



## Поняття «оркестрове письмо» в науковому дискурсі

Ганна Савченко

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — визначити сутність і специфіку оркестрового письма; сформулювати дефініцію поняття «оркестрове письмо». *Результати дослідження.* Проаналізовано дослідницькі підходи у вивченні хорового письма та ансамблевого письма, які склались у сучасному музикознавстві. Коротко розглянуто основні положення концепції письма Р. Барта. Окреслено аспекти розуміння письма, які можуть бути продуктивними в процесі вивчення загальноживаного, проте мало розробленого в музикознавстві поняття «оркестрове письмо». Проаналізовано визначення оркестрового письма в науковій літературі. Окреслено дискусійне поле для формулювання власного розуміння цього поняття. Для виявлення його сутності й специфіки оркестрове письмо розглянуто в кореляції з поняттями «техніка» й «техніка оркестрування». Виявлено сутнісні ознаки оркестрового письма; обґрунтовано його специфіку як почерку композитора, який постає на основі загальних базових правил оркестрування (техніки); представлено оркестрове письмо на перетині загального й особливого. Визначено чинники, котрі мають істотний вплив на оркестрове письмо. *Наукова новизна* полягає: 1) в дослідженні оркестрового письма на основі теоретичних положень Р. Барта; 2) у визначенні специфіки та сутнісних ознак оркестрового письма на перетині загального й особливого, що дозволило відмежувати його від дотичних понять «оркеструвальна техніка» («техніка оркестрування»), котрі розуміються як синоніми; 3) в обґрунтуванні оркестрового письма як системного явища, яке реалізується через функціональну взаємодію елементів оркестрової звукоматерії (фактури, тканини); 4) у формулюванні осібної дефініції поняття «оркестрове письмо». *Висновки.* Сформульовано осібну дефініцію оркестрового письма як смислово місткого явища. Обґрунтовано нетотожність оркестрового письма оркеструвальній техніці (техніці оркестрування). *Ключові слова:* оркестрове письмо; оркеструвальна техніка (техніка оркестрування); техніка композиції; письмо; техніка; хорове письмо; ансамблеве письмо

### Для цитування

Савченко, Г. (2024). Поняття «оркестрове письмо» в науковому дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 50, 74–81. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306796>

### Вступ

Поняття «оркестрове письмо» є загальноживаним, однак мало розробленим. Воно утворює смисловий ряд із суміжними поняттями, такими як «хорове письмо», «ансамблеве письмо», «камерне письмо», «композиторське письмо», які перебували у фокусі дослідницької уваги науковців. Спроба визначити вказане поняття живиться й дослідницьким інтересом, і сучасною композиторською практикою. Остання продукує художні явища, які іноді вкрай складно проаналізувати за допомогою традиційного інструментарію. Отже, постає необхідність обґрунтувати важливість по-

няття «оркестрове письмо» як інструмент аналізу, зокрема оркестрових творів ХХ–ХХІ ст.

*Аналіз попередніх досліджень.* Хорове письмо досліджено в наукових розвідках О. Заверухи (2017, 2018), О. Приходько (2017), О. Фаргушки (2021). О. Заверуха пропонує знаковий, комунікативний і виконавський підходи в осмисленні його сутності, пропонуючи розглядати хорове письмо як знакову систему, що втілює художній зміст твору через систему комунікації «композитор — виконавець (диригент) — слухач» (Заверуха, 2017, с. 55–57). У цій системі хорове письмо набуває категоріального статусу; воно пов'язане з категоріями музичного й композиторського мислення,

композиторської творчості, хорового виконавства, хорознавства (Заверуха, 2017, 2018). У процесі взаємодії між ними хоровому письму відводиться роль підґрунтя, котре поєднує останні три категорії (Заверуха, 2018, с. 409); щодо музичного мислення хорове письмо трактується як його складник (Заверуха, 2017, с. 55); щодо композиторського мислення — як його продукт (с. 58).

Перспективним положенням концепції є фіксація єдності світоглядних настанов і хорового письма як засобу їхнього увиразнення в художньому творі й трактування хорового письма як інформаційного чинника в системі виконавства: «Хорове письмо в діяльності диригента — це розкриття "картини" світу композитора, інтонаційно-стильове прочитання якої втілюється засобами диригентської поетики» (Заверуха, 2018, с. 411).

О. Приходько (2017) в дослідженні хорової музики а *sappella* другої половини ХХ – початку ХХІ ст. термін «хорове письмо», як головне поняття, трактує багатоаспектно. Щодо механізмів нерозривної взаємозалежності мисленнєвого й виразно-технологічного параметрів художньої творчості хорове письмо постає відображенням мислення композитора (с. 21). Як важлива категорія хорознавства воно розуміється амбівалентно — у єдності константних і динамічних якостей. Перші — це «стабільні властивості хорового письма», які позначають хорові твори різних епох, стилів і національних шкіл. Важливо зазначити, що саме вони відрізняють хорове письмо від інших видів письма, зокрема оркестрового (Приходько, 2017, с. 23). Авторка наголошує на важливості виокремлення таких універсальних ознак через недоцільність отождення хорового письма із набором (сумою) технічних прийомів, якими композитори послуговуються для втілення художнього задуму. Різноманіття прийомів письма в сучасній хоровій музиці не може бути сталим підґрунтям для теоретичного обґрунтування поняття. У зв'язку з цим О. Приходько (2017) пропонує так звані «стабільні властивості», а саме: «1) врахування вокальної природи хорового мистецтва; 2) вирішальне значення ансамблю; 3) зв'язок музики й слова» (с. 23). Наявність теоретичної моделі хорового письма не заперечує його трактування в динаміці історичного процесу. Хорове письмо, на думку авторки, «... змінюється в умовах різних історичних, національних, індивідуальних композиторських стилів» (с. 3). Враховуючи це, пропонується узагальнювальне визначення цього поняття «.. як суми індивідуальних особливостей твору (групи творів), що впливають з характеру хорового виконавства, що є більш доречним стосовно хорових творів, що належать різним композиторам, різ-

ним національним стилям та історичним епохам» (с. 23). Врешті, хорове письмо постає в контексті наукової праці інструментом теоретичного й практичного аналізу (с. 21).

Дисертація О. Фартушки (2021) зосереджується на вивченні хорової поліфонії, а не на хоровому письмі. Автор використовує попередні розвідки, зокрема роботи О. Заверухи (2017, 2018) та О. Приходько (2017), для дослідження поліфонічної природи хорової музики та розглядає її як інструмент для вивчення поліфонії (Фартушка, 2021, с. 64).

Менш розробленим є поняття «ансамблеве письмо», яке, як і оркестрове, часто вживають науковці, не намагаючись надати йому чіткої дефініції. Спробу визначити це поняття зробила дослідниця І. Смірнова (2020). Зважаючи на предмет дослідження — ансамблі мішаних складів — і традиційне розуміння ансамблю як сумісності, узгодженості, злагодженості, що постають в результаті взаємодії виконавців (яка так само детермінована закладеною в нотному тексті узгодженою ансамблевою взаємодією між інструментами), авторка пропонує дефініцію поняття «ансамблеве письмо» з огляду на функціональне співвідношення партій. Отже, на її думку, «... ансамблеве письмо — це комплекс композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії, спрямованих (націлених) на встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілісності відповідно до втілюваної в творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання (камерно-ансамблевого стилю)» (с. 7). Технологічні прийоми як необхідний складник письма авторка підпорядковує визначальному для ансамблевого мислення принципу гармонійної узгодженості. Таким чином, у визначенні поєднано два підходи в усвідомленні сутності цього поняття — з огляду на композиторську ідею, об'єктивовану в нотному тексті завдяки технічним прийомам, і виконавську інтерпретацію композиторського задуму як адекватне прочитання нотного тексту.

Визначення поняття «оркестрове письмо» міститься в монографії С. Коробецької (2011), присвяченій дослідженню оркестрового стилю в теоретичному та історичному аспектах. Авторка вважає оркестрове письмо похідним та не розглядає детальне вивчення цього поняття як свою мету, що відкриває простір для подальшої дискусії

Теоретичним підґрунтям статті стала класична праця Р. Барта (Barthes, 1972) «*Le Degré zéro de l'écriture*».

**Мета статті** — визначити сутність і специфіку оркестрового письма; сформулювати дефініцію поняття «оркестрове письмо».

### Результати дослідження

На основі здійсненого аналізу доведено, що відправним пунктом у міркуваннях щодо специфіки того чи іншого різновиду письма мають бути структуралістські візії щодо його сутності, представлені в роботах Р. Барта (Barthes, 1972). Р. Барт (Barthes, 1972) досліджує письмо (а саме письмо, проявлене в слові й через слово) в єдності з двома визначальними категоріями — мовою та стилем, які, за його висловлюванням, розташовані по обидва боки Літератури. Згідно з Р. Бартом (Barthes, 1972), мова має горизонтальний вимір, вона є для письменника лише людським горизонтом, територією та її межами, яку дослідник трактує в суперечливій єдності обмежень і потенційних можливостей. Стиль, навпаки, має вертикальний вимір, що зумовлено зануренням в «особистісну, інтимну міфологію автора», у «схованки пам'яті»; виявленням органічних якостей його особистості. Це свідчить, за Р. Бартом (Barthes, 1972), про біологічну природу стилю й про те, що письменник не може його, як і мову, обрати й контролювати, бо стиль постає поза межами його відповідальності (р. 16).

Мова й стиль є продуктами Часу й біологічної особистості автора — вони окреслюють письменнику межі природної сфери. Однак між ними функціонує ще одне утворення, яке Р. Барт воліє називати письмом. Саме у сфері письма автор бере на себе соціальні зобов'язання, обирає певні моделі людської поведінки, виявляє власну свободу. У письмі форма мовлення письменника стає причетною до Історії інших людей. Не випадково, розмірковуючи про сутність Бартових міркувань про письмо, Ю. Крістева (2004) зазначає, що в ній переплітаються дві протилежності — суб'єкт та історія (с. 22). Такий погляд на взаємини мови, стилю й письма дає підстави Р. Барту (Barthes, 1972) визначити перші як об'єкти, а письмо наділити значенням функції.

Розуміючи недоцільність прямого перенесення структуралістської візії письма на музичну мову, стиль і письмо, наголошуємо на тому положенні, яке може бути продуктивним для визначення специфіки оркестрового письма. Мова йде про письмо як сферу, підвладну індивідуальній волі митця, адже, на думку Р. Барта (Barthes, 1972), письмо є актом вибору соціального простору, в який письменник розміщує своє слово (р. 19); за своєю суттю письмо — це «мораль форми». Зау-

важимо, що залучення етичних категорій у такому контексті не є випадковим: вони необхідні досліднику як емпіризм — наголошення на значущості моменту вільного вибору митця й на трактуванні письма як результату цього вибору, результату творчої інтенції. Ось чому, за Р. Бартом (Barthes, 1972), письмо є способом мислити Літературу (р. 19). Істотним тут є слово «мислити», воно розкриває сутність письма в площині особистісної свободи.

Проте, як і в етиці, ця свобода не безмежна, а окреслена Історією й традицією: вони визначають види письма, які може обрати письменник. Водночас, і це вкрай важливо, письмо містить діалектичну єдність свободи й спогадів, адже свобода у письмі реалізується тільки в момент вибору, а далі автор є «полоненим» чужих і своїх слів (Barthes, 1972). Отже, категорія «письмо» вбудовується в смисловий ряд з Історією й Свободою. Р. Барт (Barthes, 1972) зазначає, що, як і свобода, письмо є лише моментом, але моментом найбільш очевидним в Історії, адже Історія має в собі можливість вибору й одночасно вказує на його межі (р. 20). У низці викладених міркувань наголошуємо на чинниках, котрі детермінують вибір письма митцем.

Слід зауважити, що історична сутність письма і, як наслідок, його зміни в історичній перспективі можуть бути ще одним продуктивним науковим положенням в контексті цього дослідження. Р. Барт (Barthes, 1972) зазначає, що єдність класичного письма, позначеного однорідністю протягом століть, за останні сто років французької літератури (нагадаємо, що збірку розвідок «Le Degré zéro de l'écriture» вперше було видано 1953 року) змінюється максимальною розгалуженістю видів письма. Припускаємо, що ті самі процеси, які ґрунтуються на загальних індивідуалістичних настановах європейського постромантичного художнього світу, виявляються і в історичному розвитку оркестрового письма.

Розглянемо питання щодо поняття «оркестрове письмо». Цей термін використано виключно в монографії С. Коробецької (2011), де вона вводить ключове поняття «оркестровий стиль», а «оркестрове письмо» вважає його похідним. Авторка розглядає оркестрове письмо як синонім оркестрової техніки, але відрізняє його від процесу оркестрування, який є більш загальним поняттям. Оркестрування

об'єднує в собі всі оркестрові техніки як складовий елемент, оркестрове звучання як таке, і процес перекладення для оркестру. Оркестрова техніка (або оркестрове письмо) — це конкрет-

ний прояв тих чи інших технологічних прийомів використання інструментальних тембрів та фактурних оркестрових засобів, спрямованих на творчу реалізацію композиторського задуму, на вирішення творчого завдання. Правила оркестровки — це, по суті, правила оркестрової техніки. (Коробецька, 2011, с. 62)

Зауважимо, що поняття «оркестрова техніка» має більш широке значення, тому вживатимемо словосполучення «оркеструвальна техніка», яке в контексті цієї статті є синонімом «техніки оркестрування».

Отже, вибудовуються логічні ланцюжки: правила оркестрування = правила оркеструвальної техніки; оркеструвальна техніка = оркестрове письмо; відповідно, правила оркестрування = правила оркестрового письма. Зазначимо, що такий погляд на оркестрове письмо цілком прийнятний, проте видається, що в запропонованому визначенні бракує деяких важливих аспектів, а саме:

1. Артикуляції *системності* технологічних прийомів, яка є маркером майстерності композитора та показником розвинутої індивідуально-стилістичного начала, із яким письмо корелює. Не випадково в науковій літературі усталеним є поєднання «письма» (ансамблевого, квартетного, хорового тощо) з ім'ям композитора (наприклад, «оркестрове письмо Б. Бартока», «квартетне письмо Л. ван Бетховена»). Вираз «конкретний прояв тих чи інших технологічних прийомів» (Коробецька, 2011, с. 62) вказує передусім на їхню одиничність в межах певного музичного твору, однак не на системність, яка притаманна оркестровому письму як на рівні певного твору, так і на рівні індивідуального стилю композитора.

Письмо є виявом свободи, але не свавілля. Цілком правомірно ототожнювати письмо та техніку, однак поняття «техніка» має власний смисловий відтінок: під технікою зазвичай розуміється система загальних правил. На цій основі й постає письмо як їхня індивідуальна інтерпретація. Як приклад наведемо декілька визначень поняття «техніка композиції». О. Жарков (2021) вважає, що саме поняття досить складно визначити: при звуженому розумінні «техніка» втрачає процесуальність, а при розширеному ризикує перетнутись зі стилем, методом, стилістикою (с. 11–12). Зважаючи на це, пропонуємо два визначення. У першому техніка трактується як система типізованих (загальних) принципів та правил: «...техніка композиції створює правила й цим пропонує композитору типізовані й апробовані процедури відбору й вибудовування елементів музичної мови в цілісність конкретного тексту» (с. 11). У друго-

му увагу зацентровано на конкретній реалізації загальних принципів і правил у музичному творі: «Техніка композиції — провідні принципи, що утворюють систему не тільки відбору мовних елементів, а найголовніше, створюють передумови для поєднання цих елементів у цілісність, а також визначають у загальній формі їхній природний рух-розвиток у музичному творі. Техніка композиції багато в чому вибудовує простір музичного твору, створює його координати й «підтримує» кордони. Цей момент видається важливим для розуміння цього поняття» (Жарков, 2021, с. 12). Зазначимо, що відповідно до наведеного визначення техніка все одно постає загальним координаційним механізмом, який в режимі великого масштабу керує процесом. Детальна реалізація загальних правил при зменшенні масштабного рівня не входить в рамки запропонованого визначення, оскільки це веде до використання термінів «композиторська техніка» (як авторська візія техніки), «композиторське письмо», «індивідуальне письмо» тощо.

Для підтвердження положення щодо трактування «техніки» як системи правил наведемо також думку І. Тукової (2021). Дослідниця, коментуючи наявні в науковій літературі визначення поняття «техніка композиції», узагальнює: «...техніка композиції — це набір певних прийомів, методів роботи, згідно з якими можна опрацювати звуковий матеріал: окремий звук або горизонтальну послідовність чи вертикальну комбінацію звуків» (с. 68). Слід зазначити, що видання, в яких подано визначення сучасних технік композиції та оркестрування, поняття «техніка» найчастіше трактують як загальні правила. Саме в такому розумінні трапляється воно в С. Адлера (Adler, 2002), А. Казелли й В. Мортарі (Casella & Mortari, 2004), С. Костки (Kostka, 2006), Д. Коупа (Cope, 1997), В. Пістона (Piston, 1969).

У тому разі, коли техніка набуває індивідуальної інтерпретації, від дослідника вимагають додаткових пояснень. С. Коробецька (2011), розмірковуючи про співвідношення понять «оркестровий стиль», «композиторська техніка» й «техніка оркестрування» в творах Віденських класицистів, підкреслює підпорядкованість останньої: вона була «...складником композиторської техніки й не набувала самостійного значення в індивідуальному стилі композиторів» (с. 62). Тому, на думку дослідниці, з боку оркеструвальної техніки композиторські стилі відрізнялися незначною мірою. Що стосується оркестрового стилю романтиків, то він ґрунтувався на класичній техніці оркестрування, проте збагачувався новими прийомами, що приводило до індивідуалізації варіантів втілення

базової техніки. «Збагачення оркестрової техніки в епоху романтизму відбувалося в руслі відчутної різноманітної індивідуальних оркестрових стилів у порівнянні з попередніми епохами» (Коробецька, 2011, с. 62). Подальша індивідуалізація упродовж ХХ–ХХІ ст. супроводжується дедалі більшим різноманіттям оркеструвальних технік, власне, тут і постає необхідність у понятті «оркестрове письмо», яке має виразно індивідуальне забарвлення, оскільки це оркестровий почерк композитора. Проте не варто відкидати можливість застосування поняття щодо оркестрування композиторів Бароко чи Класицизму. У партитурах тих епох теж виявляється почерк (письмо) майстрів, лише співвідношення «особливого» й «загального» в ньому буде дещо інше, ніж у творах композиторів ХХ–ХХІ ст. (перевага «загального» відповідно до естетично-художніх настанов доби), і маркери, за якими воно себе виявляє, теж будуть інші (іноді це — найдрібніші і не показні деталі партитури). Перевага «загального» над «особливим» не заперечує реалізації індивідуального начала в оркеструванні композиторів доби Бароко й Класицизму як смислового корелята письма.

2. Артикуляції *детермінантних чинників* оркестрового письма, які обмежують простір свободи композитора (за Р. Бартом (Barthes, 1972), свобода обмежена Історією й традицією). Йдеться про оркестрове мислення композитора, його музичну мову, а також про технічні базові прийоми оркестрування (загальностильові й загальномовні, над якими композитор не має влади). С. Коробецька цитує Ю. Фортунатова, де дослідник підкреслює ідею нерозривного зв'язку між оркестровим мисленням і технікою оркестрування (цит. за: Коробецька, 2011, с. 61), однак у своєму визначенні авторка цей зв'язок оминає. До обмежувально-визначальних чинників, на нашу думку, належить і культура-контекст як тип мислення (світоглядні, аксіологічні настанови та просторово-часові відносини, що склались у культурі-контексті).

3. Більш рельєфної артикуляції *«стабільних властивостей»*, користуючись термінологією О. Приходько (2017). Погоджуємося з думкою дослідниці хорového письма про те, що сучасна композиторська практика демонструє таке різноманіття технічних прийомів, що покладатися на них в намаганні вивести загальні основи оркестрового письма, які були б чинними для оркестрових творів різних епох, шкіл і індивідуальних стилів, вкрай складно. У визначенні С. Коробецької (2011) «стабільні властивості» оркестрового письма згадані, це — «використання інструментальних тембрів» і «фактурних оркестрових засобів»

(с. 62). Уточнюючи й розвиваючи думку дослідниці, сформулюємо поняття «стабільні сутнісні ознаки», притаманні оркестровому письму загалом, незалежно від епохи, стилю та техніки композиції: 1) оперування інструментальними тембрами (і вокальними голосами у функції інструментальних тембрів) в межах оркестрового складу; 2) наявність оркестрової звукоматерії (фактури, тканини); 3) реалізація певного типу (типів) функціонального взаємозв'язку між елементами оркестрової звукоматерії (фактури, тканини).

Отже, пропонуємо власну дефініцію поняття «оркестрове письмо». Під *оркестровим письмом* розуміється детермінована культурою-контекстом, оркестровим мисленням, музичною мовою композитора й загальними базовими правилами оркестрування, індивідуальна система технологічних принципів і прийомів, які реалізуються через функціональну взаємодію елементів оркестрової звукоматерії (фактури, тканини). Слід зауважити, що оркестрове письмо як індивідуально-технічну систему композитор напрацьовує на основі базових прийомів (загальномовних і загально-стильових, над якими композитор не має влади). Ступінь співвідношення базових принципів і прийомів оркестрування та індивідуально-стильових особливостей визначає міру оригінальності оркестрового письма композитора. Тому оркестрове письмо доцільно розглядати в проекції загального та особливого. Що більше в оркестровому письмі композитора базового, то простіше буде «вписати» його в певну традицію оркестрування, в школу. Відповідно, зворотна ситуація ускладнює це завдання.

## Висновки

Підбиваючи підсумки, зазначимо: 1) поняття «оркестрове письмо» є смислово ємним. Воно може трактуватись як таке, що має стабільні сутнісні ознаки й водночас втілювати ідею граничного різноманіття та індивідуалізації прийомів оркестрування (письмо — простір свободи). Отже, оркестрове письмо може виконувати функцію адекватного аналітичного ключа в процесі дослідження сучасних оркестрових творів (це не виключає можливості оперування цим поняттям під час вивчення творів барокової та класико-романтичної епохи); 2) в оркестровому письмі фіксується співвідношення між «загальним» (загальними базовими принципами та правилами оркестрування, власне, технікою оркестрування) й «особливим» — реалізацією техніки в конкретному творі (творах) композитора; 3) оркестрове письмо детерміноване культурою-контекстом, оркестровим

мисленням композитора, його оркестровим стилем, музичною мовою, технікою оркестрування (загальними базовими принципами та правилами оркестрування), а також композиторським задумом; 4) оркестрове письмо — це не лише прояв конкретних технологічних прийомів (що можна трактувати як набір, одиничний вияв), а й їх системна реалізація через функціональну взаємодію елементів оркестрової звукоматерії (фактури, звукоматерії).

Новизна дослідження полягає в обґрунтуванні оркестрового письма як складного багаторівневого поняття, сутність і специфіка якого визначаються на перетині загального й особливого; у дослідженні оркестрового письма на основі теоретичних положень Р. Барта; у розмежуванні понять «оркестрове письмо» й «оркеструвальна техніка» («техніка оркестрування»); в обґрунтуванні системності оркестрового письма і його реалізації через функціональну взаємодію елементів оркестрової звукоматерії (фактури, тканини); у формулюванні осібної дефініції поняття «оркестрове письмо».

Перспективами дослідження є апробація оркестрового письма як аналітичного ключа в процесі дослідження оркестрових творів ХХ–ХХІ ст.

## Список посилань

- Жарков, О. М. (2021). Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 132, 9–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945>
- Заверуха, О. Л. (2017). Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту. *Культура України*, 57, 54–61.
- Заверуха, О. Л. (2018). Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 407–412.
- Коробецька, С. Ю. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність* [Монографія]. Видавництво Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.
- Крістева, Ю. (2004). *Полілог*. Юніверс.
- Приходько, О. В. (2017). *Хорова музика а cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Репозитарій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3340>
- Смірнова, І. В. (2020). *Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця ХVІІІ–ХІХ століть* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка].
- Тукова, І. Г. (2021). Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 132, 66–77. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969>
- Фартушка, О. Д. (2021). *Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндемита, І. Стравінського, О. Щетинського)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Репозитарій Харківського національного університету мистецтв. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/0342005b-d551-4097-8f91-ac507546cbc6/content>
- Adler, S. (2002). *The study of orchestration* (3rd ed.). Norton.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Editions du Seuil.
- Casella, A., & Mortari, V. (2004). *The technique of contemporary orchestration* (Т. V. Fracchillo, Trans.; 2nd ed.). Ricordi.
- Kostka, S. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music* (3rd ed.). Prentice Hall.
- Piston, W. (1969). *Orchestration*. Victor Gollancz.
- Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. Schirmer.

## References

- Adler, S. (2002). *The study of orchestration* (3rd ed.). Norton [in English].
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* [The zero degree of writing followed by New critical essays]. Editions du Seuil [in French].
- Casella, A., & Mortari, V. (2004). *The technique of contemporary orchestration* (Т. V. Fracchillo, Trans.; 2nd ed.). Ricordi [in English].
- Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. Schirmer [in English].
- Fartushka, O. D. (2021). *Khorova polifoniia v systemi kompozitorskoho styliu (na prykladi tvorchosti P. Hindemita, I. Stravinskoho, O. Shchetynskoho)* [Choral polyphony in the system of the composer's style (on the example of the work of P. Hindemit, I. Stravinsky, O. Shchetynskiy)] [PhD Dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. Kharkiv National University of Arts Repository. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/>

- api/core/bitstreams/0342005b-d551-4097-8f91-ac507546cbc6/content [in Ukrainian].
- Korobetska, S. Yu. (2011). *Orkestrovyi styl: Teoriia, istoriia, suchasnist* [Orchestral style: Theory, history, modernity] [Monograph]. Publishing House National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Kostka, S. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music* (3rd ed.). Prentice Hall [in English].
- Kristeva, Yu. (2004). *Poliloh* [Polylog]. Yunivers [in Ukrainian].
- Piston, W. (1969). *Orchestration*. Victor Gollancz [in English].
- Prykhodko, O. V. (2017). *Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX – pochatku XXI st.: Teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhody* [A cappella choral music of the second half of the 20th – beginning of the 21st century: Theoretical understanding and performance approaches] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. Electronic National Academy of Ukraine on Culture and Arts Management Staff Institutional Repository. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3340> [in Ukrainian].
- Smirnova, I. V. (2020). *Ansambleve pysmo v kamerno-instrumentalnykh tvorakh dlia zmishanykh skladiv u tvorchosti nimetskykh kompozytoriv kintsia XVIII–XIX stolit* [Ensemble writing in chamber-instrumental works for mixed ensembles in the works of German composers of the end of the 18th–19th centuries] [Abstract of PhD Dissertation, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko] [in Ukrainian].
- Tukova, I. H. (2021). Sonoryka yak tekhnika kompozytsii: Dosvid krytychnoho analizu [Sonoric as a compositional technique: The attempt of critical analysis]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 132, 66–77. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969> [in Ukrainian].
- Zaverukha, O. L. (2017). Khorove pysmo yak utillennia khudozhnoho zmistu muzychnoho tekstu [Choral writing as the embodiment of the artistic content of the music text]. *Culture of Ukraine*, 57, 54–61 [in Ukrainian].
- Zaverukha, O. L. (2018). Khorove pysmo v systemi katehorii muzykologii XXI st. [Choral writing in the system of categories of musicology of the 21st century]. *Notes on Art Criticism*, 33, 407–412 [in Ukrainian].
- Zharkov, O. M. (2021). Tekhnika kompozytsii yak movnyi mekhanizm: Vid pravyla do zvuchannia [Composition technique as a language mechanism: From rule to sound]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 132, 9–23. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249945> [in Ukrainian].

## The Concept of “Orchestral Writing” in Scientific Discourse

Hanna Savchenko

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to determine the essence and specificity of orchestral writing; formulate a definition of the term “orchestral writing”. *Results.* Research approaches in the study of choral writing and ensemble writing, which have developed in modern musicology, are analysed. The main provisions of R. Barth’s concept of writing are briefly considered. The aspects of understanding writing that can be productive when studying the commonly used, but not developed in musicology, concept of “orchestral writing” are outlined. The definition of orchestral writing in scientific literature is analysed. The discussion sphere for formulating the unique understanding of this concept is outlined. In order to reveal its essence and specificity, orchestral writing is considered in correlation with the concepts of “technique” and “orchestration technique”. Essential features of orchestral writing are identified; its specificity as a composer’s “handwriting” is substantiated, that is based on the general basic rules of orchestration (technique), orchestral writing is presented at the intersection of the general and the special. Factors that have a decisive influence on orchestral writing are defined. *The scientific novelty* lies in the following: 1) in the study of orchestral writing based on the theoretical provisions of R. Barth; 2) in determining the specificity and essential features of orchestral writing at the intersection of the general and the special, which made it possible to distinguish it from the tangential concepts of “orchestral technique”; 3) in grounding the orchestral writing as a systemic phenomenon, which is realised through the functional interaction of elements of orchestral sound matter (texture); 4) in formulating own definition of the concept of “orchestral writing”. *Conclusions.* The own definition of orchestral writing as a meaningful phenomenon is formulated. The

non-identity of orchestral writing with orchestration technique (the technique of orchestration) is substantiated.  
*Keywords:* orchestral writing; orchestration technique; composition technique; writing; technique; choral writing; ensemble writing

#### **Відомості про автора**

**Ганна Савченко**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна, ORCID iD: 0000-0002-9845-0450, e-mail: lanna2@ukr.net

#### **Information about the author**

**Hanna Savchenko**, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-9845-0450, e-mail: lanna2@ukr.net

