo* (віолончель, литаври **solī**, альти без супроводу тощо), демонструють свідоме новаторське трактування оркестру, засноване на активному використанні соло.

Соло гобоя в цьому контексті стає конкретним втіленням нової концепції оркестрування. Результатом такого підходу стає перерозподіл функцій між оркестровими групами, що сприяє зростанню ролі індивідуальних голосів замість суто групового звучання. Цей розвиток у свою чергу формує принцип концертності всередині оркестру, який більше не є відлунням традицій *concerto grosso* (як, наприклад, у симфоніях Й. Гайдна), а постає як характерна риса нової музичної епохи.

Оркестр Бетховена, з одного боку, зберігає риси класичного оркестру, але водночас настільки трансформується через нововведення, що можна говорити про формування принципово іншої оркестрової концепції. Цей підхід об'єднує низку інноваційних елементів, які підтверджують становлення індивідуального бачення оркестру. Кількісне збільшення випадків соло в оркестрі у творах Бетховена поступово перетворює це явище з рідкісного й епізодичного на ключовий засіб оркестрової виразності. Солуючі тембри та абсолютні **soli** набувають дедалі більшого значення, їхнє використання стає різноманітнішим, охоплюючи нові інструменти й тематичні завдання. Якщо в ранніх концертах роль оркестрових солістів обмежена, то з кожним новим твором їх застосування стає дедалі ширшим, виводячи звучання оркестру на якісно новий рівень. Ці зміни додають оркестру індивідуальності, виразності й блиску, які раніше були недосяжними. Новаторський підхід Бетховена стає провісником зародження нової оркестрової епохи та свідченням нерозривного зв'язку між еволюцією ролі соло і загальною трансформацією звучання оркестру.

Основні тембри бетховенських соло – це дерев'яні духові інструменти, які домінували також у попередників композитора. Струнні інструменти майже не використовуються як солісти. Зміни в оркестровому звучанні зосереджені на новому трактуванні струнних як групових солістів: це виражається у розділі віолончелей і контрабасів, поєднанні альтів і віолончелей, використанні *divisi* в різних групах, а також у підсиленні альтів як самотійної і виразної групи. Щодо вибору тембрів для соло серед духових інструментів, Бетховен, з одного боку, продовжує традицію, покладаючись на дерев'яні інструменти, з іншого – вперше вирізняє кларнет як самотійного соліста, надаючи йому великі, розлогі соло та цікаві поєднання з іншими інструментами. Особливо увагу привертає його трактування тембру гобоя, який звучить лірично, елегантно та дещо сумно, як, наприклад, у *quasi-соло* наприкінці 1-го фортепіанного концерту – передвісника абсолютного соло гобоя в 5-й симфонії. Справжнім новаторством є використання литавр у ролі абсолютного соло (як у 5-у фортепіанному концерті, в кодї Скерцо

3-ї симфонії, на початку Скерцо 9-ї симфонії), що виводить цей інструмент на новий рівень у оркестровій ієрархії, надаючи йому майже рівноправну роль у порівнянні з іншими інструментами.

Ще однією важливою рисою бетховенського оркестрування є зміни в розумінні оркестру в цілому, що сприяють якісній трансформації підходу до соло. Ця тенденція стане основою для розвитку оркестрових концепцій у романтичній, імпресіоністичній та пост-романтичній музиці. Мова йде про оркестрування звуків акорду різними оркестровими групами інструментів, як, наприклад, у другій частині 5-ї симфонії. Е. Севсей вважає таке оркестрування «знаковим» для зміни ставлення до тембру, першим кроком до мелодії, побудованої на зміні тембральних кольорів, і значним стимулом для «тембрально свідомого» соло [54, 420].

Особливо важливим є поява в оркестрі Л. Бетховена нової форми «солювання» груп, перш за все серед дерев'яних духових інструментів, приклади якого можна знайти у оркеструванні його фортепіанних концертів. Іноді це соло перетворюється на «ансамбль всередині оркестру», коли кожен виконавець в групі сприймається як соліст. Такий підхід, хоч і має епізодичний характер, вказує на тенденцію до піднесення ансамблю в середині оркестрового колективу при одночасному трактуванні кожного його члена як індивідуального соліста. Це дозволяє говорити про двошаровість інтра-солістів у складі групи. Значення кожного тембру, як у контексті групи, так і в протиставленні з іншими інструментами, контрастування кольорів між різними групами, повторне виділення дерев'яних духових – все це дає підстави говорити про «солювання групи». Таку концепцію розвиватимуть Г. Берліоз і Г. Малер.

Таким чином, солювання (як груп, так і окремих інструментів, з супроводом і без) стає важливою рисою оновлення оркестрового звучання. Завдяки новому підходу до соло оркестр набуває більш виразного тембрового розмаїття, що призводить до розквіту тембрів у музиці романтиків. Збільшення частоти використання соло в оркестрі є передвісником цієї тенденції. Регулярне

застосування, особливе темброве забарвлення і поява соло в критичні моменти розвитку твору дозволяють стверджувати, що бетховенські соло набувають значної ваги порівняно з попередніми прикладами. Велика кількість абсолютних соло і солюючих моментів у його творах підтверджує стійкість цієї тенденції і усвідомлене використання соло як важливого оркестрового елементу. Таким чином, оркестр на межі XVIII–XIX століть досягнув музичної мети, про яку мислителі XVIII століття мріяли для суспільства: гармонії між індивідуальностями і колективом [54, 160]. Зроблений аналіз підтверджує, що Л. Бетховен відкриває нову фазу в історії оркестру, що стимулює соло та поліхромне використання тембрів.

Романтична філософія також мала значний вплив на митців. Фокус на особистості, увага до національної культури та заклики до її відродження, безумовно, сприяли формуванню нового світогляду. Романтизм, як мистецький напрям, на межі XVIII–XIX століть починає все більше впливати на європейську культуру.

Зміни у виконавському мистецтві співвідносяться з вимогами композиторів до технічної майстерності в межах оркестру. Переглядається значення та роль не лише окремих оркестрових інструментів, а й цілих груп. Наприклад, струнна група, особливо скрипки, протягом двох століть існування оркестру завжди була його основним елементом. Однак увага до контрабасу і альту ніколи не була такою виразною. Цей інструмент довгий час залишався в тіні скрипки, свою «названу сестру». З одного боку, уявити оркестр без цього інструмента неможливо, адже він незамінний як у камерній, так і в оркестровій музиці. З іншого боку, дещо хрипкий тембр альту, описуваний як «піщаний» самими альтистами, через протиріччя між його реальним та акустично ідеальним розміром, поступається яскравому звучанню скрипки. Діапазон цього інструмента, що частково збігається з діапазоном скрипки та віолончелі, наче обмежує роль альту в оркестрі до допоміжної функції, акомпануючи іншим струнним. Л. Бетховен відкриває нові можливості для альту, запропонувавши,

наприклад, дублювання теми в першій октаві унісоном з віолончелями на початку другої частини 5-ї симфонії, що створює багатий та вишуканий тембр на динаміці *piano*.

Однак лише романтичне оркестрування дозволило альту стати рівноправним інструментом серед інших і розкрило його унікальний тембр в оркестровому звучанні. Класичним прикладом цього є симфонія «Гарольд в Італії» Г. Берліоза, де він доручає альтисту виконувати роль головного героя, замість традиційного скрипаля. Також остаточно закріплюється і стає нормою відокремлення контрабасів від віолончелей, що вже було помітне у Л. Бетховена. В результаті струнна група стандартизується як п'ятиголосна. Однак для повного «усвідомлення» місця контрабаса, особливо в соло, ще потрібно було певний час. Серед значних змін можна відзначити збільшення кількості натуральних мідних інструментів, які тепер могли співіснувати в одній партитурі. Так, у 40-ій симфонії В. А. Моцарта можна знайти валторни *in B* та *in G*, а у 9-й симфонії Л. Бетховена – *in B* та *in D*, що сприяло розширенню звукового спектру.

Процес введення нових інструментів в оркестр не є лінійним. Наприклад, англійський ріжок, який почав поширюватися в Парижі на початку XIX століття, став звичним для французьких композиторів. Однак у німецькомовних країнах цей інструмент довго не сприймався, вважаючись занадто різким і грубим. Ж. Веллі описує випадки, коли композитори, готуючись до виступу в Німеччині, замінювали партії «неприйнятного» англійського ріжка на гобой або кларнет.

Варто також відзначити закріплення арфи в оркестрі на початку XIX століття, хоча цей інструмент був відомий давно, але використовувався рідко. Лише Г. Берліоз у «Фантастичній симфонії» надає двом арфам розгорнуті партії, включаючи сольні. Це стало переломним моментом, і арфа з того часу стала обов'язковим учасником оркестру, що змінило звучання оркестрів композиторів-романтиків, таких як К. Дебюссі, М. Равель і багато інших.

Також варто згадати про корнети, які активно включаються до оркестру, хоча здебільшого зустрічаються лише у французьких композиторів – від

Г. Берліоза до К. Дебюссі. Як хроматичний мідний інструмент, корнет мав перевагу над натуральними мідними інструментами через здатність грати більшу кількість нот, що пояснює його популярність. Загалом, розширення оркестрового складу новими інструментами більше стосується французьких композиторів, а значно менше – німецьких.

Що стосується перегляду традиційних оркестрових технік, варто почати з дублювання. У класичній оркестровій концепції воно, як правило, використовувалося для ущільнення звучання, а не для створення нової оркестрової фарби. Діалоги між оркестровими групами або інструментами всередині однієї групи були поширеним методом інтенсифікації розвитку, особливо в розробках. У композиторів-романтиків дублювання набуває нового значення – це стає способом додавання нових відтінків і барв. Яскравим прикладом є мікс гобоя і кларнета в головній партії першої частини Незакінченої симфонії Ф. Шуберта. Кларнет згладжує характерний носовий відтінок гобоя, а гобой пом'якшує різкувате звучання кларнета, що створює унікальний тембр, який композитор обирає для виконання основного тематичного матеріалу. Це також свідчить про зміни у підходах композиторів до перегукувань у оркестрі. Якщо для класичної музики було характерно змінювати тембр на межі розділів або в кінці розробки завершеного уривка музичного матеріалу, то у романтиків ця традиція змінюється, і подібні виключення підкреслюють її.

У оркестровій музиці композиторів-романтиків інструментальне соло виходить на новий рівень розвитку. Воно стає осередком багатьох інновацій романтичної оркестрової концепції. Зміни в ролі особистості, нові стосунки між особистістю і спільнотою, особистістю і природою, інтенсивний розвиток окремих оркестрових груп і оркестру загалом, усвідомлення тембру як рівноправного виражального засобу, новий рівень колориту звучання, зміни в поєднанні форми і колориту, а також нові технічні та виразні можливості дерев'яних духових інструментів – все це знаходить своє відображення в оркестровому соло.

Вибір творчості Г. Берліоза для детального аналізу не є випадковою. По-перше, оркестр Берліоза є рубіконом в історії оркестрового мистецтва. По-друге, саме він вивів програмну симфонію на передній план європейського симфонізму. Це вимагало використання нових виражальних засобів у оркестрі, спеціальних оркестрових технік, а також зміненого розуміння оркестру, що істотно відрізняється від концепцій попередніх епох і дозволяє багатьом музикознавцям трактувати ці зміни як оркестрову революцію. Внесок, який французький композитор зробив у розвиток оркестрової техніки, можна вважати продовженням ідей К. Вебера, хоча останній втілював їх переважно в оперному оркестрі.

Серед численних симфонічних творів Г. Берліоза вибір для аналізу саме «Фантастичної симфонії» зумовлений її особливим значенням у впровадженні оркестрових інновацій і переосмисленні ролі соло в оркестрі. Симфонії «Гарольд в Італії» та «Ромео і Джульєтта» продовжують розвивати ідеї, закладені в цьому творі, додаючи нові грані до звучання оркестру. Однак «Фантастична симфонія» найбільш повно відображає риси ранньоромантичного оркестру та оркестрове мислення Г. Берліоза. У контексті еволюції соло в оркестрі цей знаковий твір є визначним, адже демонструє перехід до нової етапності у мистецтві оркестрового письма.

Симфонія написана для парного складу оркестру, серед якого привертає увагу включення корнет-а-пістона – характерної риси французького оркестру. Варто також зазначити посилену роль духових інструментів: саме їхні тембри найчастіше презентують музичні теми. Наприклад, вступні такти симфонії побудовані на звучанні дерев'яних духових і валторн, що створюють насичену звукову палітру. Цей епізод вирізняється сміливим відходом від оркестрових канонів: попри зниження динаміки, кількість задіяних інструментів зростає, додаючи звучанню прихованої сили й різнобарвності. Таким чином, перші два такти стають своєрідним соло групи духових інструментів.

Лейттема симфонії представлена незвичайним чином: мелодія виконується першими скрипками унісонно з першою флейтою, без супроводу. Таке рішення

згладжує теплоту звучання струнних, але додає темі мерехтливому характеру, що робить її унікальною. Відсутність супроводу дозволяє мелодії вільно звучати, не відволікаючи увагу слухача. Ця тема водночас групова й індивідуальна: звучання скрипок надає їй цілісності, а флейта додає особистісного відтінку. Така суперечлива побудова, доповнена ледь помітною неоднорідністю, забезпечує темі гнучкість і потенціал для подальшого розвитку. Інноваційне оркестрування втілює складний, живий образ, передаючи через тональні й темброві особливості його жіночність і чарівність. Плинний ритм, відсутність квадратності у структурі, динамічні хвилі та особливий регістр посилюють емоційний вплив. Відхід від класичних канонів у трактуванні головних партій дозволяє створити образ, сповнений ніжності й багатозначності, який втілює романтичну естетику оркестру Г. Берліоза.

У цьому випадку головна партія формує не узагальнений, а глибоко персоніфікований образ, що виникає завдяки нетиповому для її презентації оркестровому рішенню. Таке трактування надає темі своєрідної «сольності», яка отримує нову інтерпретацію. Сольність теми проявляється не стільки через виконання її одним інструментом, скільки через особливий спосіб її виокремлення. Лейтмотив наче відділяється від загального звучання оркестру: його індивідуальність підкреслюється контрастом із насиченими *tutti*, що передують і сліднують за експонуванням. Мелодія ніби «підіймається» над оркестром, створюючи ефект ізоляції й акцентуючи на її особливому характері.

Таким чином, Г. Берліоз переосмислює концепцію соло: воно визначається не лише кількістю інструментів, що беруть участь у виконанні, а радше способом подачі музичного матеріалу. Соло стає способом відокремлення певної лінії від загального звучання, її презентації так, ніби вона існує поза оркестром, незалежно від нього. Цей підхід дозволяє композитору зобразити персонажа, який втілює не типові, узагальнені якості, а унікальні, індивідуальні риси, властиві лише йому – наприклад, винятковість коханої. При цьому те, чи виконується тема одним

інструментом, чи цілою групою, стає другорядним аспектом, адже головну роль відіграє спосіб її подачі. Це справжня революція у розумінні ролі соло в оркестрі.

Двоїстість образу коханої, окреслена вже під час першого проведення теми, послідовно проявляється через оригінальні оркестрові рішення в подальшому розвитку музики. Зокрема, заслуговує уваги поєднання флейти та кларнета, які звучать без супроводу, розвиваючи інтонації лейтмотиву у сполучній і згодом у побічній партії експозиції. Часте соло цих інструментів створює виразний характерний відтінок, який пронизує всю частину.

Значущим елементом стає переривчастий супровід, що створює своєрідний «нерв» викладу, водночас зберігаючи чистоту звучання обох тембрів. Цей тип супроводу, представлений ще в першому проведенні лейтмотиву, підкреслює внутрішні суперечності образу. Контраст двох різних тембрів, яким доручено тематичний матеріал, у поєднанні з остинатною нерівністю супроводу, стає характерною рисою, яка зберігається протягом усієї першої частини. Наприклад, у драматичному епізоді наприкінці розробки інтра-солісти – альти й віолончелі, а згодом другі скрипки та віолончелі – ніби перебивають одне одного, схвильовано й напружено розвиваючи фрагменти лейтмотиву на тлі густого оркестрового звучання. Це звучання додатково ускладнюється незалежною лінією солюючого гобоя. У контрасті з цим можна навести фінальний епізод репризи, де відбувається справжній «феєрверк» солістів. Швидкоплинні, рухливі флейта, кларнет, гобой і фагот по черзі експонують лейтмотив, створюючи динамічний потік. Супровід, представлений лише двома валторнами, зводиться до мінімуму й виконує роль ледве помітного, швидше відчутного, ніж чутного тла, підкреслюючи драматичну напруженість цього моменту.

У партитурі зустрічається чимало абсолютних соло, які можна поділити на кілька категорій:

1. *Соло як технічний прийом.* Прикладом є соло валторни в розробці: одна тривала нота на *pianissimo* створює мінімальний динамічний рівень, підкреслюючи контраст із попередніми і наступними динамічними хвилями. У

цьому випадку тембр інструмента не є ключовим – основна мета полягає у створенні динамічного ефекту. Подібний прийом можна почути й у фіналі, де валторна *con sordino* виконує *quasi solo*. Її тембр приховано, що робить акцент не на характері звучання, а на підготовці до наступного, насиченого і яскравого тембрального моменту.

2. *Соло як виражальний прийом.* Наприкінці третьої частини соло флейти передусь грому. Інструмент виконує *pianissimo* у середньо-високому регістрі, представляючи нетематичний матеріал. Незвичайна тривалість соло (один повний такт) і вибір саме флейти підкреслюють важливість її тембру, який у поєднанні з розрідженим звучанням створює потрібний виразний ефект. Світлий тембр флейти контрастує з різкуватим, «носовим» звучанням англійського ріжка, надаючи образу додаткової глибини. Таке соло також викликає асоціації з попередніми інтонаціями духових інструментів, які звучали в супроводі.

Особливу увагу заслуговує соло литавр наприкінці третьої частини. Якщо звукозображальна функція литаври була характерною ще для грозових сцен у музиці XVII–XVIII століть, то ансамбль із чотирьох литавр, які грають акордами протягом 20 тактів, являє собою новаторський підхід. Це приклад надзвичайного оркестрування, що, можливо, передбачає появу «ансамблів в оркестрі», характерних для творчості Густава Малера.

3. *Соло як драматургічний і формоутворюючий елемент.* Тривале соло двох інструментів у третій частині (англійський ріжок і гобой), що імітує перегук пастухів, виконує не лише звукозображальну, а й формоутворюючу функцію. Подібність тембрів двох інструментів, які належать до однієї родини гобоїв, свідчить про їхню узагальненість і нейтральність як персонажів. Це контрастує з образом коханої, лейттема якої представлена в експозиції першої частини інструментами різних груп і контрастних тембрів.

Для Берліоза, який відзначався педантичністю у виборі оркестрових барв, таке оркестрування не є випадковим. Внутрішні суперечності образу коханої виявляються значно сильнішими за пасторальну гармонійність пастухів, які

залишаються радше фоновими фігурами. Їхня роль полягає в тому, щоб підкреслити емоції головного героя та створити контраст для появи лейттеми. Цей епізод обрамляє всю частину, поступово змінюючи її настрій. Якщо на початку звучить пасторальна ідилія, то ближче до кінця внаслідок наближення грози й трансформації абсолютного соло у *quasi solo* виникає атмосфера занепокоєння та тривоги.

Абсолютні соло в середині третьої частини створюють дещо інший ефект, ніж у попередніх епізодах, виконуючи функцію ремінісценції. Вони звучать як спогади: об'єктивне, більш тривале висловлювання групи перших скрипок змінюється короткими, «суб'єктивними» репліками-відгуками гобоя, флейти та кларнета. Завдяки контрасту між тривалістю фраз і тембрами цих інструментів ефект діалогу передано надзвичайно точно. Протиставлення тривалих скрипкових фраз і коротких, двонотових відповідей дерев'яних духових підсилює цей образ спілкування. Цьому сприяє й помірний темп. У швидшому русі репліки духових могли б набути яскравого колориту, але ефект луни був би знівельований щільністю струнного звучання. У цих середніх епізодах соло зберігає незначний акцент на концертності, хоча він не домінує через швидкоплинність епізоду. Як і в інших частинах симфонії, тут знову помітний фактурний контраст: навіть у тихій динаміці оркестрова фактура залишається насиченою, і соло піднімається над її щільністю.

Хоча тематичний матеріал соло близький до навколишнього звучання, ефект виділення все ж досягається завдяки персоніфікації звучання, незалежно від кількості солістів. Цей епізод вкотре підтверджує нову якість соло як принципового виділення з оркестрового «океану», підкреслюючи його як носія особистісного в протиставленні узагальненому характеру *tutti*.

Яскравим прикладом абсолютного соло як драматургічного елемента стає соло кларнета в кульмінації четвертої частини. Це соло природно викликає асоціації з гобойним соло з першої частини 5-ї симфонії Л. Бетховена, адже драматична подібність ситуацій очевидна. У сцені перед стратою героя спалах

образу коханої передається через високий тембр кларнета в регістрі *clarino*, який звучить світліше й чистіше, ніж гобой. Відсутність тіней суму, характерних для гобоя, дозволяє підкреслити непорочність і світлість цього спогаду. Соло з'являється в момент найбільшого драматичного напруження, серед звучання всього оркестру на *fortissimo*, із різкими змінами ладу, ритміки та регістру. Воно справляє глибоке враження, на мить перериваючи трагічний перебіг подій. Це коротке соло ніби фіксує останній спалах спогадів героя перед невідворотною розв'язкою – життя на мить оживає в його свідомості, а потім назавжди згасає.

4. *Quasi solo* кларнета наприкінці другої частини демонструє цікавий симбіоз технічної майстерності та виразної сили соло. Тембр кларнета тут є ключовим елементом для композитора, і його звучання набуває особливої значущості. Чистота і прозорість одного кларнета стають ще більш помітними на тлі витриманих нот флейти та валторни. Далі звучання концентрується виключно на двох кларнетах, які без супроводу виконують п'ять тактів, привертаючи увагу до їх унікального тембру. Це створює різкий регістровий, тембральний і фактурний контраст із наступним *tutti* на *fortissimo*, надаючи соло загально-оркестрового значення.

Соло кларнета, розміщене між густими, тембрально однорідними оркестровими блоками, ніби «злітає» над оркестром, відриваючись від його насиченого звучання. Навіть коли оркестр фактично замовкає, його відлуння продовжує звучати в уяві слухача. Це соло розряджає фактурну густоту і додає епізоду ліричного відтінку, контрастуючи зі стрімким і енергійним танцювальним рухом.

Особливої уваги заслуговує ще одне уславлене *quasi solo* кларнета у п'ятій частині. Тут кларнет *in C*, супроводжуваний ледь чутним тремоло великого барабану та остинатним постукуванням двох литавр, на *piano pianissimo* саркастично і глузливо подає викривлену, майже невпізнанну тему коханої. Це своєрідне «прелюдування» готує слухача до знаменного соло – ймовірно, першого в історії, – виконаного кларнетом-піколо *in Es* у супроводі гобоїв і кларнета *in C*.

Характерний і незвичайний тембр малого кларнета настільки виділяється серед інших дерев'яних духових, що не потребує жодної додаткової підтримки, створюючи приголомшливий ефект. Цей інструмент додає епізоду яскравої індивідуальності та запам'ятовується як одна з найсильніших кульмінацій симфонії.

Таким чином, соло в оркестрі Гектора Берліоза підіймається на якісно новий рівень у порівнянні з традиціями віденських класиків.

1. *Нова роль соло в оркестровій текстурі.* Починаючи з романтичної епохи, соло стає типовою рисою оркестрового звучання, втрачаючи статус рідкісного чи випадкового прийому. Воно використовується практично всіма композиторами-романтиками як у формі соло з акомпанементом, так і у вигляді абсолютного соло. Водночас розширюється спектр тембральних можливостей завдяки новим мікстам, несподіваним тембровим поєднанням та впровадженню нових інструментів, часто зосереджених на солюючій функції.

2. *Соло як виразний інструмент.* Берліоз використовує соло для передачі різноманітних емоційних станів, часто асоціюючи їх із персонажами, описаними у програмі твору або літературному першоджерелі. Тембр солюючого інструмента стає невід'ємною частиною драматичного образу, підсилюючи його індивідуальність.

3. *Соло як драматургічний елемент.* Абсолютне соло в Берліоза виходить за межі простого музичного епізоду, стаючи засобом впливу на розвиток драматургії. Воно може підкреслювати кульмінацію, переривати основну дію чи змінювати напрямок розгортання матеріалу. Соло в його творах символізує індивідуальність і неповторність у протиставленні узагальненому звучанню *tutti*. Воно ніби «підіймається» над оркестровим звучанням, порушуючи звичну гармонію і надаючи нової якості оркестровій текстурі.

4. *Поєднання технічної та художньої функцій.* У Берліоза соло нерідко виконує не лише художню, але й технічну роль, створюючи ефекти ремінісценції або слугуючи емоційним акцентом.

5. *Розрідження текстури.* Соло вносить «дихання» в оркестрову фактуру, що особливо важливо для розвантаження густого звучання. На відміну від «в'язкого» оркестру Роберта Шумана, де часто дублюються духові та струнні інструменти, Берліоз використовує чисті тембри соло для додання звучанню прозорості.

6. *Рівноправність соло з іншими засобами виразності.* Солуючі інструменти стають не просто рівними, а інколи навіть домінують над іншими елементами музичної виразності. Завдяки оркестровим прийомам, таким як зміна мікстів і використання різних інструментів для одного музичного матеріалу, образи в музиці набувають живої, майже фізичної відчутності. Особливу роль відіграють раніше нечасто вживані інструменти, такі як литаври в ансамблевому використанні, арфа чи характерний кларнет-піколо *in Es*, які прокладають шлях для подальших інновацій у романтичному оркестрі.

7. *Невикористані можливості соло.* Хоча Берліоз закладає основи нової концепції соло, деякі його потенційні аспекти ще залишаються нерозкритими. Наприклад, абсолютні соло у нього представлені переважно в тихій динаміці, а струнні інструменти поки що рідко виступають у ролі солістів. Ці аспекти будуть розвинуті в майбутніх творах, починаючи з його симфонії «*Гарольд в Італії*», і стануть визначними для оркестрової музики XIX століття.

Таким чином, новаторський підхід Берліоза до соло в оркестрі не лише змінює його функцію, але й відкриває нові горизонти для наступних поколінь композиторів.

2.2. Соло в оркестрових творах кінця XIX – початку XX століття.

Одним із найважливіших і переломних моментів для розвитку оркестру другої половини XIX століття стає остаточне впровадження вентильних (хроматичних) мідних духових інструментів. Хоча вони були винайдені ще кілька десятиліть раніше, їх поступове входження в оркестрову практику починається лише з 30–40-х років XIX століття. Включення цих інструментів докорінно змінює структуру оркестру, який, спираючись раніше на дві основні групи – струнну та дерев'яну духових, перетворюється на трискладовий ансамбль із повноцінною групою мідних духових.

До цього моменту мідні інструменти виконували переважно допоміжну функцію, посилюючи звучання *tutti*, виступаючи як акцентна група або створюючи педальні звуки, що добре зливалися з іншими тембрами. Проте їх технічні можливості були обмежені натуральною будовою, що ускладнювало виконання мелодій із модуляціями чи відхиленнями. Ранні романтики розширили кількість мідних інструментів в оркестрі, використовуючи різні строї для урізноманітнення звучання. Але саме впровадження вентильних інструментів, разом із стандартизацією їх складу, суттєво підвищує технічний та виразний потенціал мідних духових.

Хроматичні мідні відкривають нові художні горизонти. Одним із визначальних досягнень стає активне використання мідних у тихій динаміці, часто в низькому регістрі. Наприклад, тромбони та туба на *piano* створюють густе металеве звучання, яке наділяється похмурими або суворими відтінками. Такий характерний звук часто використовують композитори-романтики й постромантики, зокрема Р. Вагнер і А. Брукнер. Саме у творах Вагнера, як-от у «Тангейзері» чи «Польоті валькірій» з «Валькірії», з'являються яскраві приклади унісонів мідних – потужних, насичених і пробивних. Подібне трактування знаходить продовження у творчості Г. Малера, Р. Штрауса та А. Брукнера.

Таким чином, відкриття нових технічних і динамічних можливостей мідних духових інструментів стає революційним етапом в історії оркестрування, відкриваючи шлях до більш складних і багатогранних художніх рішень.

Кількісний склад оркестру другої половини XIX століття зазнає незначних змін, оскільки більшість можливих інструментів уже була інтегрована до романтичного оркестру раніше. Наприклад, саксофони, створені Адольфом і Антуаном Саксами, не мали значного впливу на симфонічний оркестр. Заміна офіклеїда тубою, яка відбулася в середині століття, скоріше знаменувала якісну трансформацію мідної групи, хоча ця заміна ще не була остаточною: у творах таких французьких композиторів, як К. Сен-Санс і К. Дебюссі, офіклеїд усе ще зустрічається навіть наприкінці XIX століття. Остаточно туба витіснить офіклеїд лише на межі XIX–XX століть.

У цей період також відбувається перехід від домінуючого подвійного складу оркестру до потрійного та четверного. Цьому сприяло закріплення в оркестрі таких інструментів, як англійський ріжок, альтова флейта та різновиди кларнетів, що розширило групу дерев'яних духових. Для збереження балансу звучання це розширення супроводжувалося посиленням мідної групи. Ударні інструменти також відіграють дедалі більшу роль, надаючи звучанню оркестру глибини та насиченості.

Щодо нових прийомів оркестрування, вони значною мірою пов'язані з розширеними можливостями мідних інструментів. Активізація цієї групи дозволила створювати дублювання, перегукування голосів, нові комбінації та несподівані поєднання інструментів. Наприклад, хорал важких мідних інструментів або передача мелодії лише в межах мідної групи дозволяють створювати унікальні тембральні барви. Ці прийоми не лише збагачують звичне звучання, а й допомагають відтворювати специфічні персонажі та образи, як-от лейтмотив долі в тетралогії Р. Вагнера [29, 129].

Поширеним стає прийом «тембрального подрібнення мелодії», коли безперервна мелодія розбивається на фрагменти через передачу від одного

інструмента до іншого, що додає звучанню динаміки та багатогранності. Також важливою рисою оркестру другої половини XIX століття є біфуркація – роздвоєння підходів до його формування. Упродовж 40–70-х років співіснують два різні типи оркестру в межах романтичної концепції. Перший – це оркестр із хроматичними мідними інструментами та їх гіпертрофованим використанням, збільшеним складом порівняно з класичним оркестром (наприклад, оркестри Ф. Ліста й Р. Вагнера). Другий – оркестр із опорою на натуральні мідні або хроматичні інструменти, що трактуються подібно до натуральних, як у Й. Брамса.

Упродовж 50–70-х років XIX століття співіснування двох підтипів оркестру сприяло формуванню основи для поступового поглиблення відмінностей між ними. Хоча в середині століття ці два підходи залишалися в межах єдиної романтичної оркестрової концепції, до кінця XIX століття ситуація змінилася: виникло кілька самостійних оркестрових концепцій, кожна з яких стала історично значущою та отримала своїх послідовників, що продовжували її розвиток. З початком XX століття ця диференціація стала ще виразнішою.

Серед соціальних потрясінь останньої третини XIX століття варто зазначити події у Франції на початку 1870-х років, хоча їхній вплив здебільшого обмежувався саме цією країною.

У 1870-х роках зароджується імпресіонізм, який найбільш яскраво проявляється в живописі та музиці, але залишає слід і в інших видах мистецтва. Принципово важливо, що, на відміну від попередніх епох, поява імпресіонізму не призвела до «автоматичного» згасання інших напрямів. Це стосується і оркестру: романтична оркестрова концепція продовжує залишатися вагомою і в інтерпретаціях Г. Малера та Р. Штрауса набуває нового звучання. Хоча це, можливо, не революція, але безперечно – самобутній шлях у розвитку оркестру.

Поряд із двома інноваційними напрямками існує й третій шлях. Оркестр, що розвивався від традицій Л. Бетховена, знайшов продовження у творчості Й. Брамса, чеських композиторів Б. Сметани та А. Дворжака, французького митця Ж. Бізе, данця К. Нільсена, норвежця Е. Гріга та багатьох інших видатних

композиторів останньої третини XIX століття. Таким чином, у цей період успішно співіснують різні підходи до оркестру, кожен із яких має власну самобутність і значущість.

Щодо Української симфонії, то вона формувалася поступово, і лише на початку XX століття процес її розвитку почав приносити відчутні результати. Однією з характерних рис української музичної культури цього періоду стала посилена увага до інструментальних жанрів. Особливо це проявилось у стрімкому розквіті оркестрової музики, коли накопичена десятиліттями творча енергія нарешті знайшла вираз у масштабних симфонічних творах.

Проте справжній розквіт української симфонічної музики, який припадає на 1920-ті роки, виходить за межі часу цього дослідження. Водночас розвиток вокальних жанрів, зокрема аспект внутрішнього хорового соло, також залишається поза увагою через фокусування на симфонічній творчості.

Зосередимо аналіз на симфонічних творах української музики XIX століття через призму використання соло. Одним із перших творів на теренах України, що містить у назві слово «симфонія», є *Концертна симфонія* Д. Бортнянського. Проте цей твір написаний не для повноцінного оркестру, а для ансамблю із семи інструментів, що не дозволяє розглядати його як оркестрову симфонію в класичному розумінні.

Щодо симфоній Е. Ванжури, зокрема його *Української симфонії*, існують різні погляди. З одного боку, цей твір традиційно розглядають як частину української музичної спадщини. Так, А. Шреєр-Ткаченко вважає його яскравим проявом національної своєрідності розвитку українського симфонізму [36, 168], а В. Богданов називає твір «першими кроками в освоєнні жанру симфонії» [3, 169], підкреслюючи використання в ньому українського народно-пісенного матеріалу. Це дає підстави вважати симфонію Ванжури першою українською симфонією.

Першою «повноцінною» симфонією українського композитора, написаною для великого оркестру, можна вважати *Симфонію соль мінор* невідомого автора XIX століття, яку раніше приписували М. Овсяннікову-Куліковському. Важливою

особливістю цієї партитури є значні редакторські зміни, що торкнулися оркестрового складу. Зокрема, натуральні мідні інструменти були замінені на хроматичні, тромбони-сопрано замінені валторнами і трубами, а вся група мідних духових інструментів зазнала переінструментування. У результаті друкований варіант партитури не відображає її оригінального вигляду та має аналізуватися з урахуванням редакторських змін, зроблених у сучасну епоху.

У симфонії особливу увагу привертають численні абсолютні соло флейти. Напередодні репризи відбувається серія перегукувань у вигляді послідовних сольних епізодів флейти, гобоя, кларнета та фагота. Це яскравий виразний прийом, який більше відповідає стилю романтиків або навіть композиторів наступної епохи, тоді як класичній традиції він менш властивий. Класики, імовірно, не виключали б струнну групу, що забезпечує камерно-прозоре звучання, не обмежувались би лише одним інструментом без супроводу та додали б октавне дублювання або залучили інструменти з інших груп для більшої гармонійності.

Такий підхід викликає сумніви щодо відсутності редакторських втручань у оркестрове викладення дерев'яних духових і струнних інструментів у XX столітті. Якщо ж припустити, що подібне рішення було частиною оригінальної партитури, це значно підвищує її унікальність, несподіваність і своєрідність. В умовах майже повної відсутності тембрових ефектів та недостатнього акценту на штрихах і динаміці (на що звертається увага у вступі до партитури), використання абсолютних соло стає ключовою особливістю та головною «родзинкою» цієї симфонії.

Зважаючи на те, що Симфонія значною мірою тяжіє до класичного, а не романтичного оркестрування, використання абсолютних соло флейти демонструє несподіваний підхід композитора до потенціалу цього інструмента. Витонченість оркестрування, виражена через численні сольні епізоди, гармонійно поєднується з прозорістю звучання оркестру та відсутністю різких динамічних акцентів. Значна кількість абсолютних соло безумовно вирізняє оркестрову структуру Симфонії

невідомого автора початку XIX століття, роблячи її унікальним явищем серед симфонічних творів того часу.

Наступною, а можливо, і першою українською симфонією з оригінальним оркестровим підходом слід вважати Симфонію М. Калачевського 1876 року. Її оркестрова мова виразно відображає вплив навчання в Лейпцигу. Наприклад, початок симфонії містить алюзію на *Allegretto* із 7-ї симфонії Л. Бетховена: подібність гармонії (тонічний квартсекстакорд), тональності (*a-moll*) та оркестровки – перший акорд у духових інструментах, відповідь у струнних. Спорідненість із «Шотландською симфонією» Ф. Мендельсона помітна у виборі тональності та повільному вступі до головної партії. Водночас тема вступу у своєму оркестровому викладі та фактурі нагадує головну партію фортепіанного концерту Р. Шумана: акордова фактура та ліричний характер, виражений у партії дерев'яних духових інструментів.

Відмінність полягає у розподілі мелодійних ліній. У Шумана верхній голос довірено гобою, який завдяки своєму тембру надає темі індивідуального, сумного, але не всеосяжно трагічного відтінку. Гобой тут максимально персоніфікує мелодію, виділяючись регістром і тембром. М. Калачевський, натомість, доручив верхній голос флейті та гобою, які звучать унісоном. Це рішення частково нівелювало індивідуальність кожного з тембрів, «розмиваючи» характерність мелодії. У результаті замість персоналізованого звучання домінує узагальнений, груповий тембровий колорит дерев'яних духових інструментів.

Варто відзначити інтенсивне використання соло духових інструментів у Симфонії. М. Калачевський з безсумнівним художнім чуттям залучає техніку соло. Окрім того, зважаючи на те, що українські композитори в першій половині XIX століття дуже рідко зверталися до великого симфонічного оркестру та симфонічних жанрів загалом, варто підкреслити, що рівень оркестровки цієї симфонії можна вважати зразковим для української симфонічної музики того часу. Оркестровка, орієнтована на слухача та створення виразного художнього образу, підтверджується численними технічними прийомами: частими

перегукуваннями між окремими інструментами та оркестровими групами, регулярним використанням соло, різноманітною фактурою, «класичною» прозорістю звучання та яким функціональним розподілом голосів. Отже, оригінальна партитура симфонії М. Калачевського стає важливим етапом у розвитку української національної симфонічної школи.

На початку ХХ століття стають дедалі очевиднішими зміни в українській симфонічній музиці, зумовлені накопиченням досвіду (твори М. Калачевського, М. Вербицького, В. Сокальського) та підвищенням професійної майстерності, зокрема в галузі оркестрування.

Одним із прикладів нового етапу в оркестровому мистецтві є симфонія В. Сокальського, створена наприкінці ХІХ століття. Виклад оркестру в цьому творі вражає професіоналізмом: він насичений цікавими протиставленнями, витонченими поєднаннями тембрів, багатством інструментальних комбінацій та яскравим колористичним рішенням. Особливо варто відзначити ретельну увагу композитора до варіативності густини оркестрової вертикалі, що безпосередньо пов'язано з використанням соло.

У партитурі можна знайти численні приклади різних видів соло: абсолютне соло гобоя у фіналі як частина діалогу *tutti* оркестру і духової партії; *quasi solo* фагота на початку фіналу, яке за викладенням нагадує головну тему симфонії М. Калачевського; подвійне соло флейт на початку другої частини без супроводу. Багато соло супроводжується оркестром, що надає звучанню барвистості, збагачує твір колоритом і демонструє, що оркестрування є не лише технікою, а й потужним художнім засобом.

Ще одним яскравим свідченням змін в оркестровому письмі початку ХХ століття є оркестрування «*Ліричної поеми*» Ф. Якименка. Перш за все, вражає підвищена густина викладу, що суттєво відрізняється від прозорішого звучання партитур українських композиторів ХІХ століття. Другою важливою рисою є використання протискладень і тембральне розділення основного й другорядного музичного матеріалу. Третій аспект – постійний пошук нетрадиційних тембрових

рішень: міксти, темброві ефекти у різних групах оркестру, співставлення чистих і змішаних тембрів, передача голосів, *divisi* в альтях і віолончелях, а також застосування високого регістру віолончелей. Четвертим аспектом є трактування динаміки та штрихів як ключових засобів виразності. Нарешті, попри те, що склад оркестру залишається подвійним, як у більшості творів XIX століття, мідна група виконує повноцінну роль і є рівнозначною дерев'яним духовим за значенням.

Кожна сторінка партитури демонструє високий рівень професіоналізму Якименка в оркестровому письмі, наявність справжньої «школи», підсиленої впливом сучасного європейського досвіду. Що стосується соло, то його використання є доволі стриманим, що зумовлено насиченістю оркестрового викладу і перевагою густого звучання над прозорим. Чисті тембри часто «маскуються» іншими інструментами, і слуху важко виокремити звучання одного інструмента. Соло використовуються обмежено, залучаючи лише кларнет, валторну та литаври.

Подвійне соло валторн заслуговує на окрему увагу: їхній тембр виконує роль своєрідного «перемикача» між мажором і мінором, подібно до прийомів у Л. Бетховена чи Ф. Шуберта. У творі Якименка валторна привертає увагу своєю чистотою і стає ритмічним тлом для теми, що звучить у струнних.

Як «*Лірична поема*» Ф. Якименка, так і симфонія В. Сокальського відображають суттєві зміни в українській симфонічній музиці на межі XIX–XX століть, демонструючи впевнений вихід на новий рівень оркестрової майстерності та відкриття нових тембрових і технічних можливостей.

Еволюція соло в оркестрі тісно пов'язана з постійними змінами самого оркестрового складу. Поширеність соло, його різноманітність і вплив на драматургію твору залежать від епохи створення композиції. Якщо у XVIII столітті соло було рідкісним і екзотичним прийомом, то вже у XIX столітті воно стало невід'ємним елементом оркестрової мови. Водночас значення соло як технічного прийому зберігається нарівні з іншими характерними засобами оркестрового письма. Таким чином, соло варто розглядати на двох рівнях: як

локальний технічний прийом і як важливий загальнооркестровий чинник. У кожному з цих аспектів соло має виразний та технічний виміри.

У творчості Л. Бетховена соло відображає поступове посилення уваги композитора до тембрових можливостей оркестру. Роль соло в інструментальних концертах показує зміни у статусі цього жанру в музичній ієрархії, що сприяє розвитку діалогічності всередині оркестру. Бетховен переносить принцип взаємодії «соліст – оркестр» на внутрішньооркестрові стосунки. Соло набуває важливого драматургічного значення, зокрема в кульмінаційних моментах, привносячи особистісний, суб'єктивний відтінок у загальне звучання.

У творчості Г. Берліоза соло отримує ще більшу поширеність завдяки новому ставленню до тембру, який розглядається як рівноправний із гармонією, мелодією та ритмом засіб виразності. Ця тенденція проявляється у посиленому використанні *divisi* у струнній групі та закріпленні специфічних різновидів дерев'яних духових інструментів в оркестрі. Зміна світоглядних підходів стає основою для трансформації оркестрового звучання. У цьому контексті абсолютне соло й солюючі тембри набувають нового значення. Соло стає інструментом втілення романтичних образів, виразником особистісного начала, яке контрастує з об'єктивним звучанням *tutti*. У деяких випадках цей контраст настільки підкреслений, що соло ніби дистанціюється від оркестру, створюючи враження автономності або навіть домінування над ним.

Нові якості соло в оркестрі відображають зміну композиторського розуміння оркестру як цілісного явища.

Остання третина XIX століття знаменує новий етап у розвитку соло, пов'язаний із співіснуванням трьох різних підходів до оркестру. У творчості Й. Брамса абсолютне соло залишається рідкісним явищем, але відображає характерне для романтизму прагнення акцентувати оркестровий колорит. К. Дебюссі, у свою чергу, зосереджується на створенні звукових «плям» і пошуку нових тембрових ефектів. Він підносить окремі тембри до рівня лейттембру, надаючи їм символічного значення в композиції. Натомість у Г. Малера соло

досягає неймовірного поширення і значущості. У його масштабних оркестрових полотнах соло виступає не лише як технічний прийом, а й як важливий драматургічний елемент. Воно присутнє на всіх рівнях. Видалення чи переоркестрування соло в його творах може змінити не лише окремий епізод, але й структуру всього твору.

Розвиток української симфонічної музики відбувався за особливим сценарієм, відмінним від європейського. Через історичні та соціальні обставини накопичення досвіду було повільним, а його реалізація – тривалою. Проте на початку XX століття завдяки зростанню професійної підготовки, появі оркестрів, засвоєнню європейського досвіду і розвитку національної школи українська оркестрова музика зазнала стрімкого підйому. У другому і третьому десятиліттях XX століття інтерес до оркестрових жанрів набув вибухового характеру. Українська музика змогла пройти шлях, на який у більшості європейських країн пішли століття, всього за кілька десятиліть.

Знаковими постатями цього періоду стали Л. Ревуцький і Б. Лятошинський, чиї твори відкрили нові горизонти в оркестровому письмі. Соло в їхніх композиціях набуло важливого значення, використовувалося як технічний і виражальний прийом. Воно стало символом синтезу західноєвропейських оркестрових технік із національними традиціями, відображаючи здатність української культури адаптуватися і трансформуватися.

Соло духових інструментів в оркестрі українських композиторів XIX і XX століть демонструє універсальність цього прийому. Воно додає ліризму, підкреслює тональні переходи, розріджує звучання, виділяє структурні межі форми і відтворює індивідуальний характер персонажів. Ці якості підтверджують, що соло (особливо духових інструментів) не обмежується рамками однієї національної чи композиторської школи, а є універсальним рефлексом розвитку оркестру.

ВИСНОВКИ

Аналіз симфонічних творів композиторів різних національних шкіл і музичних стилів XIX – початку XX століття з акцентом на роль інструментального соло духових інструментів в оркестрі дає підстави для наступних висновків:

1. У кожній оркестровій концепції інструментальне соло духових інструментів виконує унікальну роль. Зростання частоти його використання (від обмеженого залучення в ранньому оркестрі до помітного посилення у пізніші періоди) супроводжується якісними змінами. Це свідчить про еволюцію оркестру, яка нерозривно пов'язана зі змінами світоглядних уявлень митців.

Соло духових інструментів стає засобом передачі нових емоцій і важливим драматургічним чинником у творі. Завдяки високій персоналізації висловлювань та розширенню динамічної палітри, соло сприяє формуванню художніх образів. Еволюція соло духових інструментів в оркестрі відображає зміни в його структурі, зокрема у вертикальній організації звуку та зміні функцій інструментів. Це забезпечує краще збалансування звучання: композитори уникають надмірного використання гучних *tutti* чи надлишкового інструментального складу, що дозволяє зберегти слухову чіткість і динамічну гармонію.

Соло та оркестр функціонують не як окремі автономні системи, а як взаємозалежні елементи. Їхній взаємний вплив стає дедалі потужнішим, стимулюючи розвиток обох компонентів. Хоча соло підпорядковане оркестру як більш складній і багатогранній структурі, їхня взаємодія дозволяє кожному компоненту розкритися максимально повно. Соло, у свою чергу, відображає особливості кожної оркестрової концепції, виступаючи індикатором змін у підходах до оркестрування. Взаємозалежність між оркестром і соло свідчить про глибокий системний зв'язок між цими складниками, що формує новий рівень оркестрового мислення.

2. Кожна фаза розвитку оркестру може включати кілька оркестрових концепцій. Оркестрова концепція є цілісною системою уявлень про оркестр,

характерною для певного етапу його еволюції, і формується під впливом комплексу музичних та немусичних чинників. Якщо загальний поділ історії оркестру на дві фази базується на ролі інструментального соло, то подальша деталізація враховує широкий спектр факторів. Ці фактори умовно поділяються на музичні та немусичні, хоча такий поділ має відносний характер. Наприклад, удосконалення музичних інструментів знаходиться на межі музики та технології, і обидві складові мають важливе значення. Суспільні події також впливають на розвиток оркестру, хоча цей процес часто є непрямим і складається з кількох етапів. Такі чинники, як соціальні трансформації, розвиток філософії, нові технології, домінуючі мистецькі тенденції, вплив суміжних видів мистецтва, підвищення виконавської майстерності, екстенсивні та інтенсивні процеси в оркестрі, застосування спеціальних оркестрових прийомів тощо, відіграють унікальну роль, хоча між ними існує тісний взаємозв'язок. Саме комплексна дія цих чинників спричиняє глибокий перегляд підходів до оркестру та формування нової оркестрової концепції. Співвідношення кількісного та якісного використання соло (з акомпанементом чи без) із кожною концепцією відображає новий етап в еволюції інструментального соло духових інструментів.

Оркестровий підхід Л. Бетховена є перехідним етапом, де підвищення технічних вимог до виконавців, остаточний розподіл функцій оркестрових груп і пошук нових засобів виразності призводять до суттєвих змін у трактуванні інструментального соло духових інструментів.

Романтична оркестрова концепція стала наступним етапом еволюції соло. Індивідуалізація звучання, зростання технічних вимог і нові можливості тембру піднесли соло на якісно новий рівень, перетворивши його на засіб передачі образу романтичного героя через символічну асоціацію тембру із героїчним індивідуумом. Наприкінці XIX століття композитори, які дотримувалися традиційних уявлень про оркестр, використовували соло для додання нових відтінків класичному звучанню. Для імпресіоністів соло стало лейттембром, символом, який концентрує зміст твору. У постромантиків соло перетворилося на

системний елемент, що пронизує всі рівні симфонічної композиції, стаючи ключовою ознакою оркестрового стилю.

3. Формування соло в оркестрі – це тривалий історичний процес. На відміну від багатьох інших традиційних оркестрових прийомів, таких як дублювання, яке органічно увійшло в оркестрову практику з моменту її зародження, розвиток соло, зокрема абсолютного інтра-соло, був складним і тривалим. Ця особливість підкреслює унікальність соло серед інших оркестрових прийомів та свідчить про тісний зв'язок між еволюцією соло та зміною підходів до оркестрового письма загалом.

4. Абсолютне соло може займати різні позиції в композиції: початкову, серединну або прикінцеву. Найбільший драматургічний вплив має серединне соло, оскільки воно здатне порушити рівномірний розвиток музичного матеріалу, створити паузу в драматичній напрузі, а також додати ліричності, персоналізувати висловлювання й створити унікальну атмосферу.

Початкове соло, хоча й менше впливає на драматургію, завдяки своєму розташуванню часто набуває символічного значення. Воно може стати не лише емблемою окремого твору чи композитора, а й уособленням цілої епохи або нового мистецького напрямку.

Прикінцеве соло зустрічається рідко, що зумовлено притаманним йому відчуттям непевності та незавершеності, яке виникає через звучання лише одного інструмента без супроводу в завершальних тактах оркестрового твору. З цієї причини композитори зазвичай уникають використання абсолютного прикінцевого соло в його прямій формі. Натомість вони вдаються до оркестрових прийомів, що створюють ефект прикінцевого соло, не прописуючи його буквально.

5. Особливу увагу заслуговує вибір тембру інструмента для абсолютного соло, який композитор здійснює, враховуючи специфіку звучання інструмента та місце соло в композиції. Аналіз показує, що композитори завжди підходять до

цього рішення з максимальною уважністю й ретельністю. Основними чинниками, що впливають на вибір, є драматургічна функція соло та його позиція у творі.

Таким чином, існує очевидний зв'язок між функцією та місцем соло в творі й вибором інструмента-соліста. Проте остаточною і ключовим фактором залишається художня мета, яку композитор прагне реалізувати через темброву палітру соло.

6. У нашому дослідженні проведено аналіз симфоній українських композиторів XIX століття. Виявлено, що розвиток симфонічної музики в Україні мав свої особливості, значною мірою зумовлені політичними чинниками, які вирізняють його на тлі багатьох інших країн. Формування національної симфонічної культури відбувалося поступово протягом XIX століття, щоб згодом досягти розквіту та викликати потужний інтерес до жанрів симфонічної музики у 10–20-х роках XX століття.

У той час як оркестрові твори XX століття вже стали об'єктом глибокого вивчення з різних перспектив, специфіка оркестрового викладення у творчості вітчизняних композиторів XIX століття залишається недостатньо дослідженою. Аналіз оркестрування цих творів, виконаний у дослідженні з акцентом на соло духових інструментів, дозволив поглибити існуючі знання про них. Зокрема, доведено, що українські композитори того періоду добре усвідомлювали художній потенціал інструментального соло духових інструментів в оркестрі.

7. Дослідження особливостей використання абсолютного соло та солювання духових інструментів у симфонічних творах української музики, вибору тембрів для їхнього виразного звучання, а також зв'язку з унікальними рисами української музичної традиції становить ще одну важливу й перспективну сферу для подальших наукових розвідок. Ця тема є особливо актуальною в контексті постійних і невпинних творчих пошуків композиторів – новаторів і сміливих експериментаторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. В. Українська музика. *Українська культура : лекції за редакцією Д. Антоновича*. Київ : Либідь, 1993. С. 404–442. (Пам'ятки історичної думки України).
2. Архімовіч Л., Карищева Т., Шеффер Т., Шресєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Частина I. Київ : Мистецтво, 1964. 308 с.
3. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України. Від найдавніших часів до початку XX ст. Харків : «Основа», 2000. 287 с.
4. Бородавкін С. О. Оркестр в опері Б. М. Лятошинського «Золотий обруч». *Українське музикознавство : наук.-метод. зб.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2011. Вип. 37. С. 276–292.
5. Бородавкін С. О. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 1998. 22 с.
6. Вовк Р. А. Кларнет у перше сторіччя його існування. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 41. С. 40–49.
7. Гордійчук М. М. Зародження української симфонічної музики. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1971. Вип. 6. С. 115–127.
8. Гордійчук М. М. Інструментальна музика. *Історія української музики. В шести томах. Том другий. Друга половина XIX ст.* Київ : Наукова думка, 1989. С. 237–262.
9. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 426 с.
10. Грінченко М. О. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с.
11. Громченко В. В. Кларнет в оркестрі XVIII століття як прогресивний композиторський засіб музичного смислоутворення. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Науковий вісник НМАУ ім. П. І.*

Чайковського : зб. статей. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. Вип. 60. С. 134–140.

12. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. Вип. 48. С. 169–175.

13. Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 19 с.

14. Іванченко В. Г. Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладах українських симфоній) : автореферат дис. на здобуття д-ра музикознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2004. 35 с.

15. Історія української дожовтневої музики. Загальна редакція та упорядкування О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна. 587 с.

16. Калениченко А., Терещенко А. Симфонічна музика. Історія української музики в шести томах, т. 3. Кінець XIX-початок XX ст. Київ : Наукова думка, 1990. С. 191–214.

17. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівня акредитації. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 163 с.

18. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 3. XIX ст.: підручник для вищих муз. навч. закладів. Київ; Нью-Йорк, видавництво М. П. Коць, 2001. 477 с.

19. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. 592 с.

20. Коробецька С. Віденський класицизм як історична оркестрово-стильова парадигма. *Українське музикознавство: наук-метод.зб.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. Вип. 34. С. 117–127.

21. Коробецька С. Ю. До питання визначення поняття «оркестровий стиль». *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип. 33. С. 191–201.
22. Коробецька С. Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : Видавництво національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова, 2011. 332 с.
23. Коробецька С. Ю. Про феномен оркестрового стилю композиторів Мангеймської школи. *Ставропігійські філософські студії. Ultima Ratio.* Львів, 2012. Вип. 6. С. 19–34.
24. Лагдишук Г. Г. Виникнення і розвиток тромбону. *Теорія гри. Дослідження. Досвід. Спогади : збірник наукових і науково-методичних праць професорсько-викладацького колективу школи та Академії.* Київ : Київська середня спеціальна музична школа ім. М. В. Лисенка ; ТОВ «ЛК Мейер», 2002. Вип. 3. С. 86–95.
25. Макаренко Г. Г. Етапи історичного розвитку інструментів. *Київське музикознавство: зб. ст.* Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. Вип. 13. С. 222–229.
26. Мовчан М. М. Самотність як феномен буття особистості. Полтава : РВВ ПУСКУ, 2009. 265 с.
27. Мовчан М. М. Феномен самотності як проблема буття особистості в соціальному середовищі : автореферат дис. канд. філософ. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури». Київ, 2008. 23 с.
28. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні. Київ : КНУКіМ, 2006. 400 с.
29. Ракочі В. О. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть : дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2016. 304 с.

30. Ракочі В. О. *Soli* другої частини Скрипкового концерту Й. Брамса. *Київське музикознавство*. Київ : КІМ ім. Глієра, НМАУ ім. П. І. Чайковського ; 2014. Вип. 49. С. 24–38.
31. Ракочі В. О. Внутрішнє оркестрове соло в українській симфонічній музиці 19 століття. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : Міленіум, 2014. Вип. 3 (2). С. 249–255.
32. Ракочі В. О. Початкове *solo* як оркестровий прийом сучасного оркестрового мислення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 111. : Принципи організації руху в музичному творі. С. 24–32.
33. Ракочі В. О. Соло як чинник зміни оркестрової концепції. *Українське музикознавство: наук. метод. зб.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. Вип. 39. С. 101–119.
34. Ракочі В. О. Фортепіано як інструмент оркестру. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 38. С. 432–444.
35. Фльорко Л. Я. Самотність людини як проблема сучасної європейської філософії : автореф. дис. канд. філософ. наук: 09.00.05 «Історія філософії». Львів, 2006. 16 с.
36. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Частина перша. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ століття. Київ : Музична Україна, 1980. 198 с.
37. Adenot P. Les musiciens d'orchestre symphonique. De la vocation au désenchantement. Paris : L'Harmattan, 2012. 375 p.
38. Adler S. The Study of Orchestration : Third Edition. New York ; London, W. W. Norton & Company Inc, 2002. 839 p.
39. Adorno T. W. Mahler. Une physionomie musicale : Traduit de l'allemand d'édition 1960. Paris : Les éditions de minuit, 1976. 266 p.

40. Daniels D. *Orchestral Music*. Laham, Maryland. Toronto ; Oxford : The Scarecrow Press, Inc., 2005. 618 p.
41. Dolan E. I. *The Orchestral Revolution: Haydn and the Technologies of Timbre*. NY: Cambridge University Press, 2013. 290 p.
42. Girard A. *L'Orchestration de Haydn a Stravinsky*. Paris : Billaudot, 2009. 200 p.
43. Goubault C. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*. Paris : Minerve, 2009. 474 p.
44. Kinderman W. *Beethoven : Second edition*. NY : Oxford University Press, 2009. 408 p.
45. Knussen S. *Educational programmes. The Cambridge Companion to the Orchestra*. Edited by C.Lawson, Thames Valley University. Cambridge, Cambridge University Press, 2003. P. 239–250.
46. Lawson C. *The Revival of Historical Instruments. The Cambridge Companion to the Orchestra*. Edited by C .Lawson, Thames Valley University. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. P. 155–168.
47. Leibowitz R. and Maguire J. *Thinking for orchestra*. New York, Schirmer, Inc. 240 p.
48. Leibowitz R. *Le compositeur et son double*. Paris: Gallimard, 1986. P. 547.
49. Leibowitz R. *Le respect du texte. Faut-il retoucher les symphonique classiques?* Paris : Gallimard, 1971. 73 p.
50. Platinga L. *Beethoven's Concertos: History, Style, Performance*. New York : Norton, 1999. 403 p.
51. Read G. *Thesarus of Orchestral Devices*. NY, Toronto, London : Pitman Pub. Corp., 1953. 614 p.
52. Rosen C. *The Classical Style: Haydn. Mozart. Beethoven : Expanded Ed*. New York–London : Norton, 1998. 533 p.

53. Saxton R. The Orchestral Composer. The Cambridge Companion to the Orchestra. Edited by Colin Lawson, Thames Valley University. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. P. 218–238.
54. Sevsay E. The Cambridge Guide to Orchestration. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 656 p.
55. Spitzer J. Zaslav N. The Birth of the Orchestra : History of an Institution, 1650–1815. New York: Oxford University Press, 2004. 614 p.
56. Stauffer G. B. The Modern Orchestra: A Creation of the Late Eighteen Century. The Orchestra. Origins and Transformation, editor Joan Peyser. New York : Charles Scribner's Son, 1986. P. 37–68.