

ВАДИМ РАКОЧИ

СОЛО ЯК ЧИННИК ЗМІНИ ОРКЕСТРОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ

Серед розмаїття особливих оркестрових технік – передач голосів і тембрів, дублювання, оркестрових педалей, фонів тощо – гра соло в гущині оркестру займає особливе місце. Справа в тім, що більшість із перерахованих прийомів доволі активно використовується і в ранньому, і в сучасному оркестрі, в той час як гра одного інструмента із супроводом (*солювання*) і особливо гра одного інструмента за цілковитого мовчання інших оркестрантів (*справжнє соло*) є технікою, що ствердилась пізніше. С. Бородавкін, аналізуючи оперний оркестр XVII – XVIII століть, вказує на кілька випадків соло окремих інструментів в операх XVIII століття. І хоча спеціального акценту на сольному звучанні в середині оркестру не робиться, емоційне забарвлення аналізу говорить про підсвідоме розуміння ексклюзивності такої оркестрової техніки в докласичному оркестрі. Наприклад, вступ до повільної арії Константина в однойменній опері А. Лотті (1716 р.) описано як «дивний за своїм неповторним колоритом дуєт солюючої віолончелі і шалюмо»¹.

Із плином часу факти використання відокремленого від групи струнного інструмента частішають і стають такими помітними, що робиться висновок щодо початку процесу «індивідуалізації оркестрової фактури»², основою якого стає розвинутість струнних партій. «Скрипкові партії

¹ Бородавкін С. Еволюція оперного оркестра в XVII – XVIII веках: от Я. Пери до В. А. Моцарта. – Одесса : Печатный дом, Друк Південь, 2011. – С. 147.

² Там само. – С. 157.

стають більш рухливими, їх темброву належність проявляється все яскравіше і яскравіше¹». Це, своєю чергою, уже трактується як стильова риса італійського оперного театру першої половини XVIII століття. Таким чином, вимальовується – хоча і вельми тендітна, але така, що дедалі міцнішає, – взаємозалежність між становленням соло в оркестрі як особливого емоційного прийому і природною персоналіфікацією звучання, які в сукупності пов'язані з інтенсифікацією розвитку виконавської техніки.

Зазначимо, що саме італійське підгрунтя солювання в оркестрі, особливо щодо струнних інструментів, має глибокі підвалини. По-перше, формуванню способу подачі матеріалу через соло сприяє поява на межі XVII – XVIII століть *concerto grosso*, що стає справжнім переворотом в розвитку оркестру. К. Губо називає *concerto grosso* новою «композиційною стратегією²» митців, що має наслідком докорінний перегляд функціонування матеріальних засобів в оркестрі. По-друге, потрібно вказати вже згаданий прогрес виконавського мистецтва, знову ж таки пов'язаний із діяльністю італійських віртуозів Дж. Тореллі, А. Кореллі та інших, які приносять в оркестр блискучо-концертне володіння скрипкою, підносять виконавський рівень на нові висоти. На безумовну залежність між розвитком *concerto grosso*, діяльністю італійських віртуозів і посиленням ролі окремого виконавця в оркестрі впродовж першої половини XVIII століття вказують французькі музикознавці А. Лув'є і П.А. Катане³.

¹ Бородавкін С. Эволюция оперного оркестра в XVII–XVIII веках: от Я. Пери до В. А. Моцарта. – Одесса : Печатный дом, Друк Південь, 2011. – С. 78.

² Goubault C. Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration / C. Goubault. – Paris : Minevre, 2009. – P. 50.

³ Louvier A., Catanet P. A. L'orchestre / A. Louvier, P. A. Catanet. – Paris : Combre, 1997. – P. 15.

Невпинна еволюція посилення поділу струнних в оркестрі створює можливість формування додаткових пластів, не вдаючись до залучення нових інструментів. Цей процес стає прикладом *інтенсивізації*¹ оркестру, тобто залучення внутрішньо оркестрових ресурсів, що здатні призвести до якісних трансформацій в середині інституту. *Divisi* природно стає стимулом і наступною причиною кристалізації соло – цього разу соло струнного інструмента – в середині оркестру (з акомпанементом і без нього). Гра одного струнного інструмента епізодично застосовується в оперному оркестрі на початку XVIII століття, але залишається рідкісною і в середині століття. Яскравий приклад-виняток – звучання скрипки соло в арії “Erbarmedich” у «Страстях за Матвієм» Й. С. Баха.

Ще однією причиною становлення соло в оркестрі стає постійне переформатування оркестрових груп. Єдині на ранніх етапах, переважані постійними унісонно-октавними дублюваннями із рідкісним розділенням на самостійні пласти, оркестрові групи наполегливо доводять свою самостійність. Непорушна основа оркестру – струнна група – із плином часу перестає домінувати беззаперечно. А. Лув'є і П. А. Катане, аналізуючи організацію оркестру Ж. Б. Люллі, підкреслюють, що вся еволюція оркестру – це невпинний процес додавання до струнної основи інших інструментів із руйнуванням гегемонії перших². Виокремлення дерев'яних духових інструментів як функціонально незалежних наприкінці XVIII століття, аналогічна революція в мідній групі в середині XIX століття, трансформація ударної групи в окреме і повноцінне об'єднання на межі XIX–XX століть – всі ці ключові етапи формування оркестру призводили не просто

¹ Це розвиток ідей О. Войтенка щодо інтенсивних та екстенсивних процесів в оркестрі, висунутих у його дисертаційному дослідженні та низці статей.

² Louvier A., Catanet P. A. L'orchestre / A. Louvier, P. A. Catanet. – Paris : Combre, 1997. – P. 15.

до формування повноцінної нової групи інструментів, а й до обов'язкового глибинного переформатування відносин між групами в середині оркестру. Введення в оркестр нових інструментів – *екстенсивізація оркестру* – стимулювала композиторів залучати окремі інструменти як солюючі або як справжніх солістів.

Нарешті, саме перехід оркестру з ролі акомпанементу і супроводу (людського голосу, оперної вистави чи церковної служби) впродовж першої половини XVIII століття, на роль самостійну і незалежну означали докорінну трансформацію розуміння оркестру загалом. Поява соло в середині нового оркестру дає змогу зберегти «генетично-зумовлену» функцію оркестру акомпанувати, але соліст тепер не зовнішній, а внутрішній. Таким чином, кристалізація внутрішньо оркестрового соло, фактично, свідчить про практичну можливість поєднання в оркестрі притаманної йому впродовж ста п'ятдесяти років функції супроводу із глибинними внутрішніми модифікаціями. Це призводить до народження іншої якості звучання оркестру.

У симфонічних творах віденських класиків – самостійному і незалежному оркестрі – є випадки вживання соло інструмента оркестру без супроводу, які зазвичай пов'язують із проявом рис *concerto grosso*. Згадаємо Тридцять першу симфонію Й. Гайдна (*ре мажор*), де в *Adagio* звучить справжній діалог двох солістів: скрипки і віолончелі. Соло без супроводу можливе в різних оркестрових групах. Це настільки вражаючий і новітній прийом, що навіть музикознавчі праці отримують значне емоційне забарвлення, загалом не надто типове для аналітичних досліджень. Так, К. Губо не втримується, щоб не написати стосовно Шостої симфонії Й. Гайдна: «Такт 85. Сюрприз! Соло валторни без акомпанементу»¹. Дослідник пов'язує цей ефект з відтворенням «духу» *concerto*

¹ Goubault C. Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration / C. Goubault. – Paris : Minevre, 2009. – P. 82.

grosso, але це жодним чином не применшує вражаючу силу справжнього соло. Приклади яскравого соло є також в Двадцять четвертій симфонії (*ре мажор*), де вражає яскравістю барвіста солююча флейта. Таке нестандартне, як на той час, активне використання соліста дає змогу К. Губо написати, що це *Adagio* – «справжня частина концерту»¹. Ще згадаємо *Andante* із Тридцятої симфонії (*до мажор*) із солюючими флейтою і двома гобоями.

Н. дель Мар, аналізуючи гру одного з інструментів струнної групи, зазначає, що «тембр одного струнного виконавця так відрізняється від якісної маси, яку дає вся група, що його використання на противагу всім струнним часто можна порівняти із залученням соло духового інструмента»². Тобто уможливорюються протиставлення не тільки в площині «струнні – духові», які є нормою, починаючи ще від Ж. Б. Люллі. С. Крюкенберг окремо наголошує на зацікавленості цього французького композитора контрастами і відносно частою, незвичною на той час зміною тембрів³. Протиставлення утворюються і в площині «один струнний інструмент – вся струнна група».

Поруч із відносно деталізованим – через залучення численних чинників – розподілом історії оркестру на шість-сім періодів, якого (з деякими варіаціями) дотримується більшість дослідників, у працях музикознавців трапляється розподіл лише на два, але принципово відмінні періоди. *Таке дихотомічне бачення еволюції оркестру пропонуємо назвати фазами еволюції оркестру. Фаза,*

¹ Goubault C. Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration / C. Goubault. – Paris : Minevre, 2009. – P. 72.

² Norman del Mar. Anatomy of the Orchestra. London: Faber&Faber, 1981. – P. 66.

³ Kruchenberg S. L'orchestre symphonique et ses instruments. Adaptation française de C. Dovaz / S. Kruchenberg. – Paris : Grund, 1994. – P. 27.

своєю чергою, поділяється на оркестрові концепції. Кожна з них охоплює такий період часу, у межах якого спостерігається таке ж розуміння оркестру як інституційної установи, завдяки подібності або навіть тотожності у підході до базових засад його функціонування. Еволюцією розуміння оркестру як особливого музичного інституту народжуються, поруч із різноманітними оркестровими техніками, якісно нові варіанти соло, комбінації тембрів, і відкривається багато можливостей для композиторів.

Основа для здійснення поділу часу існування оркестру на дві фази відмінна у різних авторів. Так, визначний дослідник оркестру А. Карс вважає: «якщо одна частина інструментів починає *акомпанувати* іншій, то шлях до сучасного оркестрування вже відкритий»¹. Тобто таке функціональне переосмислення оркестру розуміється як поворотна точка розділу оркестрових епох. Сучасний російський дослідник Л. Гуревич пропонує поділ на два періоди у зв'язку із вилученням із практики в середині XVIII століття *basso continuo*². М. Беккерман розділяє історію оркестру на дві фази, проводячи межу між оркестром, який акомпанує, та оркестром, самостійним у другій половині XVIII століття³. Українська вчена С. Коробецька розрізняє, знову ж таки, два основні, принципові відрізки в розвитку оркестру за технікою оркестрування: класичний і

¹ Карс А. История оркестровки / А. Карс ; пер. с англ. – М. : Музыка, 1990. – С. 114.

² Гуревич Л. История оркестровых стилей : учеб. пособие / Л. Гуревич. – М. : Композитор, 1997. – С. 11.

³ Beckermann M. Music Moves out of the Private House: Haydn to Beethoven / M. Beckermann // The Orchestra. Origins and Transformation. Editor Joan Peyser –. New York : Charles Scribner's Son, 1986. – P. 97–122.

сучасний. «Зміни в оркестровій техніці віддзеркалювали стильові тенденції», – підсумовує дослідниця¹.

Виходячи із з'ясування потенційних і реальних важелів впливу соло на звучання оркестру, виглядає логічним запропонувати поділ історії оркестру на дві фази залежно від ролі техніки соло в середині оркестру. В основі поділу лежить зміна засад трактування структури оркестру з *монохромної доцентрової* на *поліхромну відцентровану*, межа між якими припадає на початок XIX століття. Погоджуючись із попередніми дослідниками, відзначимо, що перехід від однієї фази еволюції до іншої не був миттєвим. Фактично, перехідним варто розуміти оркестр Л. ван Бетховена, який поєднує класичне інтерпретування оркестру – як підсумок попередньої епохи – і початок романтичного трактування, знаменує нову еру оркестру.

Наріжним каменем змін стає глибинне трансформування техніки соло в середині оркестру в другий період його еволюційного часу, порівняно із практично незначною роллю впродовж першого етапу розвитку (XVII – XVIII століття). Запропонований дихотомічний поділ певною мірою перегукується із міркуваннями Дж. Де Торно. Науковець, аналізуючи естетичні погляди Х. Рімана в його «Катехізисі музичної естетики» (однозбарвленому оркеструванню, яке Х. Ріман бачить як більш симпатичне і подібне до людського голосу, він протиставляє менш симпатичні, на його думку, навіть «огидні», «назальні» ноти фаготу, що розквітчують кольорами програмну музику романтиків), стосовно класичної епохи оркестровки із сконцентрованою дією композитора довкола струнних інструментів зазначає, що «звучання струнних мінімізує індивідуальне,

¹ Коробецька С. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія / С. Коробецька. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. – С. 63.

таке, що розрізняється – звучання соло інструментів лімітує «концерто-подібні» ефекти»¹.

Із цих міркувань можемо зробити кілька важливих висновків, які вказують на каталізатори трансформацій. Гомогенна структура раннього оркестру, в основі якого лежить струнна група із невпинним до набридливості точним дублюванням дерев'яних духових, стає гальмуючим фактором до розвитку і становлення окремих інструментів-особистостей. Струнні інструменти ніби «всмоктують» інші тембри, розчиняють їх в густоті об'ємного звучання, нівелюють вивільнення з-під впливу найбільшої, найсильнішої, найстаршої оркестрової групи. Це, в свою чергу, призводить до обмеженості концерто-подібних ефектів в оркестрі, складовим, центральним проявом якого є солювання поза жанром *concerto grosso* як засіб посилити індивідуалізацію, як спосіб привнести особистісне відчуття в оркестр, як можливість персоніфікувати його звучання.

Доволі швидко, впродовж другої половини XVIII століття формується усвідомлення митцями можливостей техніки солювання із супроводом – це безпосередньо зв'язано із радикальним переглядом функціонування окремих оркестрових груп в оркестрі в середині XVIII століття, що призвело до утворення класичної оркестрової концепції. Як відзначає Є. Назайкінський, суміщення фактурних функцій стосовно будь-якої інструментальної групи в оркестрі нівелює чистоту тембрів. А саме «чисті тембри найбільш яскраво виявляються, звичайно, в партіях соло»². Тож базове переформатування оркестру в

¹ De Thorne J. Absolute Color, Fluctuating Mischfarben, and Structurally Functional “Gypsy” Orchestration / J. De Thorne // Journal of Music Theory / Yale University. – 2013. – Autumn. – P. 196.

² Назайкинский Е. Чистые тембры. Вместо предисловия. / Е. Назайкинский // Оркестр. Инструменты. Партитура : сб. ст. / отв. ред. Е. Назайкинский. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – С. 9.

середині XVIII століття із плином часу призводить до відходу на початку XIX століття від суміщення фактурних функцій і значної лабільності ролі кожного окремого інструмента в оркестрі. З початку XIX століття соло без супроводу в оркестрі використовується композиторами значно частіше. Це знаменувало початок розгойдування стабільної оркестрової структури, щойно остаточно сформованої класичною оркестровою концепцією, з перспективою формування полівекторної, із мультикультурним взаємопроникненням оркестрової епохи на межі XIX – XX століть.

Поділ історії оркестру з врахуванням ролі внутрішньо оркестрового соло бачиться наступним. Перша фаза спирається на стабільну структуру, в основі якої струнна група. Значна кількість дублювань в оркестрі XVII століття утворює особливу незмінну густину звучання. Із незначним збільшенням в оркестрі «пізнього бароко» (термін Л. Гуревича) впливу окремого тембру і, відповідно, появою обережного солювання в оркестр привносяться вельми незначні зміни. Але перманентно невгамовний *basso continuo* продовжує цементувати оркестр густим в'язким звучанням, що підтверджує відсутність принципових радикальних змін. Таку структуру оркестру можна назвати *гомогенною і поліхромною*.

Домінування струнної групи не ставиться під сумнів. Звичайно, мають місце контрастні співставлення духових інструментів, але загалом інші групи – через їхню технічну недосконалість та обмежені виконавські можливості – є підлеглими стосовно центральної групи оркестру. Постійні унісонні та октавні дублювання в оркестрі спричиняють обмеженість соло-техніки в оркестрі. Винятки з обережного ставлення до соло є нечастими, припадають головним чином уже на середину XVIII століття і лише підтверджують загальну підпорядкованість індивідуально-уособленого звучання груповому узагальненому, в основі якого – королева

оркестру – струнно-смичкова група. Таким чином, весь час до кінця XVIII – початку XIX століття справедливо назвати *доцентровою фазою* розвитку оркестру. Рух тембрів, палітра барв зумовлюється не надто частими зіставленнями дерев'яних духових зі струнною групою. Узагальнений тембр останньої складає основу оркестрового звучання і природно стримує солювання в оркестрі як особливу оркестрову техніку, що набуває в такому контексті значення визначальної. Тому XVII – XVIII століття варто назвати *соло-стримуючої доцентровою фазою*.

Впродовж XIX – XX століть відбувається принципова зміна функцій оркестрових груп, в основі якої лежить поступова, але відчутна втрата струнною групою монопольно-центрального положення. З початку XIX століття, починаючи від оркестру Л. ван Бетховена починає формуватись *відцентрована фаза* еволюції оркестру. У цьому новому оркестрі струнна група зберігає свою загалом визначальну функцію в симфонічних творах, але втрачає монопольне становище в оркестрі, і невпинне ослаблення струнної групи за рахунок активізації інших оркестрових груп стає ознакою розвитку оркестру. Наслідком таких змін є відсутність «прив'язаності» оркестрового звучання лише до однієї тембральної основи, яка тим більше не трактується надалі як єдина і нероздільна. Відбувається радикальний перерозподіл функцій між оркестровими групами, що трактуються як все більш рівноцінні за значенням. Цьому сприяє і поява нових інструментів, що розширить можливості дерев'яних духових, і вдосконалення тих, які існували, що призведе до революційних змін в групі мідних інструментів, і загалом невпинне зростання технічної досконалості інструментів всіх груп, що розширюватиме діапазон звучань, відкриватиме нові виконавські прийоми, і формування нових засад в оркестрі відповідно до трансформації співвідношення форма-колір. А все це в компле-

ксі сприятиме розквіту солістів в середині оркестру і руйнуванню *гомогенної* і *монохромної* структури оркестру XVII – XVIII століть на користь *суспензійної* і *поліхромної* структури в оркестрі XIX – XXI століть, і саме таке трактування може бути назване *соло-стимулюючою відцентрованою* фазою еволюції оркестру.

«Хоча Гайдн і Моцарт зробили перші експерименти на цій стежині, саме Бетховен насправді надає духовим абсолютної свободи»¹. Тож саме в цьому контексті потрібно розглядати знамените гобойне соло П'ятої симфонії. Звичайно, твори Л. ван Бетховена нараховують чимало прикладів справжнього соло і солювання в оркестрі, що підтверджують стійкість тенденції перелому і усвідомлене, а не випадкове залучення цієї техніки оркестрування. Варто звернутись, наприклад, до партитур фортепіанних концертів композитора і протежити дуже показовий еволюційний шлях, який проходить соло в гуцині оркестру лише за 13 років, що відділяють Перший і П'ятий концерти – неймовірний в історії оркестру приклад швидкості змін. Солюючі тембри і справжні соло як засіб оркестрової виразності з кожним концертом набувають все більшого поширення, використовуються все різноманітніші інструменти, а загальна кількість їх включень збільшується з кожним концертним циклом. Відносна обережність із залученням солістів із середини оркестру в перших концертах компенсується їх дедалі частішим вживанням та тембральною характеристичністю, що виводить оркестровку на якісно інший рівень, додає їй індивідуальності і небаченого блиску. Дедалі зростаюча персоналізація звучання стає провісником народження нової оркестрової епохи.

¹ Sevsay E. The Cambridge Guide to Orchestration / E. Sevsay. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – P. 415.

І хоча в симфоніях Л. ван Бетховена справжнє соло не є таким поширеним, як у фортепіанних концертах, одне справжнє соло варто трактувати як своєрідний переломний момент в усій історії оркестрування – соло гобоя в першій частині П'ятої симфонії. А. Лув'є та П. А. Катане вважають, що саме «З Бетховена народжується справжня “легенда”» про соліста»¹. Для кращого розуміння й усвідомлення невідповідності «легенди» і логічності появи соло в симфонії, необхідно простежити доволі самотійну лінію першого гобоя з початку репризи і особливо безпосередньо перед справжнім соло. Адже проаналізувавши викладення інструментів у партитурі, побачимо і нову роль фаготів, які перебирають на себе функцію повноцінного басу, підсвіченого легким *pizzicato* низьких струнних, і доволі прозоре імітаційне викладення перших і других скрипок, що дає змогу почути справжню «протимелодію» першого гобоя. Вона контрастує скрипкам завдяки насамперед ритмічній пульсації. І точкові співпадіння партій гобоя і перших скрипок мають на меті лише підкреслити їх постійне «розходження» вже з наступної ноти. На кульмінації гобой ніби остаточно вивільняється з під домінування струнних і самотійно, без жодного супроводу, виводить розвиток на верхівку ліричної кульмінації, вартої пера композитора-романтика: це спів одинака, якому протистоїть весь світ, а не заклик героя, що виходить на боротьбу з метою «свободи, рівності, братерства». Це соло перериває загальний розвиток, хоча здавалось, що силу його неймовірної енергії не зможе зупинити ніщо. Чуттєвий індивідуум посідає головну роль – докорінна трансформація філософського мислення епохи Просвітництва! Саме ліричні (а завдяки справжньому соло гобоя і персоніфіковані, а не узагальнені) роздуми-висловлення індивідууму набувають значення таких, що

¹ Louvier A., Catanet P. A. L'orchestre / A. Louvier, P. A. Catanet. – Paris : Combre, 1997. – P. 97.

протистоять суспільству-оркестру. Весь епізод початку репризи можна інтерпретувати як справжній прорив в оркеструванні: новий розподіл ролей не просто *формується*, як це було у попередників Л. ван Бетховена, нова роль соло не *намічається*, а *стверджується* і укорінюється.

Звичайно, нова роль духових і перерозподіл ролей груп у Л. ван Бетховена не є остаточно закріпленими. У його симфонічних творах є нескінченна кількість прикладів традиційно-класичного оркестрування із дублюванням духовими струнних інструментів, із традиційним розподілом ролей в оркестрі. Але саме такі приклади, як реприза П'ятої симфонії, як скерцо з Дев'ятої симфонії, оркестрування Четвертого і П'ятого фортепіанних концертів із низкою внутрішньо оркестрових солістів (віолончель соло, литаври соло, група альтів без супроводу тощо) вказують на абсолютно усвідомлений пошук розвитку оркестрування, зокрема, за рахунок соло. І справжнє соло гобоя в П'ятій симфонії стає практичним інструментальним втіленням нової концепції оркестрування, логічним наслідком якої стає не тільки перерозподіл функцій інструментальних груп в оркестрі, а і постійне зростання значення індивідуального, а не загальногрупового звучання. Це, своєю чергою, розвиватиме принцип *концертності* в гущині оркестру, але вже не як рефлексії *concerto grosso* (згадаємо симфонії Й. Гайдна!), а як специфічну рису фактично іншої музичної епохи.

Крім самого факту становлення соло без супроводу в середині оркестру, відбувається і розвиток цієї техніки впродовж XIX століття. З часом соло починає все більш цілеспрямовано виконувати не тільки емоційні, а і драматургічні, фактурні й формоутворюючі завдання. Особливо варта уваги можливість внутрішньо оркестрового соло розріджувати найграндіозніше звучання, привносити в гігантський четверний чи п'ятірний склад оркестру не

просто відтінки, а цілком нові барви. Адже, наприклад, в'язкість і густина оркестровок Р. Шумана пов'язана не тільки із постійними дублюваннями духових і струнних, а саме із не надто значною увагою композитора до окремих чистих тембрів, здатних «розбавити» звучання і додати йому повітряності і внутрішнього дихання – до включення соло. Внутрішньо оркестрові соло у Р. Шумана – доволі рідкісне явище, а справжнього соло практично немає. Концерт для фортепіано з оркестром стає дивним винятком із загального підходу композитора до оркестру. Хоча справжнє соло не використано жодного разу, партитура сяє барвами. Головне, що це відбувається не тільки за рахунок блиску зовнішньо оркестрового соліста, а значною мірою завдяки гобою і кларнету, які, підміняючи один одного по черзі, разом створюють справжнє оркестрове диво в першій частині концерту. Доволі рідкісне як для Р. Шумана оркестрування сприймається тим більш несподівано.

Й. Брамс знаходить свій шлях подолання теж притаманної йому певної густини в оркеструванні. Композитор часто вживає «напів-тутті», які, по-перше, не утворюють надконтраст, що не завжди затребуваний композитором, по-друге, залишають простір для маневрування в процесі розгортання матеріалу, по-третє, формують в середині оркестрової тканини пропуски, паузи – одним словом, відтворюють дихання, що дає змогу побудувати масивну, густу, але не перевантажену, як у Р. Шумана, оркестрову вертикаль. І, звичайно, темброві барви, що ставлять під сумнів доволі поширену думку про нецікаве оркестрування у Й. Брамса. Можна вказати на третю частину Третьої симфонії композитора, де основна *до-мінорна* тема майже не зазнає гармонічних змін, практично не змінюється інтонаційно, але її перманентно перефарбовують найрізноманітніші оркестрові солісти. Тож саме темброва палітра за

доволі густого оркестрового звучання і специфічної остинатності звучання мелодії робить цю частину справжньою перлиною оркестрового викладення Й. Брамса¹.

Але найбільш радикально вчиняють постромантики, які розбавляють грандіозне звучання оркестру² незліченими соло в оркестрі із неймовірним тембровим, фактурним, регістровим тощо розмаїттям в першу чергу справжніх соло. Специфічним прийомом, особливо для Г. Малера стають різноманітні соло струнних інструментів – від скрипки до контрабасу. Це надасть композитору можливість охопити неймовірну за об'ємом гаму відчуттів і емоцій, які здатен передати один струнний інструмент і в комбінаціях з іншими струнними, і за наявності супроводу, і за його відсутності, і в одноголосній фактурі, і в багатоголосній. Саме справжні соло стають у Г. Малера формоутворюючим прийомом, встановлюючи межу розділів форми. У другій частині Четвертої симфонії це заспів справжнього соло валторни і остинатне солювання неймовірного тембру скрипки, настроєної на тон вище; в першій “*Nachtmusik*” із Сьомої симфонії – перегукування справжніх соло закритого і відкритого звучання двох валторн; удари литавр в закінченні викладення головної партії в першій частині Шостої симфонії майже тотожні ударам,

¹ У цьому контексті пригадується влучна характеристика неповторності брамсівського оркестру А. Лув'є і П. Катане: «Найбільш дивує у Брамса, що він досконало досягнув успіху в парі, укладеному із самим собою: наслідувати Бетховена з тим самим оркестром в епоху, коли Берліоз вже давно зламав всі ліміти в оркестрі» (Louvier A., Catanet P. A. *L'orchestre* / A. Louvier, P. A. Catanet. – Paris : Combre, 1997. – P. 28).

² Розмірковуючи про грандіозність кульмінацій в симфоніях Г. Малера, Т. Адорно характеризує кульмінацію в «протиповому» скерцо з Другої симфонії композитора як «кульмінацію оркестрового крику відчаю» (Adorno T. *Mahler. Une physionomie musicale* / T. Adorno. – Paris : Les editions de minuit, 1976. Traduit de l'allemand d'edition 1960. – P. 19).

що вбивають цвяхи в домовину в останніх тактах симфонії. Справжнє соло великого барабана створює особливу атмосферу першої частини Третьої симфонії, а в скерцо Сьомої симфонії моторошні діалоги справжнього соло литавр та інших інструментів стають спусковим механізмом всього розгортання музики. Тож справжнє соло починає влітатися в сам розвиток музики і впливати не тільки на фактуру, не тільки на форму. Визначення функцій композиції Є. Назайкінського можна цілком справедливо використати стосовно ролі справжніх соло у Г. Малера: «організація процесу втілення художньої ідеї, що розгортається в часі, і керування слухацьким сприйняттям музики»¹. Таким чином, соло спрямовано не на отримання окремого, хоч і яскравого ефекту, а має на меті «забезпечення художнього узагальнення»², що виводить справжнє соло як оркестровий прийом на якісно інший щабель і, віддзеркалює зміни звучання оркестру Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса і Г. Малера. Тож оркестр і внутрішньо оркестрове солювання є системно-залежними.

Безумовне зростання ролі соло в середині оркестру, поєднаного не так із кількісним, як із якісним перевтіленням із випадкового рідкісного явища на особливий емоційний, фактурний, драматургічний, формоутворюючий прийом, починаючи з межі XVIII – XIX століть, дає змогу говорити про нього як про віддзеркалення значущих трансформацій оркестру і, відповідно, про наявність двох принципових періодів в історії оркестру, розглянутих саме через призму внутрішньо оркестрового соло.

Наявність двох фаз еволюції оркестру не означає відсутності гомогенного звучання у романтиків або поліхромного забарвлення у класиків. До того ж уже йшлося про

¹ Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – С. 102.

² Там само.

факти співіснування різних підходів до оркестру, що уможливорює варіантність інтерпретування оркестру, яке з початку ХХ століття лише посилюється. Але, маючи на увазі тривале, пролонговане, переважаюче звучання, запропонований поділ вважаємо цілком логічним.

Основним ключем до розуміння причин змін одного етапу розвитку оркестру іншим є, як уже зазначалося, перерформатування оркестрових груп і злам гомогенної, струнно-орієнтованої організації оркестру. Саме в цьому контексті варто розглядати функціональне розділення оркестрових груп, формування самостійних партій духових інструментів. Результатом стає встановлення з початку ХІХ століття соло-стимулюючої відцентрованої фази розвитку оркестру, актуальної донині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бородавкін С. Еволюція оперного оркестра в ХVІІ – ХVІІІ веках: от Я. Пери до В. А. Моцарта / С. Бородавкін. – Одеса : Печатный дом, Друк Південь, 2011. – 540 с.
2. Войтенко А. С. Стилевая специфика функциональной трактовки оркестрового тембра в произведениях Н. Я. Мясковского : дис. ... канд. искусствоведения / Войтенко Алексей Сергеевич ; Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. – К., 2012 – 182 с.
3. Гуревич Л. История оркестровых стилей : учеб. пособие. – М. : Композитор, 1997. – 208 с.
4. Карс А. История оркестровки / А. Карс ; пер. с англ. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.
5. Коробецька С. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія / С. Коробецька. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. – 332 с.
6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

7. Назайкинский Е. Чистые тембры. Вместо предисловия. / Е. Назайкинский // Оркестр. Инструменты. Партитура : сб. ст. / отв. ред. Е. Назайкинский. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – С. 5–17.

8. Adorno T. Mahler. Une physionomie musicale / T. Adorno. – Paris : Les editions de minuit, 1976. Traduit de l'allemand d'edition 1960. – 266 p.

9. Beckermann M. Music Moves out of the Private House: Haydn to Beethoven / M. Beckermann // The Orchestra. Origins and Transformation. Editor Joan Peyser –. New York : Charles Scribner's Son, 1986. – P. 97–122.

10. De Thorne J. Absolute Color, Fluctuating *Mischfarben*, and Structurally Functional “Gypsy” Orchestration / J. De Thorne // Journal of Music Theory / Yale University. – 2013. – Autumn. – P. 193–243.

11. Goubault C. Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration / C. Goubault. – Paris : Minevre, 2009. – 474 p.

12. Kruchenberg S. L'orchestre symphonique et ses instruments. Adaptation française de C. Dovaz / S. Kruchenberg. – Paris : Grund, 1994. – 236 p.

13. Louvier A., Catanet P. A. L'orchestre / A. Louvier, P. A. Catanet. – Paris : Combre, 1997. – 128 p.

14. Norman del Mar. Anatomy of the Orchestra. London: Faber&Faber, 1981. – 528 p.

15. Sevsay E. The Cambridge Guide to Orchestration / E. Sevsay. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – 656 p.

Вадим Ракочі. Соло як чинник зміни оркестрової концепції. Розглянуто еволюцію внутрішнього оркестрового соло. Чинниками, якими сформувано соло в оркестрі, визначено: становлення оркестру як самостійного музичного інституту, розвиток виконавської майстерності, жанр *concerto grosso*, переформатування груп інструментів, поява програмної музики. Запропоновано дихотомічний поділ еволюції оркестру на дві фази крізь призму функціонування соло в кожній із них. Внутрішнє оркестрове соло розглянуто в контексті оркестрової концепції.

Ключові слова: внутрішнє оркестрове соло, оркестрова концепція, еволюція.

Вадим Ракочи. Соло как фактор смены оркестровой концепции. Рассмотрена эволюция внутреннего оркестрового соло. Факторами, которые сформировали соло в оркестре, являются: становление оркестра как самостоятельного музыкального института, развитие исполнительского мастерства, жанр *concerto grosso*, переформатирование групп инструментов, появление программной музыки. Предложено дихотомическое деление эволюции оркестра на две фазы сквозь призму функционирования соло в каждой из них. Внутреннее оркестровое соло детально рассмотрено в контексте оркестровой концепции.

Ключевые слова: внутреннее оркестровое соло, оркестровая концепция, эволюция.

Vadym Rakochi. Solo as a Factor of Orchestral Concepts Change. The article is dedicated to the internal orchestral solo evolution. Factors that formed solo in the orchestra are: making of the orchestra as independent musical institution, the development of performance skills, concerto grosso genre, reformatting of the instrumental groups, appearance of program music. The article considers a dichotomous division of orchestra's evolution into two phases through the prism of solo in each of them. Also, the internal orchestral solo is examined in details in the context of orchestral concept.

Key words: internal orchestral solo, orchestral concept, evolution.